

MUSIK LEXIKON

VON

H. J. MOSER

Zweite, völlig umgearbeitete Auflage



1943

MAX HESSES VERLAG / BERLIN

Copyright 1935 by Max Hesses Verlag, Berlin-Schöneberg
Druck: Buchdruckerei Frankenstein G. m. b. H., Leipzig

Aus dem Vorwort zur ersten Auflage

Das hier vorgelegte, vom Verlag Max Hesse angeregte, Lexikon kann schon dadurch, daß es nur etwa ein Drittel desjenigen Raumes zur Verfügung hatte, welchen die elfte Auflage des Riemannschen beanspruchte, mit diesem nicht voll in Wettbewerb treten, während es ihm im Tatsächlichen selbstverständlich viel verdankt. Aber die Knappheit des Raumes zwang auch zu wohlthätiger Beschränkung: ich habe — wenngleich oft mit schmerzlichem Verzicht — nur all das aufgenommen, was voraussichtlich ein größerer Leserkreis hier wirklich sucht, und im übrigen möglichst selbständig zu sein mich bemüht, auch wohl durch äußerste Zusammendrängung den verfügbaren Raum nach Kräften ausgenutzt. Als Leser und Benutzer dachte ich mir vor allem den praktischen Musiker und Musikfreund, während dem Musikgelehrten von Fach ja auch noch andere Nachschlagwerke zur Verfügung stehen. Ich denke aber, auch er wird hier manches Neue finden. Denn ich habe jeweils einzubauen gesucht, was irgend neu und wichtig an Tatsachen und Erkenntnissen erschien, habe mich auch trotz der gebotenen „Objektivität“ des Nachschlagwerks nirgend gescheut, nach Bedarf ganz persönlich zu reden.

Die Aussprache: \tilde{a} \tilde{e} \tilde{o} $\tilde{\ddot{o}}$ bedeutet den nasalierten Vokal des französischen, ɣ (gotisch) den englischen und spanischen Lispellaut, ŋ den Gaumenverschußlaut (ng), ʃ das stimmhafte sch. Das Verweisungszeichen * steht nur, wo es nicht selbstverständlich ist.

Berlin, den 21. Oktober 1934.

Prof. D. Dr. Hans Joachim Moser.

Vorwort zur zweiten Auflage

Die Erstauflage dieses Lexikons begann vor einem vollen Jahrzehnt zu erscheinen. Die nun hervortretende zweite ergänzt die Biographien und fügt überall neue Literatur hinzu, die ausländische wenigstens soweit, als sie zur Zeit zu erreichen war. Doch auch die Sachartikel wurden derart umgearbeitet, daß schätzungsweise ein Drittel des gesamten Textes neu geschrieben worden ist. Dabei wurden viele Anregungen aus Kreisen des Benutzer verwertet. Jüdische und halbjüdische Namen sind als solche gekennzeichnet. Wenngleich die Angaben über Juden noch mehr als schon in der ersten

Ausgabe gekürzt wurden, so empfahl es sich doch nicht, Artikel über die bekanntesten ganz zu streichen, da der Benutzer oft nur so erfahren kann, daß es sich um Nichtarier handelt. Solches informatorische Material ist zur kulturpolitischen Ausrichtung unentbehrlich. Auch wenn noch jüdische Literatur aufgeführt wurde, so selbstverständlich nicht zur Empfehlung, sondern — zumal bei ausländischer — um deren Auswirkung anzudeuten und dort, wo arische nicht vorliegt, die Sachangaben für uns auszunutzen. Das voreinstige Ausmaß des jüdischen Einflusses zu bagatellisieren, hieße die Leistung derer verkleinern, die ihn niedergekämpft haben. Eine große Anzahl junger Künstlernamen wurde neu aufgenommen, aus deren Gesamtbild die Regeneration des zeitgenössischen Musiklebens klar hervorgeht. Mehrere Nachtragsartikel werden der Hauptabt. Musik im Kulturamt der Reichsjugendführung verdankt.

Lebhaften Dank schulde ich einigen Kollegen für die genaue Durcharbeitung des gesamten Textes, so u. a. Prof. Dr. R. Münnich in Weimar und Dr. E. Rohloff in Weißenfels; beim Korrekturlesen beteiligten sich u. a. Dr. W. Böttcher (Berlin) und Studienassessor H. Wegener in Breslau. Für Italien übernahm wiederum Maestro R. Tenaglia (Mailand) mit großer Sorgfalt die Ergänzung, Beiträge für Frankreich vermittelte Dr. Fritz Piersig (Paris), Dipl.-Ing. Fr. W. Winckel sah seine zur Erstfassung gestifteten technischen Artikel erneut durch. Eine Umfangserweiterung um rund hundert Seiten war nicht zu umgehen, und ich danke Prof. Dr. Johs. Krill als dem Inhaber des Max-Hesse-Verlages für die bereitwillige Erfüllung dahingehender Wünsche. Für die Beigabe von Bildern wird die Leserschaft dem Verlag ebenfalls dankbar sein. Verbesserungsvorschlägen sehe ich gern entgegen, muß jedoch entgegen vielfachen Aufnahme-wünschen nochmals betonen: aufgenommen wird nicht, wer es vielleicht wert wäre, sondern über wen voraussichtlich weitere Benutzerkreise Unterrichtung suchen — dies Lexikon soll nicht repräsentieren, sondern zu erwartende Fragen beantworten.

Potsdam-Babelsberg 2, März 1942 — Oktober 1943.

Der Verfasser.

Abkürzungen.

Zeitschriften:

MfM = Monatshefte für Musikgeschichte, hg. v. R. Eitner, 1869ff.
Vj. = Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft, 1885—94.
ZsIMG } = Zeitschrift und Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft,
SbIMG } 1899—1914.
ZfMW = Zeitschrift für Musikwissenschaft, 1918—35.
AfMW = Archiv für Musikwissenschaft, 1918—27.
AfMF = Archiv für Musikforschung, 1936 ff.
Mschr. f. Gd. u. kK. = Monatsschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst.
Km. Jb. = Kirchenmusikalisches Jahrbuch, 1886ff.
SIM = Revue de la Société internationale de musique, Paris 1907ff.
Bull. = Bulletin de la Société „Union musicologique“, 1921 ff., hg. v. Scheurleer.
Act. mus. = Acta musicologica, 1928ff., hg. v. Knud Jeppesen.
Dt. Vj. = Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, 1925ff.
ZfM = Zeitschrift für Musik; AMZ = Allgemeine Musikzeitung.
RM = Revue musicale; RMI = Rivista musicale italiana; Rass. mus. = La-Rassegna musicale; M. d'o. = Musica d'oggi.

Denkmäler-Reihen:

Publ. = Publikationen der Gesellschaft für Musikforschung, hg. v. R. Eitner.
DDT = Denkmäler der Tonkunst, hg. v. Chrysander.
DTD = Denkmäler deutscher Tonkunst, 1892ff. (hg. v. Ph. Spitta, Kretzschmar, Abert, Schering).
DTB = dgl., 2. Reihe: in Bayern, hg. v. A. Sandberger (1900ff.).
DTÖ = Denkmäler der Tonkunst in Österreich, hg. v. G. Adler [J.] (1894ff.).
RD = Reichsdenkmale, hg. vom Staatl. Inst. für dt. Musikforschung, 1935 ff.
LD = Landschaftsdenkmale (dgl.).
P&M = Publikationen älterer Musik, hg. v. Th. Kroyer (1926ff.).
Torchi = L'arte musicale in Italia, hg. v. L. Torchi (1897ff.).
Coll. mus. = Collegium musicum, hg. v. H. Riemann.
Schering Beisp. = Musikgeschichte in Beispielen, hg. v. A. Schering (1932).
Br. u. H. = Breitkopf & Härtel (Leipzig).
Bärenr. = Bärenreiter-Verlag (Kassel).

Titel:

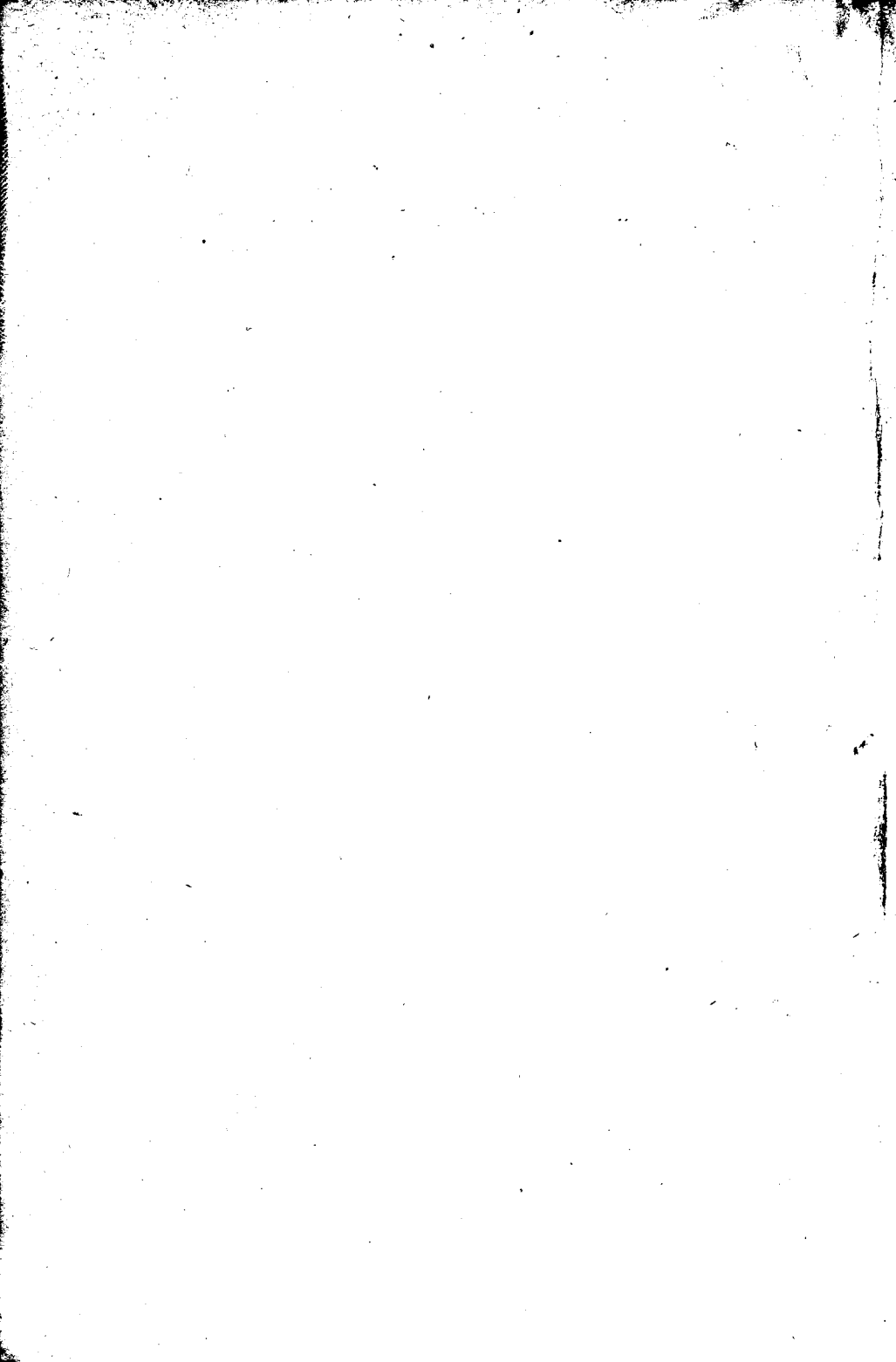
Kplm. = Kapellmeister, Hkplm. = Hofkapellmeister, MD = Musikdirektor, KMD = Kirchenmusikdirektor, GMD = Generalmusikdirektor, KonzM = Konzertmeister, HKonzM = Hofkonzertmeister, Dir. = Direktor, Org. = Organist, Kons. = Konservatorium, Cons. = Conservatoire; GV = Gesangverein; MGV = Männergesangsverein; MV = Musikverein; RMK = Reichsmusikkammer.

Allgemeines:

Hs. = Handschrift, Lhs. = Liederhandschrift, Ldb. = Liederbuch, KM = Kirchenmusik, Bc. = Basso continuo, Instr. = Instrument, instr. = instrumental, Hg. = Herausgeber, hg. = herausgegeben, * = siehe das betr. Schlagwort, pr. Bearb. = praktische Bearbeitung, Hdb. = Handbuch, Kongr.-Ber. = Kongreßbericht, Jb. = Jahrbuch, Diss. = Dissertation, HabSchr. = Habilitationsschrift, GesB = Gesangbuch, M.-A. = Mittelalter, m.-a. = mittelalterlich, Vld. = Volkslied, J. oder jüd. = jüdisch, hj. = halbjüdisch.


Instrumente:

V = Violine, Vc = Violoncello, Kb = Kontrabaß, Br = Bratsche, Fl = Flöte, Ob = Oboe, Cl = Clarinette, Fg = Fagott, Trp = Trompete, Pos = Posaune, Pk = Pauke, Kl = Klavier, Kl.-A. = Klavierauszug, stg. = stimmig, StrQu = Streichquartett, MCh = Männerchor, FrCh = Frauenchor, GemCh = gemischter Chor, KnCh = Knabenchor, gemSt = gemischte Stimmen, glSt = gleiche Stimmen.



A

A. Der erste Buchstabe des Alphabets bezeichnet in den abendländischen Buchstaben-Tonschriften den untersten Ton von Skalen, so im Mittelalter als Erbschaft der Antike den tiefsten Ton der männlichen

Singstimme , unter den noch als

προσλαμβανόμενος (Proslambanomenos = „der Hinzugenommene“) das Γ (Gamma) = G (statt wie in der Antike auf A bezogen zu werden) gesetzt wurde; so entstand die Folge AB (= H) c d e f g a als hypodorische Tonleiter. Bei der Orgel jedoch setzte man A als Grundton der Dur-Klavatur schon im 10. Jahrh. (*Notker Labeo der Deutsche) gleich unserem C an; diese Sonderneigung der Organisten, als Grundskala nicht Dorisch, sondern Dur zu betrachten, tritt immer wieder, z. B. bei P. *Hofhaimer (um 1500) und bei Chr. *Bernhard (um 1650), hervor.

a = *Kammerton. Während in Ostasien *fi's* (als Panpfeifen-Eigenton eines mittelgroßen Bambusglockenspiels) absoluter Ausgangspunkt der Einstimmung ist, hat Europa schon im griechischen Altertum von A aus (*Kitharasaite) gestimmt; ebenso Harfe und Glockenspiel in einem irischen Psalter des 10. Jhs. Wir intonieren von a' aus (Stimmgabel-a', im Orchester Oboe-a' als Quinte des d-moll-Dreiklangs), wobei der von der Pariser Akademie 1858 auf 870 einfache = 435 Doppelschwingungen als „*diapason normal*“ festgesetzt e „Kammerton“ (international anerkannt von der Wiener Stimmtonkonferenz 1885) noch heute offiziell gilt, obwohl er in der Praxis, durch die Tendenz nach glänzendem Klang zur englischen oder „Zigeunerstimmung“ hochgetrieben, fast bei b' liegt. Doch sind Bestrebungen im Gange, ihn wieder auf die Normalhöhe zurückzuschrauben.

Abäco, Evaristo Felice dall', * 12. Juli 1675 zu Verona, † 12. Juli 1742 zu München, amtierte (nach Jahren in Modena) seit 1704 als Hofvioloncellist in München, begleitete den Kurfürsten Max Emanuel ins Brüsseler Exil (span.

Erbsfolgekrieg), wurde aber 1714 wieder HKonzM in der bayrischen Hauptstadt. Seinen meist kirchlichen Instrumentalarbeiten eignet aller pathetische Glanz eines edlen Hochbarock (feierliche Nennvorhaltketten und Septakkordsequenzen) neben *Lotti, *Caldara, *Veracini. *Werke*: op. 1 u. 4: je 12 Violinsonaten mit Bc.; op. 2: 10 Kirchenkonzerte à 4; op. 3: 6 Kirchen- u. 6 Kammer-sonaten à 3; op. 5: 6 Konzerte à 7; op. 6: Violinkonzerte. Biogr. v. A. *Sandberger nebst Werkauswahl DTB 1 u. IX 1; 3 Triosonaten, hg. in H. *Riemanns Coll. mus.; 3 Violinson. bei Ricordi, je 1 bei Simrock u. bei Schott (Moffat), 2 Stücke bot Fürst Dulong (Verlag Zimmermann).

Lit.: R. Brenzoni in *Note d'Archivio* 1935 u. A. Bonaccorsi, *dall'A. e la sonata ductematica* (Rass. mus. 1940).

Abblasen der Stunden von Kirch- und Ratstürmen durch Signale oder Choräle gehörte zu den Hauptpflichten der Stadtpfeifer und Ratstropfeter, teils als Probe ihrer Aufmerksamkeit als Feuerwächter, teils zur religiösen Erbauung und Belehrung der Gemeinde. Dafür die Choral*bicini von *Wannemacher (Vannius, Bern 1553), die 40 Turmsonaten der „*Hora decima*“ (1670) und 5stg. Blasmusik (1685) des Leipzigers Joh. *Pezel[ius] (hg. v. *Schering in DTD 63), die *Quatricinia* (1696) v. G. *Reiche (sämtl. nebst Tänzen aus *Scheins *Banchetto musicale* hg. v. Ad. Müller, Sächs. Posaunenmission Dresden). Auch Friedr. *Schneider hat noch um 1830 Turmsonaten geschrieben. Vgl. ferner die „Fanfaren u. Feldstücke aus alter Zeit“ (hg. v. *Schünemann in RD 7, 1936). Eine österreichische Wiedererweckungsbewegung führte zu Sätzen in W. *Hensels „Wach auf!“ (Festl. Weisen vom Turm zu blasen, Eger 1922) und zur „Spielmusik fürs Landvolk“, hg. v. R. *Zoder u. O. Eberhard (1. Heft Turmweisen, Wien 1926), eine oberbayrische zu den „Münchener Turmmusiken“ (1. Reihe Aus unserer Zeit, 2. Reihe Aus alter Zeit)

bei Br. u. H. 1941. P. *Hindemith bot Sätze zum A. in seinem „Plöner Musiktag“ (1932).

Lit.: J. Kuhlo, Posaunenfragen (1909); ders., Posaunenbuch (4 Teile); E. Voigt u. Ad. Müller, Schule f. Posaunenchoré (seit 1922 mehrfach); Ad. Müller, Die Posaunenchoré u. die Kirchenmusik (o. J., Dresden); ders., Notenblätter für Säng- u. Posaunenchoré (fortlaufend); ders., Mit Posaunen! (Ldb. f. ev. Volks- u. Hausmusik [1925] mit neueren Sätzen); Fr. Bachmann, Neue Bestrebungen auf d. Gebiet d. Blasmusik (Jahresbeilage zu „Spiellet dem Herrn“, Hamburg 1937); K. Utz, Grundsätzliches zur Lit.-Frage d. ev. Pos.-Chöre (Musik u. Kirche 9, 1937); Ludwig *Plaß, Was die Geschichte der Posaune lehrt (AMZ 1913); ders. sammelte auch die Reste alter ortsüblicher Turmmusiken (viele in H. J. *Moser, Tönende Volksaltertümer, S. 17 ff.) und schrieb viele neue Sätze. Zu den Fanfaren d. HJ. siehe Jugendmusik u. Feiergusaltung.

Abbiaviaturen s. Abkürzungen.

A-b-c-dieren, das Benutzen der Tonnamen a b c usw. beim Absingen statt der pädagogisch weit förderlicheren Verwendung geeigneter *Solmisationen (*Tonika-Do, *Eitzsches Tonwort, *Münichs Jale).

Abel, Karl Friedrich, * 1725 zu Cöthen, † 20. Juni 1787 zu London, Sohn jenes Christian Ferd. A., für den Seb. Bach wohl seine Gambensuiten geschrieben hat, selbst der letzte große Gambist, war Thomaner unter Bach, dann Dresdener Kammermusiker, seit 1759 dgl. in London, wo er mit Christian *Bach 1765—82 die Bach-Abel-Konzerte leitete. Er war auch fruchtbarer Komponist, etwa im Stil der Mannheimer; Neudrucke: eine StrQu-Sinfonie op. 8, 1, hg. v. W. Höckner (Kallmeyer 1932), eine andere bei Viewég, 1 StrTrio v. dems. (Portius), 2 Son. f. V. u. Kl. (hg. v. Fritz Piersig), 1 Son. f. Gambe (hg. v. R. Engländer 1931), 3 hg. v. Bacher (Bärenr.).

Lit.: F. Peters-Marquardt, C. Fr. A. (ZfM 104, 1937).

Abendroth, Hermann, * 19. Januar 1883 zu Frankfurt a. M., ging in München vom Buchhändler zum Musiker über (Schüler v. L. *Thuille), dirigierte

1903/04 den Münchener Orchester-V., 1905 Kplm. in Lübeck (Konzert u. Oper), 1911 dgl. in Essen, seit 1915 in Köln als Nachf. v. *Steinbach Leiter der Gürzenich-Konzerte u. d. Musikalischen Gesellschaft, Dir. d. staatl. Hochschule f. Musik u. d. Rheinischen Musikschule (1918 GMD, 1919 Prof.), 1934 Gewandhaus-Kplm. in Leipzig, Leiter d. Fachschaft Musikerzieher in der RMK.

Abendroth, Walter, * 29. Mai 1896 in Hannover, stud. Musik bei M. E. Sachs (München), 1916—19 Frontsoldat, 1925 Kritiker in Altona u. Hamburg, 1929 in Köln, 1930—33 Schriftl. d. AMZ in Berlin, seitdem 1. Musikref. des Berl. Lokalanz. Er schrieb: Hans Pfitzner (grundlegende Biogr. 1935); Dt. Musik der Zeitwende (1937, über Bruckner u. Pfitzner); Johs. Brahms (1939); Die Symphonien A. Bruckners (1941, auf. Formanal.); Kl. Bildbiogr. H. Pfitzners (1941); zahlr. Aufsätze. Kompositionen: Kammermusik verschiedener Besetzung, Sinfonietta f. gr. Orch., Konz. f. Br. u. Orch., Kleine Orch.-Musik, Lieder.

Abert, Anna Amalie, * 19. Sept. 1906 als Tochter v. Herm. *A. in Halle (S.), stud. MW bei *Abert, *Blume, *Moser, *Schering, 1934 Dr. phil. (Berlin), wiss. Hilfskraft am mw. Inst. d. Univers. Kiel u. PrMLin; Diss.: „Die stilist. Voraussetzungen der Cant. sacra. v. H. Schütz“ (1935). Hg.: Melch. *Franck, Bergreien u. Hoheliedmotetten (in Blumes Chorw.).

Abert, Hermann, * 25. März 1871 in Stuttgart, † 13. August 1927 ebenda, Sohn des Hkplm. u. Opernkomponisten Joh. Jos. A. (1832—1915, Kolumbus-Sinfonie 1864, Oper „Ekkehard“ 1878), studierte 1890—95 klassische Philologie in Tübingen u. in Berlin, wo er dann (während des Interregnums zwischen *Spitta u. *Kretzschmar) sich der Musikwissenschaft zuwandte, um sich für sie 1902 in Halle zu habilitieren (1909 o. Hon.-Prof., 1918 Ordinarius). 1920 wurde er Nachf. *Riemanns in Leipzig, 1923 übernahm er Kretzschmars Univ.-Lehrstuhl in Berlin (Schüler: Fr. *Blume, W. *Vetter, R. *Gerber, K. G. *Fellerer u. a.) u. wurde Mitgl. d. pr. Akad. d. Wiss. A. verband gediegenes Musikertum (Schüler seines Vaters) und klassische Bildung (sein Schwiegervater war W.

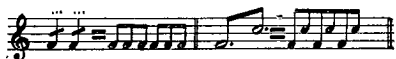
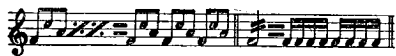
Dittenberger) mit der musikhist. Gediegenheit Ph. Spittas, was besonders seinem „Mozart“ in einer bedeutenden Reihe gattungsgeschichtlicher Exkurse zugute kam. Über den Vorarbeiten zu einem großen Bach-Werkstarber hinweg.

Schriften: Die Lehre vom Ethos in der griech. Musik (1899); Die ästh. Grundsätze der m.-a. Melodiebildung (1902); Rob. Schumann (seit 1903 mehrfach); Die Musikanschauung des M.-A.s u. ihre Grundlagen (1905); Die dram. Musik am Hofe Karl Eugens (1905); Gesch. d. Rob. Franz-Singakad. in Halle (1908); N.*Jomelli als Opernkomp. (1908); J. J. Abert (1916); W. A. Mozart (auf Grund des Jahnschen Materials, seit 1919/21 mehrmals); Goethe u. d. Musik (1922); Luther u. d. Musik (1924); Illustriertes Musiklexikon (1927); Die Antike (in Adlers Hdb. d. MusGesch.); Gesammelte Schriften u. Vorträge (hg. v. Blume 1929). Hg. v. Glucks *Nozze d'Ercole e d'Ebe* (DTB XIV 2), *Orfeo ed Euridice* (DTÖ XLIVa) u. *Alceste* (ital., mit dt. Übers.), Iphigenie auf Tauris u. a. (bei Eulenburg), Jomellis *Fetonte* (DTD 32/33), L. Mozarts Notenbuch v. 1762, Pallavicinos *Gerusalemme lib.* (DTD 55), Pergolesis *Serva padrona* u. Ballette v. Deller u. Rudolph (DTD 43/44), Gluck-Jb. I—IV u. Mozart-Jb. I—II.

Lit.: Gedenkschrift für H. A. v. s. Schülern (hg. v. Blume 1928, darin: Blume, H. A. u. d. MusWiss., Schriftenverz. v. E. Laaff); H. J.*Moser in ZfMW X, 1ff., K. G.*Fellerer in Jahresber. f. Altertumsw. 228B; J. Petersen in Sitzungsber. d. pr. Akad. d. W., phil.-hist. Klasse 1928, W.*Vetter im Petersjb. f. 1927.

Abgesang s. Barform.

Abkürzungen:



* arp.

* segue



Abrahamsen, Erik, * 9. Apr 1893 in Jütland, stud. an Kons. u. Univ. Ko-

penhagen, Org., Leiter d. Musikabt. d. Kgl. Bibl. bis 1921, Dr. phil. (P.*Wagner, Freibg. Schw.) 1923, ord. Prof. d. MW Univ. Kopenh. 1924, schrieb: „*Liturg. Musik i den danske Kirke*“ (1919); „*Eléments romains et allemands dans le chant Grég. et la chans. pop. en Danemark*“ (Greg. Ak. 1923), „*Tonekunst*“ (1927), hg. v. dän. m.-a. Hss. (1933), dän. Vld.ern (1934) u. d. dän. Graduale v. 1573 (1934).

Absolute Musik nennt man Tonstücke, „losgelöst“ von poetischen oder male- rischen Vorstellungen, also ohne Pro- gramm und rationale Tonmalerei, ja ohne eindeutig nachweisbaren Ideen- oder Affekten-Gehalt. Musik von völlig solcher Art ist kaum vorstellbar, da sie doch bei mathematischem Formenspiel und Seelenlosigkeit enden müßte. Immerhin läßt sich eine starke und wert- volle absol. Musik denken, die ohne die Krücke von Hilfsvorstellungen aus andern Gebieten einzig vom kosmischen Urstrom der Tonkunst selber lebt. Zwar kommt für die a. M. strenggenom- men nur die Instrumentalmusik in Be- tracht, doch kann man auch bei einer Arie, einem Lied gelegentlich von „absol- uter Melodie“ sprechen, wenn diese selbstherrlich musikantisch auf Sinn und Stimmungsgehalt der zugehörigen Worte nicht weiter eingeht.

Absolutes Gehör, die Fähigkeit, Ton- höhen ohne Hilfe von Apparaten ein- deutig zu bestimmen; das geschieht ent- weder durch ein gedächtnismaßiges Wiedererkennen der Tonindividualität in der Abfolge der Töne oder (eigentlich nicht mehr ganz „absolut“) durch Be- ziehen auf den *Kammerton, den man „im Ohr hat“ oder durch die gewohn- heitsmäßige Spannung der Stimmbänder gesänglich zu reproduzieren weiß; übr- igens ist das a. G. keineswegs Merkmal besonderer musikalischer Befähigung, wofür es gern gehalten wird, vielmehr können seine Besitzer sonst durchaus unmusikalisch sein, und große Musiker, wie Wagner, haben es nicht besessen. Unentbehrlich dagegen ist das relative Tonbewußtsein (s. d.). Immerhin er- leichtert das a. G. z. B. das Verfolgen modulatorischer Entwicklungen u. dam- it des Formenbaus beim Erklingen des Tonwerkes.

Lit.: O. Abraham (j.), Das a. Tonbewußtsein (SbIMG III), ders. u. F. Auerbach (ebenda VIII). H. *Riemann, Tonhöhenbewußtsein u. Intervallsinn (ZsIMG XIII). Seachore, *The Psychology of Musical Talent* (Boston 1919); G. Révész, Über die beiden Arten des a. G. (ZsIMG XIV), Prüfung der Musikalität (Zs. f. Psych. 85). S. a. Musikerziehung u. Schulmusik.

Abt, Franz, * 22. Dez. 1819 zu Eilenburg, † 31. März 1885 zu Wiesbaden, Thomaner, dann Stud. d. Theol. u. Musik in Leipzig, 1841 MD in Bernburg u. Zürich, 1852—82 Hkplm. in Braunschweig, schrieb zahlreiche Lieder und Männerchöre von oft weichlicher Art.

Lit.: B. Rost, Vom Meister des volkstüml. dt. Liedes F. A. (1924).

Abzug, 1. Tieferstimmen einer Lautensaite, s. Scordatur; 2. Spielmanier bei C. Ph. Em. *Bach: bei der Bindung zweier Noten das kurze „Abziehen“ der zweiten.

a cappella (ital.), „für den Gesangschor“, d. h. Vokalmusik ohne Instrumente. Der a. *cappella-Stil (etwa bei *Palestrina) verlangt eine Setzweise, in der die Sänger ohne Instrumentalhilfe rein intonieren können. Die beste Schule dieser Schreibart bietet *Fux, *Gradus ad Parnassum*. Eine besondere Bedeutung hatte sie im 16. Jh. durch die humanistischen Wort-Ton-Ideale.

Lit.: Th. *Kroyer, A. c. und *Concerto* (H. Kretzschmar-Festschr. 1918); J. *Handschin, Die Grundlagen des a. cappella-Stils (1929); R. Petzoldt in der „Musik“ XXII, Heft 12.

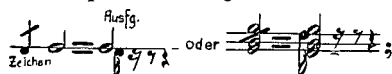
accelerando (ital., spr. attsch-), beschleunigend, allmählich zu schnellerem Zeitmaß übergehend.

Accent s. Akzent.

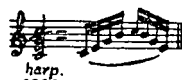
Accentus (lat.) = Betonung. Im *griechischen Gesang und der altvangelischen KM Sammelbegriff für den bloß formelhaften Gesangsvortrag (Lese-, Gebets-, *Psalmton) im Gegensatz zu den selbständigen melodischen Gebilden des *Concentus (*Antiphonen, *Responsorien, *Hymnen, *Sequenzen), diese Zweiteilung seit *Ornitoparch. In diesem quasi *Parlando oder unbegleiteten *Recitativo wird der Großteil der Texte auf dem *tonus currens* (*Reperkussionston, tuba, tenor) in gehobener Weise gelesen, dazu Anstieg (*initium*), Mitteleinschnitt

(*mediatio*) und Schlußabstieg (*Clausula finalis* oder *cadentia* = „Fall“).

Acciaccatúra (ital., spr. attsch-), in alter Zeit Name einer Verzierung in der Orgel- u. Kl.-Musik des 17. Jhs., bei der die Untersekunde kurz gleichzeitig mit der Hauptnote erklang:



vor allem diente die A. für Füllnoten bei *harpeggio-Brechungen, z. B.



siehe auch Vorschlag.

Lit.: R. Petzoldt in AMZ. 63, 244 (1936).

Accidentien s. Versetzungszeichen.

Accompagnement (franz., spr. -panjemä), „Begleitung“ durch das *Generalbaßspiel.

Accompagnato (ital., spr. -panjá-), „begleitetes“ [nämlich *Rezitativ], ist im Gegensatz zu der bloßen Akkordstütze des „*recitativo secco*“ (des „trockenen“ Erzählertons) der Sprechgesang mit für dramatische Höhepunkte vorbehaltenen Bewegungsschilderung; erstmals in *Monteverdis *Orfeo* v. 1607 (4. Akt); sie wird zwar in der Regel dem vollen Orchester zufallen, während beim *Secco* meist der bloße *Continuo das *Parlando unterstützt. Doch ist z. B. das „malende“ Continuospiel in Bachs Matth.-Passion bei „Und der Vorhang im Tempel zerriß“ zweifellos ein Acc., dagegen das Rezit. in Glucks *Orfeo* trotz der „Ausinstrumentierung“ für Streichorchester“ meist bloßes *Secco*. Hauptmeister großer Acc.-Monologe in der Oper des 18. Jh. waren z. B. Händel, J. A. *Hasse, *Jommelli, K. *Graun.

accord s. Akkord.

Achtel, oder in Gruppen

der achte Teil einer Ganzen $\frac{1}{8}$ = \diamond (Semibrevis), siehe auch Mensuralnotation.

Achtelik, Jos., * 7. April 1881 zu Bauerwitz (Oberschles.), Schüler v. Franz *Wüllner, *Steinbach u. a. in Köln, Theaterkplm., in Leipzig ansässig, Prof.

Schrift: Der Naturklang als Wurzel aller Harmonien, eine ästh. Musiktheorie 1 1922, II 1928.

Achtfuß (8') siehe Orgel.

Acta musicologica s. Musikwissenschaft.

Ad aequales s. *voces aequales*.

Adagio (ital., spr. adädseho), in Italien ungefähr gleich Andante „etwas langsam“, in Deutschland „sehr langsam“ (auch *adagissimo* kommt vor), aber nie absolut, sondern stets „auf die Zählzeit bezogen“, siehe Tempo. Die Bezeichnung A. wird auch auf Sätze in diesem Zeitmaß übertragen: in zyklischen Sonaten, Sinfonien, Konzerten, Quartetten meist ein Mittelsatz für die lyrische Reflexion — bei geringer Ausdehnung manchmal „Adagietto“ („kleines A.) überschrieben.

Adam, Adolphe, * 24. Juli 1803 in Paris, † ebenda 3. Mai 1856, Schüler von *Boieldieu, schrieb seit 1829 53 z. T. rhythmisch graziöse und melodisch gefällige, oft aber auch sehr banale Opern; besser sind seine Ballette. Seit 1846 war er kurze Zeit Opernunternehmer, 1848 wurde er Prof. am Cons.

Hauptwerke: *Le Postillon de Lonjumeau* (1836), *Le roi d'Yvetot* (1842), *Le toréador* (1849), *Si j'étais roi* (1853), letzteres dt. v. P. Wolff. — A. schrieb ferner *Souvenirs d'un musicien* 1857/59.

Lit.: *Halévy, *Notice sur la vie et les ouvrages de A. A.* (franz. 1859); A. *Pougin, *A. A.* (franz. 1877).

Adam de la Halle („der Bucklige von Arras“), * um 1220 zu Arras, † 1287 in Neapel; ein bedeutender Minnesinger (Trouvère), dessen Ausnahmestellung seine *jeux* (unbegleitete Singspiele wohl z. T. unter Verwendung von Volksmelodien) begründen, vor allem *Le jeu de Robin et de Marion* (faks. v. E. Langlois 1896, letzte pr. Bearb. v. J. M. Gibbon 1928), darin das bekannte Lied „*Robin m'aime*“ (die Zupfgeigen-Verkopplung mit dem angeblich Blaubeuren Text „Kume, kum, geselle min“ sollte endlich aus unsern Ldbb. verschwinden). Ges.-Ausg. der 1stg. *Jeux u. Chansons*, der 3stg. *Rondeaux u. Motets* von *Coussemaker (1872); guter Neudr. der mensuralen *Rondeaux* bei Fr. *Gennrich (R., *Virelais u. Balladen*, 1921), Übertragungen von J. Chailley, Paris 1935.

Lit.: Henri Guy, *Essai sur la vie et les oeuvres litt. de A. de la H.* (1899).

Adam de St. Victor, zu Paris im 12. Jahrh. lebend, vollendete den Entwicklungsprozeß, der die *Sequenz aus dem Stadium der Lais und Descorts (Leich) zu hymnenhafter Gleichstrophigkeit romanisch glättete. Kritische Ausgabe seiner Gesänge: *Aubry und Abbé Misset, *Les proses d'A. de St. V.* (1900).

Adam von Fulda, geboren um 1440 wahrscheinlich zu Fulda, † 1506 als Hofhistoriograph in Wittenberg, war seit 1490 Hkplm. Friedrichs d. Weisen in Torgau (neben H. *Isaac als dem Hofkomp.); sein Nachf. in Wittenberg wurde Joh. Weinmann, bei der Hofkantorei in Torgau Adam *Renner v. Lüttich, der Vorgänger von K. Rupsch u. J. *Walter. — A. v. F. ist der wichtigste deutsche Musiktheoretiker seiner Zeit durch eine 1490 in Kloster Vormbach bei Passau geschriebene „*Musica*“ (Abdr. nach einer Straßburger Hs. bei M. *Gerbert, *Scriptores* III; der Kommentar in *Riemanns Hdb. ist nur bedingt überzeugend). Als Komponist geistl. Werke steht A. bedeutsam in der Generation *Isaac, *Obrecht, *Finck, Al. *Agricola (Abdr. von 16 Sätzen durch W. *Niemann im Km. Jb. 1902); seine drei weltlichen Lieder wurden wichtige *Tenores* der Hofweisenlit. (vgl. H. J. Moser, *Leben und Lieder des A. v. F.*, Jb. d. Akad. f. K. u. Schulm. Berlin Jg. I). A.s nachgelassenes Reimgedicht „*Christenlich buchlein*“ (1512, mit Holzschnitten v. Cranach), neugedr. bei Bruno Cassierer (19. Privatdr. d. Graph. Ges.); seine Sachsenchronik ist bisher verschollen.

Lit.: W. *Ehmann, A. v. F. als Vertreter der ersten dt. Kompon.-Generation, Diss. Freiburg i. Br. 1932 (gedr. Berlin 1936); W. *Gurlitt im Luther-Jb. 1933 u. Joh. Walter u. die Musik der Ref.-Zeit († 1941).

Adam, Franz, * 28. Dez. 1885 in München, Schüler v. *Beer-Walbrunn u. *Mottl, Clarinetist in München, dann Kplm. in Ems, Gießen, Ragatz, Kriegsteiln., 1924—28 Kplm. am bayr. Rundfunk, gründete 1929 das NS.-Reichs-sinfonieorch., das in Dtschl., Italien, Ungarn reiste; seit 1934 u. a. Hauptstellenleiter (Musik) in der Parteikanzlei.

Adjuvantenchöre s. Kantorei.

Adler, Guido (jüd.), * 1. Nov. 1855 zu Eibenschütz (Mähren), † 15. Febr.

1941 in Wien, in Igla u. Wien aufgewachsen, Schüler u. a. von Bruckner, 1880 Dr. phil., 1882 Privatdoz. in Wien, 1885 a.-o. Prof. in Prag, 1898 (Nachf. v. Hanslick) bis 1927 Ord. der MW in Wien (Hofrat). Hg. der DTÖ (wovon er eine Reihe von Bänden revidierte) u. der Beihefte dazu, vorher der österr. Kaiserwerke, 1924 (230) des „Hdb.s der Musikgesch.“, schrieb u. a. Studie zur Gesch. d. Harmonie (Sitzungsber. d. Wiener Ak. d. W. 1881), R. Wagner (Vorlesungen 1904, 222), Methode der Musikgesch. (1909), Der Stil in der Musik (1912), Wollen u. Wirken, aus dem Leben eines Musikhistorikers (1935). Unter den Abhh. kennzeichnet der Vortrag „Internationalismus in der Tonkunst“ (Kongr. Ber. Basel 1924) am deutlichsten den Standpunkt des Verf. Eine Festschr. für ihn erschien 1930.

Adlgasser, Anton Cajetan, * 3. April 1728 bei Traunstein, † 21. Dez. 1777 in Salzburg, von J. Ernst * Eberlin ausgebildet, wurde 1751 Salzburger Domorganist und tritt in der Jugendgesch. W. A. Mozarts als Mitvertoner seines Oratoriums „Die Schuldigkeit des ersten Gebots“ hervor. Motetten in DTÖ 43, 1.

Lit.: Const. Schneider, Die Oratorien u. Schuldramen v. A. (Diss. Wien 1923).

ad libitum (lat.), „nach Belieben“; es wird freigestellt: a) mit welchem Instrument eine bestimmte Melodielinie ausgeführt werden soll; b) ob im Ensemble ein mitkomponiertes Instrument gespielt werden soll (Gegensatz: „obligates Instr.“); c) wie der Vortrag sich gestalten soll (**rubato*, ausgeziert u. dgl.).

Adlung, Jakob, * 14. Jan. 1699 in Bindersleben bei Erfurt, † 5. Juni 1762 in Erfurt; wurde nach philol. u. theol. Studien 1727 in Erfurt Stadtorganist, 1741 Gymn.-Prof.

Schriften zur Musik: Anleitung zu der musikalischen Gelahrtheit (bevorwortet von J. Ernst *Bach 1756, 21783 hg. v. J. Ad. *Hiller); *Musica mechanica organoedi* 1768 (Faks.-Neudr. v. Chr. *Mahrenholz, Bärenr. 1930); Musikal. Siebenstern 1768.

Lit.: Selbstbiogr. bei Marpur, Krit. Briefe II. Hillers Lebensbeschr. I.

Ägyptische Musik. Schon früheste Felsenzeichnungen erweisen ein reiches

Instrumentarium: Harfen, Flöten, Doppelklarinetten, Klappern, dazu im Mittleren Reich Trommeln; im Neuen Reich treten als asiatisch-rauschhafter Einstrom Doppeloboën, Trompeten, Lauten hinzu. Damals scheint auch die vorher wahrscheinlich übliche *Pentatonik durch das diatonisch-chromatische *Tonsystem abgelöst worden zu sein, das die Priester als weltlich-sinnlich ablehnten. Der Einfluß der äg. *Musikästhetik auf das Griechentum dürfte beträchtlich gewesen sein. In der Spätantike war vor allem Alexandria ein Musikzentrum. Heute herrscht in Ägypten, auf koptischem Untergrunde, *arabische Musik in Auseinandersetzung mit europäischen Einflüssen.

Lit.: C. *Sachs (j.) in der Kretzschmar Festschr. 1918; ders. in AfMW II (Die Tonkunst der alten Ägypten); ders., Die Mus.-Instr. des alten Ä. A. Hems, *La musique orientale en Egypte* (Alexandria 1930); histor.: G. Villoteau, *Description de l'Egypte* (dt. v. Michaelis 1821).

Äplerische Musik s. Jodeln.

Äoline s. Orgel.

Äolisch s. Kirchentonarten.

Äolsharfe (Wind- oder Geisterharfe), eine Reihe von gleich hoch gestimmten, aber infolge unterschiedlicher Dicke verschieden locker gespannten Darmsaiten, die über zwei Stege auf einem länglichen Resonanzkörper mit Schalllöchern laufen. Trifft der Wind schräg (am besten in einer Fensteröffnung) auf die Saiten, so entsteht eine Obertonreihe, die mit zunehmendem Antrieb bis in die außerharmonischen Partialtöne der 3. Oktave steigt. Das schon im alten Indien und im zentralen M.-A. bekannte Instrument, das A. *Kircher 1650 mit Fangdeckeln versah, H. C. Koch (1802) 13saitig, J. *Pleyel 1845 dreieckig baute, wurde vor allem in der Romantik geschätzt; vgl. das u. a. von Brahms und H. Wolf vertonte Gedicht Ed. Mörikes.

Lit.: C. *Sachs (j.). Reallex. d. Musik-Instr. (1913), S. 16f. — G. *Kastner, *La harpe d'Eole* (Paris 1856).

Äqualstimmen, achtfüßige *Orgelregister, die ohne Oktavversetzung erklingen, wie sie geschrieben stehen.

aequales s. *voces aequales*.

Aërophone (gr. = Lufttöner) s. Instrumente.

Aërophor, 1912 reichspatentierte Erfindung von Bernh. Samuels in Schwerin, um mit Hilfe eines zweiten Mundstücks die von einem Fußblasebalg gelieferte Luft in die Mundhöhle einzuführen und so dem Bläser (z. B. des *Englischhorn) das Binden überlanger Töne ohne Atemnachschub zu ermöglichen.

Ästhetik der Musik s. Musikästhetik.

Äthiopische Musik erlebte eine Hymnenblüte seit dem 7. Jahrh. Der Hlg. Järē soll dafür drei Tongeschlechter erfunden haben. Die heutigen kirchlichen Gesangbücher enthalten schwarze und rote *Neumen.

Lit.: M. Cohen (j.), *Chants éthiopiens* (Paris 1931); J. M. Harden, *The Anaphora of the Ethiopic Liturgy* (New York 1929); E. *Wellesz (j.), *Studien zur Ä. Kirchenmusik* (im *Oriens Christianus* 1920).

Affektentheorie s. Musikästhetik.

Affetto (ital.), Gemütsbewegung; *con affetto*, *affettuoso*: mit warmem und freibewegtem Ausdruck (etwa zwischen **espressivo* und **appassionato*).

affrettando (ital.), beschleunigend; **affrettato**, schneller.

Afrikanische Musik kann in Anbetracht der verschiedenen Rassen des schwarzen Erdteils nur ein sehr notdürftiger Sammelbegriff sein. Von *arabisch beherrschten Musikulturen berichten: Prosper Ricard, *Corpus de musique marocaine* (Paris I 1931, II 1933); Baron Rod. d'Erlanger, *Chants popul. de l'Afrique du Nord* (dgl.); A. Lasbordes, *La mus. de Bourgueil en Algérie* (Algier 1928); J. Rouanet, *La mus. arabe en Algérie* (SIM 1905/06); E. M. v. *Hornbostel, Phonogr. tunesische Mel. (Sb. IMG VIII, 1ff.); R. *Lachmann(j.), *Die Musik in den tunes. Städten* (AfMW V); Ph. Thornton, *The voice of Atlas, music in Morocco* (NY. 1936); B. *Bartok, *Die Volksmusik der Araber von Biskra* (ZfMW II); J. C. E. Falls, *Beduinenlieder der libyschen Wüste* (Kairo 1909); M. Hartmann, *Lieder der libyschen Wüste* (Lpz. 1900). — Analyse eines abessinischen Harfenliedes: W. *Heinitz in der Meinhof-Festschr. 1927. — Die Musik in Madagaskar behandeln J. *Tiersot im Ménestrel 1902 u. E. M. v. Hornbostel, *Melodien aus M. und Indo-*

nesien (1909). Über die eigentliche Negermusik, die durch Einmischung kleinster Intervalle, Handtrommeln, Ruftrompeten und Xylophone ein Eigengepräge zeigt, unterrichten besonders: E. M. v. *Hornbostel, *African Negro-music* (London 1929); H. Wieschhoff, *Die afrik. Trommeln* (Stuttg. 1932); W. *Heinitz, *Über die Musik der Somali* (ZfMW II); J. *Tiersot, *La mus. dans le continent afr. u. La mus. au Dahomey* (Ménestrel 1903); N. Curtis, *Songs and Talks from the Dark Continent* (1920); B. Anckermann, *Die afrik. Mus.-Instr.* (1903); Friedr. Hornburg, *Die Musik der Tio in Nigerien* (Diss. Berlin 1940). Siehe auch „ägyptische“, „äthiopische“, „arabische“ und (über die Negergesänge) „amerikanische Musik“.

Agazzari, Agostino, * 2. Dez. 1578 in Siena, † ebenda 10. April 1640, einer der frühesten *Generalbaß-Lehrer (seine Anweisungen v. 1607 [nochmals 1608] bei M. *Schneider, *Der Basso continuo*, 1914 u. faks. *Del sonare sopra'l basso* durch das Boll. bibliogr. mus. [Maild. 1934]); 1606 schrieb er für die deutschen Jesuiten in Rom (*Collegium germanicum*) die Hirtenoper *Eumelio*; veröffentlichte 1603—39 viele Motetten, Psalmen, geistl. Konzerte (2 neugedr. bei Schott) u. zwei Bücher Madrigale.

Lit.: S. A. Luciani in *Musica d'oggi* 1931.

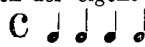
Agende, die, (lat. *agenda* = das [in der Liturgie] zu Tuende), ist die Gesamtheit der gottesdienstlichen Handlungen, besonders in den protestantischen Kirchen (die kathol. Kirche spricht vom *Rituale*). Vorbildlich war lange die preuß. Ag. Fr. Wilhelms III. v. 1816. Zur Zeit wird die A. seitens des Deutschen evang. Kirchenausschusses in jahrelangen Bemühungen neu gestaltet.


Lit.: Luther-Agende, hg. v. Otto Dietz u. K. *Ameln (Bärenr. 1928). — Artikel „Agende“ in „Religion in Geschichte u. Gegenwart“ (Neubearb. 1929ff.). — Sehling, *Die ev. Kirchenordnungen des 16. Jhs.* (1902ff.). — R. v. *Liliencron, *Mus.-liturg. Gesch. d. ev. Gottesdienste 1523—1700* (1892). — P. Graff, *Gesch. d. Auflösung der gottesd. Formen* (1921, 237). — Ulrich Leupold, *Die liturg. Gesänge der ev. Kirche im Zeitalter d. Aufklärung u. Romantik* (Diss. Berlin 1932, Bärenr.

1933). — H. *Kretzschmar, Die mus. A. (1894). — J. *Smend, Die reichere mus. Ausgestaltung des Gottesdienstes (Bachjb. 1917).

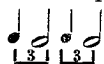
agitato (ital., spr. adseh-), erregt.

Agnus dei s. Messe.

Agogik (griechisch ἀγωγή = führen) von H. *Riemann 1884 geprägtes Wort für die kleinen Wellenbewegungen des Zeitmaßes und des Rhythmus beim lebendigen musikalischen Vortrag im Gegensatz zur mechanischen Starrheit des *Metronoms; sie kann im Großen bei starken Affektaufladungen bis zur „agogischen Stauung“ führen, d. h. über das *Ritardando bis zur echten *Fermate, im Kleinen den geradtaktigen Silbenvortrag bis zur „agogischen Triolierung“ treiben (H. J. Moser seit Bachjb. 1917, S. 62ff. mehrfach); d. h. das geringe Verlängern oder Verkürzen der eigentlich gleichlangen Silben 

führt zu  oder zu (bei *Lully

u. *Couperin „pointierter Vortrag“)



Agostini, Mezio, * 12. Aug. 1875 zu Fano, in Pesaro ausgebildet, Theaterkplm., 1900 Theorielehrer am Kons. in Pesaro, 1909 als Nachf. *Wolf-Ferraris Hochschuldirektor in Venedig. Er schrieb mehrere Opern, Orchesterwerke, zahlreiche Kammermusik, auch Klavierstücke und Lieder.

Agréments (franz., spr. -mä) = *Verzierungen.

Agricola, Alexander (A. Ackermann de Alemania), um 1446 geboren, also mit Heinr. *Finck, *Isaac, *Adam v. Fulda etwa gleichaltrig, † 1506 zu Valadolid, durch den feurig-eleganten Stil seiner Kompositionen neben *Obrecht aufregend, war bis 1474 Hofkantor in Mailand, ging in gleichem Amt nach Mantua und sang seit 1491 in der Kapelle Philipps d. Schönen, in dessen Dienst er 1505 nach Spanien übersiedelte. Bekannt sind 8 Messen, 30 Motetten, fast 100 Chansons, die zumeist *Petrucci (Venedig 1501—04) druckte. Neudrucke: Liedsätze bei *Ambros V 180, *Riemanns Hdb. II 1, S. 192, ein *Car-men* bei J. *Wolf, Sing- u. Spielmusik,

Messensätze bei van *Maldeghem und *Gombosi, Obrecht (Anh. S. 32).

Lit.: Hugo Kinzel, Der dt. Musiker A. A. in s. weltl. Werken (Diss. Prag 1934); Paul Müller, A. A., s. Missa „In minen sinn“, chansonale Grundlagen u. Analyse (Diss. Marburg 1940).

Agricola, Joh. Friedr., * 4. Jan. 1720 bei Altenburg, † im Nov. oder Dez. 1774 in Berlin, war Schüler von J. S. Bach, 1741 von *Quantz in Berlin, wo er 1751 Hofkomponist, 1759 Hkplm. wurde (Nachf. v. K. H. *Graun, Vorgänger v. *Reichardt). Er gab *Tosis Gesangsmethode als „Anleitung zur Singkunst“ 1757 methodisch heraus. Von seinen Liedern eines bei *Friedländer (Das dt. Lied im 18. Jh.), seine Opern sind vergessen.

Lit.: H. Wucherpfennig, J. Fr. A. (ungedr. Diss. Berlin 1922).

Agricola, Martin (eigentlich M. Sore), * vermutlich 6. Jan. 1486 zu Schwiebus, † 10. Juni 1556 zu Magdeburg, wo er seit 1519 lebte (seit ca. 1525 Kantor der ev. Lateinschule), der führende Schulmusiker und erste Musikschriftsteller des Frühprotestantismus. Er schrieb (von *Virdung ausgehend, ihn aber inhaltlich weit überflügelnd) in deutschen Knittelversen eine *Musica instrumentalis deudsch* (seit 1528 mehrmals, 1545 umgearbeitet, Neudr. der ersten und der letzten Fassung in Eitners Publ. Bd. 20), je eine *Musica choralis* (1528) und *figuralis deudsch* (1532) sowie weitere Schulleitfäden (mit Ausnahme der *Deudtschen Leyen Musica* [Ein Sangbuchlein aller Sontags Evangelien] 1541 den humanistischen Forderungen entsprechend in lateinischer Sprache). A. komponierte u. a. mehr als 200 Übungsstücke für die genannten Werke, ferner zahlreiche lat. Motetten (Beispiele aus der Thomasbibl. Leipzig bei *Engelke, Magdeburger Geschichtsbl. 1913), *Hymni aliquot sacri* 1552, *Melodiae scholasticae* 1557 (Motetten u. neulat. Oden, Neudr. bei *Prüfer, Der außerkirchl. Kunstgesang i. d. ev. Schulen d. 16. Js., 1890) sowie 54 *Instrumentische Gesänge* (um 1545) im Anhang seiner nachgelassenen *Duo libri musices* 1561 (z. T. Kirchenliederkanons, Proben bei *Jöde, Der Kanon; vollst. Ausgabe durch H. Funck bei Kallmeyer 1933); 4stg. Weihnachtsges. hg. von dems. 1931 (Bärenr.).

Lit.: Heinz Funck, M. A. (Diss. Freiburg i. Br. 1932, gedr. Kallmeyer 1933), ders. in ZfMW XVI.

Ahle, Joh. Georg, * im Juni 1651 in Mühlhausen (Th.), wo er auch am 1. Dez. 1706 starb. Als Organist an Divi Blasii wurde er Nachf. seines Vaters, J. Rud. *A., und Vorgänger Seb. Bachs; er veröffentlichte seit 1676 zwei theoretische Werke (Musikal. Frühlings-, Sommer-, Herbst- u. Wintergespräch 1695 ff. und „Unstrutia“, 1687), an Kompositionen „Geistl. Andachten“, 1671; Tanzstücke (Unstrutische Terpsichore), Lieder (Unstrut. Melpomene, Polyhymnia, Urania, Apollo) und Instrumentalwerke (Unstrut. Thalia, Instr. Frühlingsmusik, Violdigambenspiele).

Ahle, Joh. Rudolf, * 24. Dez. 1625 in Mühlhausen (Th.), † ebenda 9. Juli 1673; 1646 Kantor in Erfurt, 1654 Blasiusorg. seiner Vaterstadt, wo er es schließlich bis zum Bürgermeister brachte. Aus seinen zahlr. geistl. Gesangswerken (Dialoge 1648, Thüringischer Lustgarten 1657 ff., Neue geistl. Arien 1660 ff.) bot Joh. *Wolf eine stattl. Ausw. als DTD V. Seine Kammeresonaten sind ganz, die Orgelwerke bis auf wenige Abschriften verloren. Von zwei theor. Abh. ist die „Anleitung zur Singekunst“ in der Bearb. seines Sohnes (1704) kennenswert. Noch lebt er u. a. in der Melodie des ev. Kirchenliedes „Liebster Jesu, wir sind hier“ (Text v. Clausnitzer). Eine Aria à 4 mit RitorNELLO im Staatl. Ldb. (Peters) Nr. 424.

Lit.: J. *Wolf in Sb. IMG II 393 ff.

Ahrens, Joseph, * 17. April 1904 in Sommersell (Westf.), stud. Musik bei s. Vater, in Büren u. Münster, an der Akad. f. Kirchen- u. Schulmusik Charlottenburg (Orgelschüler v. A. *Sittard), seit 1925 Org. in Berlin, wurde 1928 Lehrer an der jetzigen Hochsch. f. Musikerz. u. KM., 1934 Domorg. an St. Hedwig, 1936 Prof., Orgelsachverst. f. d. Bistum Berlin u. beim Reichserz.-Min., Referent der RMK. An Orgelkompos. erschienen u. a. Toccata u. Fuge C-dur, Präl. Arie u. Tocc. a-moll, Passamezzo u. Fuge g-moll, dorisches Toccata.

Aiblinger, Joh. Kaspar, * 23. Febr. 1779 zu Wasserburg am Inn, † 6. Mai 1867 in München. Schüler v. S. *Mayr in Bergamo, wo er seit 1833 lebte,

nachdem er seit 1826 Kplm. in München gewesen war; 1843 kehrte er nach München zurück. Seine Opern wurden rasch vergessen, aber seine Kirchenwerke (Messen, Offertorien usw.) leben z. T. heute noch.

Lit.: P. Hötzl, Zum Gedächtnis A. S. (1867).

Aich, Arnt von (d. h. aus Aachen), † 1530, besaß eine Buchdruckerei zu Köln „by S. Lupus“, aus der von 1514 bis 1549 Drucke nachweisbar sind. Sein Ldb. mit 75 vierstimmigen Tonsätzen (Partiturausg. v. Ed. *Bernoulli u. H. J. *Moser nach dem einzig erhaltenen Basler Exemplar, Bärenr. 1930) enthält anonyme Sätze von P. *Hofhaimer, Adam *Rener, *Adam v. Fulda, Erasmus *Lapicida, H. *Isaac, W. *Greffinger, J. Brack, M. Pipelaere und scheint das Repertoire der Kammermusik des Augsburger Bischofs Friedrich v. Zollern († 1506) darzustellen, ist also wohl als Seitenstück zu dem „Kaiserlichen“ Ldb. bei *Öglin (in Besetzung für Solotenor und drei Instrumente) um 1510 (nicht erst 1519) erschienen.

Aichinger, Gregor, * 1564 zu Regensburg, † 21. Febr. 1628 zu Augsburg, studierte in Ingolstadt, war Fuggerscher Org. in Augsburg, bildete sich in Venedig (G. *Gabrieli) und Rom weiter und war seit 1587 wieder in Augsburg tätig (Kanonikus an S. Gertrud, u. Domvikar). Ein geist- und phantasievoller Meister, der führende in Augsburg nach J. de *Kerle und neben H. L. *Haßler, von der Inbrunst der Gegenreformation und den Problemen der damaligen „Neuen Musik“ berührt, aber doch noch fast Palestrinajünger in der Reinheit seines „römischen“ Stils. Nach weltlichen Erstlingen (Tanzliedern) schrieb er zahlreiche geistl. Werke: *Tricinia Mariana, Odaria S. Bernardi, Ghirlanda di canzonette spirituali, Lacrumae B. Virginis, Vulnera Christi, Virginalia* (Auswahl seiner cappella-Werke nebst Biogr. v. Th. Kroyer als DTB X 1, zwei Sätze in Schauertes Cantual, 4 Antiph. bei Schwann), doch gab er auch als erster in Deutschland 1607 eine Generalbaßstimme nebst Gebrauchsanweisung (abgedr. bei *Mettenleiter, Musikg. d. Oberpfalz) heraus.

Air (franz., spr. är) = *Arie, *Lied, *Melodie. 1) wörtlich für ein Gesangs-

stück, insbesondere für die knappen, tanznahen Sologesänge in der Form ||: ::|| etwa der *Rameauschen Oper; 2) uneigentlich in Suiten für ein nicht ausgesprochen tanzhaftes, sondern mehr melodisches Stück, meist stark verziert.

Akademie (nach Platos altathenischer Philosophenschule) 1) Name gelehrter und künstlerischer Gesellschaften seit Florenz 1470 (Lorenzo dei Medici), bei denen zunehmend auch die Musik gepflegt wurde, u. a. *Accademia dei Filarmonici* seit 1675 in Bologna (Padre *Martini, Mozart), *A. degli Arcadi* in Rom (vgl. *Corelli, Händel); daher 2) Opernunternehmen (die *Académie royale* in Paris unter *Lully, die *Royal Academy* in London unter Händel) oder gleichbedeutend mit Konzertenunternehmen, so die *Academy of ancient music* im 18. Jh. in London als Gesellschaft zur Auffg. alter Musik, so in Wien um 1800 ganz allgemein und noch heute bei den Orchesterkonzerten im Münchener Odeon; 3) entwickelt zu staatlichen Körperschaften: Akademien der Wissenschaften (auch mit musikwissenschaftl. Mitgliedern, siehe *Sandberger, *Abert, *Lach) oder Akademien der Künste (Berlin, Paris, Brüssel, Madrid). Die preußische A. d. K. besitzt seit 1833 eine eigene Musikabteilung (Vorsitzende waren u. a. *Grell, *Joachim, *Bruch, *Gernsheim, zur Zeit G. *Schumann), bestehend aus „Genossenschaft der [komponierenden] Mitglieder“ und „Senat“, der als Gutachterbehörde den Kultusminister berät. Früher war der Senat auch Aufsichtsinstanz für die „akademischen“ Lehranstalten; davon sind ihm heute nur noch die drei „Meisterschulen für musikalische Komposition“ unterstellt (neues Statut 1931). Diese Musikabt. ist u. a. als Hg. der „Urtextausgaben“ (Br. u. H.) und der „Mus. Ornamentik“ v. Beyschlag hervorgetreten. Vgl. M. *Seiffert, 100 Jahre Musiksektion d. pr. Akad. d. K. (1933). Die „Akademie für Kunstwissenschaft“ in Moskau (seit 1921) besaß eine Musikabt., die mehr in die Richtung eines „Forschungsinstituts f. Musikw.“ schlug, sie hat auch Publikationen erscheinen lassen. 4) Lehranstalten der Musik: die *Royal Academy of music* in London, die „Akademie der

Tonkunst“ in München, 1922—34 die „Staatl. Akademie für Kirchen- und Schulmusik“ in Berlin (siehe Hochschulen), die *Gregorianische A. (siehe P. Wagner) in Freiburg (Schweiz). 5) Singakademie = Gesangsvereinigung; doch hat die älteste, die Berliner S.-A., ihren Namen daher, daß sie zunächst im Gebäude der Kgl. Akademie der Künste probte.

akademisch, 1) Bezeichnung einer musikalischen Ausbildung oder Abschlußprüfung im Sinne von „hochschulmäßig“, z. B. „akad.“ gebildeter Musiklehrer, „akad.“ Hochschule, „akad.“ (= Universitäts-) Musikdirektor; „akad.“ Würden (d. h. von einer Universität verliehene); 2) zu Unrecht in abschätzigem Sinne als trocken, bläblich, lebensfern, wie wenn der Lehrbetrieb an Staatsanstalten stets beamtenmäßig erstarrt sein müßte.

Akkolade, die senkrechte Anfangsklammer, die mehrere Notenzeilen als gleichzeitig zusammenfaßt.

Akkord (ital. *accordo*, von griech. *χορδή* = Saite, also „Zusammenstimmung“). 1) Einstimmungsprinzip für ein Instrument; Gegensatz: **scordatura* = Umstimmung. 2) Sinnvoller Zusammenklang mehrerer Töne (Drei-, Vier-, Fünfklang); ein Akkord kann *konsonant, *dissonant oder *scheinkonsonant sein, erhält aber seine *Funktionsbedeutung oft erst aus seiner Betonungsstärke im Verhältnis zu anderen Akkorden. Lit.: H. Freyberg, Experimentelle Unters. über d. Gefühlsbetontheit v. Akkorden (Diss. Halle 1933). Vgl. auch Concor-danz.

Akkompagnement s. Accomp.

Akkordeon, große Ziehharmonika mit Tastatur, siehe Balginstrumente.

Akustik (von griech. *ἀκουστικός* = hörbar). 1) musikalische, ist derjenige Ausschnitt aus der allgemeinen Akustik (d. h. dem Teil der Physik, der sich mit den Schallen beschäftigt), dessen Gegenstand die Töne sind, d. h. solche tönenden Erscheinungen, die infolge gleichförmiger Schwingung eine bestimmbare Tonhöhe besitzen. (Davon bleibt unberührt, daß auch in die Musik bloße Geräusche z. B. durch Trommeln, Klappern, Reiben einge-mischt werden.) Der Klang entsteht durch elastische Schwingungen eines

festen (Metall, Glas, Holz, Membran, Sehne usw.) oder gasförmigen, eingeschlossenen Körpers (Luft) aus der Ruhelage und in diese zurück. Seine Geschwindigkeit und damit die Tonhöhe steigt bei Saiteninstrumenten mit zunehmender Spannung, abnehmender Dicke, sich verkürzender Länge und sich verringern dem spezifischen Gewicht der schwingenden Masse. Je kürzer die Welle, desto höher der Ton. Die Tonstärke ist abhängig von der Kraft des Schwingungsanstoßes, der die Schwingungsweite (Amplitude) bestimmt, u. von der schwingenden Masse; die Klangfarbe wird bestimmt durch die Schwingungsform, die bei einfachsten Tönen aus reinen Sinuskurven (schlichte Welle) bestehen würde, durch Einmischung von Schwingungsvielfachen (*Obertönen) aber komplizierte Gestalten annimmt. Die Fortpflanzungsgeschwindigkeit des Schalls in der Luft, der sich kugelförmig ausdehnt, beträgt bei 0° 330 m, bei 16° C 340 m pro Sekunde, nimmt also mit steigender Wärme zu. Im Wasser ist sie 4,2 mal, in Gußstahl 15,1 mal so schnell als in der Luft. Die Tonhöhenmessung erfolgt durch Vergleich mit *Stimmgabeln, Stimmflöten oder Zählung der Schwingungen durch die *Sirene. Eine Doppelschwingung pro Sekunde nennt man 1 Hertz (nach dem Namen des Physikers Heinrich Hertz (j.), 1857 bis 1894). Man kann das Gebiet der musik. Ak. in Instrumenten-A. (Resonanzerscheinungen, Obertöne [Teiltöne], Kombinationstöne [Summations- und Differenzstöne]) einschl. der menschlichen Stimme (Klanggepräge, Vokalismus), und in die Ak. der Tonsysteme (Stimmungsprinzipien) teilen.

Lit.: Grundlegend: H. *Helmholtz, Die Lehre von den Tonempfindungen (seit 1862 mehrfach); C. *Stumpf, Tonpsychologie (1883/90). Zur Einführung: A. Jonquiére, Grundr. d. mus. Ak. (1898); H. *Riemann, Hdb. d. Musikw. (Ak.) u. Grundriß d. Musikw.; J. Zellner, Vorträge über Ak. (1892); K. L. *Schäfer, Mus. Ak. (Samml. Götschen); A. Moll, A. f. Sänger u. Musiker (1928); R. Imhofer, Grundriß d. mus. Ak. f. Konservatorien (1928); Ilo Peters, Die Grundl. d. Musik (1928); Erich Schumann, Ak. (Jedermannsbücherei

1925); S. *Karg-Ehlert, Akust. Ton-, Klang-u. Funktionsbestimmung (1930); Th. Kornerup, Ak. Gesetze f. d. Akkord- u. Skalabildung (Kopenhagen 1930); E. R. Jänsch, Untersuchungen über Grundfragen d. A. u. Tonpsych. (1929); K. *Eitz, Das math. reine Ton-system (1891); Shohé Tanaka, Studien im Gebiet der reinen Stimmung (1890); W. Köhler, Ak. Untersuchungen (1909/11 in Stumpfs Beiträgen zur Ak.). Histor.: J. *Sauveur, *Principes d'acoustique et de musique* (Paris 1700); L. *Euler, *Tentamen novae theoriae musicae* (Petersburg 1739, Neudr. v. E. *Bernoulli); *Tartini, *Trattato di musica* (1754); Fl. Fr. *Chladni, Die A. (1802); K. F. E. Schafhäütl, Über Schall u. Knall usw. (München 1834); Zamminer, Die Musik u. d. mus. Instrumente (Gießen 1855), H. J. v. Braunnühl u. Walter Weber, Einf. in die angewandte A. (1936); Großmann, Martin u. Schmidt im Hdb. d. Experimentalphysik 17 (1934); P. Trendelenburg, Fortschritte der physik. u. techn. A. (Lpz. 1934); Herm. Backhaus, Stand d. Forschg. d. physik. A. (AfMF. 3, 1938); Artikel „Akustik“ in *Müller-Blattaus r. Lieferung der 12. Aufl. v. *Riemanns Musiklex. Vgl. auch E. Mach, Beitrag zur Gesch. d. Akustik (Prag 1892).

2) Raum-Ak. Das Problem der günstigsten Hörsamkeit großer Räume ist erst neuerdings wieder in den Vordergrund getreten, nachdem es schon die Baumeister der Antike beschäftigt hatte.

Lit.: R. Klimpert, Lehrb. d. Akustik Bd. 4 (1907); A. Eichhorn, Der ak. Maßstab für große Innenräume (1899); Sturmhöfel, Die A. des Baumeisters (2. Aufl. 1898); Orth, Die A. großer Räume (1871); Joh. *Biehle, Theorie des Kirchenbaues v. Standpunkt des Kirchenmusikers (1913); Eugen Michel, Hörsamkeit großer Räume (1921); P. R. Heyl, *Architectural acoustics* (Washington 1930); A. D. Fokker, *Over de akoestiek van zalen, van muziekinstrumenten en van de menschelijke stem* (Haarlem 1929); G. Stewart, *Introductory acoustics* (Nostrand 1933); P. E. Sabine, *Acoustics and architecture* (London 1932); E. Herbst in der Musik XXV/3; O. Schott, Die Hörsamkeit v. Musikräumen (Zsfnstr.-

Bau 56, 1935); H. Stumpp, *Experimentalbeitr. zur Raum-A.* (Veröff. d. Inst. f. Schall- u. Wärmeforschg. TH., Stuttg., 1936); Th. Schultes, *Untersuchungen z. Raum-A.* (Diss. Darmst. 1936).

3) Elektro-Akustik siehe Elektrische Musik, Rundfunk, Tonfilm.

Akzent (v. lat. **accentus* = Betonung); 1) die dynamische Hervorhebung einer Silbe bzw. eines Tonbeginns vor anderen; a) *rhythmischer Akzent*: als regelmäßig wiederkehrender Taktschwerpunkt — daher Akzent-Takt (im Gegensatz zum alten Mensurtakt, s. Takt) oder als einmalige besondere Hervorhebung etwa eines Melodieeinsatzes, einer ungewöhnlichen Harmonie; dadurch oft in Konflikt zum Taktakzent, Betonung eines „schlechten“ Taktteils, falscher Akzent:



(so auch bei der *Synkope).; b) *melodischer A.*: das Herausstechen höchster oder tiefster Töne aus einer Melodie, was leicht zu ihrer auch dynamischen Betonung verleitet, die aber im Fall eines Konflikts mit dem Wortakzent vermieden werden muß, z. B.:



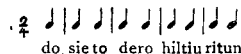
2) veralteter Name für den *Vorschlagn.

3) Akzent als Lesezeichen: die schon in der Spätzeit des Altgriechischen und heute im Französischen angewandten drei Typen für den Hochton' (*accentus acutus*), den Tiefton' (*acc. gravis*) und die Stimm-biegung - bzw. ^ (*acc. circumflexus*) haben sich auch im Mittelalter (z. B. bei Otfried v. Weißenburg und Notker Labeo) noch erhalten. Höchst wahrscheinlich haben sich aus ihnen die *Neumen entwickelt.

4) A. als gregorianischer Melodietypus: siehe *accentus*.

Akzentuierende Dichtung (im Gegensatz zur griechisch-römischen *skandierenden*, d. h. Silbenlängen u. -kürzen messenden) ist diejenige, die von der natürlichen Wortbetonung her die Versschwerpunkte (Hebungen) bestimmt,

so besonders im Syrischen und in den germanischen Sprachen, von woher sich das Prinzip zumal in einigen Hymnen des *Ambrosius erstmals auch für die Spätantike meldet. Da in aller Choralnotation (s. d.) Zeichen für die Betonung fehlen, muß diese aus der Texthebigkeit erschlossen werden (*Gregorianik, *Troubadourkunst, *Minne- und *Meistergesang). Schwierigkeiten stellen sich erst bei der Bewertung der Pausentakte (Eigenwert der Zäsuren) und der Frage nach der Vierhebigkeit oder andern Zeilenordnungen ein, da man sich hüten muß, germanischen Versen Opitzsche Jamben- oder Trochäenfolgen zu unterstellen. Nach A. Heusler ist z. B. nicht zu lesen:



sondern:



und es bleibt offen, ob bei Spervogel (*Jenaer Lhs.) glatte Sechsheber zu lesen sind:



oder etwa Achtheber:



Jedenfalls ist insofern ein Unterschied zwischen rein textlichen und musikalisch-metrischen Hebungen zu machen, als z. B. die Halbzeilen der Nibelungenstrophe textlich dreitaktig, musikalisch aber (durch die Zäsur-Akzente) viertaktig sind. In den romanischen Sprachen ist die Akzentuierung viel beweglicher, weil nicht an die germanische Stammsilbenbetonung gebunden; so wäre z. B. außer der richtigen Versbetonung

l'étandard sanglant est levé

auch noch

l'étandard sanglant est levé

oder

l'étandard sanglant est levé

möglich. Daher ist auch bei der auf französischem Skansionsboden entwickelten Modulhehre (s. d.) stets zu unterscheiden zwischen $\underline{\text{c}}$ und $\underline{\text{c}}$ oder $\underline{\text{c}}$ und $\underline{\text{c}}$. Der Unterschied hat sich be-

sonders in der m.-a. Germanisierung der sapphischen Strophe ausgeprägt: akzentuierend (m.-a.):

integer vitae scelerisque purus

Christe du Beistand deiner Kreuz-
gemeinde
skandierend (antikisch):

integer vitae scelerisque purus

Rosen brach ich nachts mir am dunkeln
Vgl. auch Metrik. [Hage

Akzidentien = *Versetzungszeichen.

Alaleóna, Domenico, * 16. Nov. 1881 in Montegiorgio, † ebenda 18. Dez. 1928, Schüler des Liceo S. Cecilia in Rom, Dirigent in Livorno u. Rom, Musikgesch.-Lehrer u. Kritiker in Rom. Schrieb eine Oper, ein Requiem, Klavierlieder, Lieder für Streicher u. Harfe, Farbenstudien f. Orchester.

Schriften: *Studi su la storia dell'Oratorio musicale in Italia* (Turin 1908); *Le laudi spirit. nel sec. XVI/XVII* (Rivmus. it. 1909); *Il libro d'oro del musicista* (mehrfach aufgelegt); *Educazione mus. del popolo* (musikwiss. Kongreßbericht Turin 1921).

Alard (spr. alār), Delphin, * 8. März 1815 zu Bayonne, † 22. Febr. 1888 in Paris, wo er am Conservatoire unter *Habeneck ausgebildet wurde und 1843 die Violinprofessur von *Baillot übernahm, die er bis 1875 ebenso wie seit 1858 die Konzertmeisterstelle an der kais. Kapelle ruhmvoll innehatte. Zu seinen Schülern zählten *Garcin und *Sarasate. Unter seinen gefälligen Violinkompositionen ragen die schwierigen sechs Etüden op. 2 hervor, bedeutend ist seine in mehrere Sprachen übersetzte Violinschule, verdienstvoll seine große Sonatensammlung der „Maitres classiques“ (u. a. Corelli, Tartini, Leclair, Stamitz, Gaviniés, Paganini, Porpora, Nardini, Pugnani, Kreutzer, Baillot, Locatelli, Francoeur, Lolli, Campagnoli, Mondonville, Boccherini, Senaillé, s. dort).

Albéniz, Isaac, * 29. Mai 1860 zu Camprodón (Gerona), † 16. Juni 1909 zu Cambo (Pyrenäen), pianistisches Wunderkind, studierte in Brüssel bei Brassin u. *Gevaert, war kgl. span. Hofpianist. Wichtiger als seine Opern und Singspiele sind seine impressionistischen Klaviersuiten durch ihr rhythmisch ausgeprägtes, zumal andalusisches Na-

tionalkolorit: *Chants d'Espagne, Suite española, Piezas características, Seis Danzas Españolas, Suite Iberia* (orchesteri v. *Arbós) usw.

Lit.: Henri Collet, *A. et Granados* (1925).

Albert, Heinrich, * 8. Juli 1604 zu Lobenstein (Reuß), † 6. Okt. 1651 in Königsberg (Pr.), Schüler seines Veters H. *Schütz in Dresden, sollte dann die Rechte in Leipzig studieren, wo J. H. *Schein auf ihn wirkte, siedelte 1626 mit seinem Freunde und späteren Haupttextdichter S. Dach nach Königsberg über (zeitweilig schwedischer Kriegsgefangener in Polen), 1630 Domorganist u. Schüler v. *Stobäus. 1638 bis 1650 erschienen in 8 Lieferungen seine oft aufgelegten „Arien“ (Neudr. v. Ed. *Bernoulli in DTD 12/13, Einl. v. *Kretzschmar, der wenig brauchbare Generalbaß von F. Thieriot), teils geistl., teils weltl. Inhalts (viele Hochzeitslieder [Anke v. Tharau], Sterbegesänge, Choräle [Gott des Himmels u. der Erden]). Drei Besetzungstypen heben sich ab: gedrungene Quintettsätze wie bei *Eccard (Tanzlieder „nach Art der Polen“), polyphone Solotertette (ähnlich die 12 der Kürbishütte v. 1645, Neudr. v. J. *Müller-Blattau, Bärenr. 1932) und volksliedartige, anmutige Monodien zu 1–2 Stimmen (Vorjahrsliedchen); durch die er vor allem Schule gemacht hat; gelegentlich weiten seine Lieder sich auch durch Orchesterritornelle oder zu kantatenhaften Gebilden (Huldigungsgesang beim Besuch v. Opitz). So liegt bei ihm nicht nur, wie *Kretzschmar wollte, der Anfang des neueren deutschen Sololiedes, sondern er ist auch ein Hauptmeister der mehrstimmigen Generalbaßlyrik. Praktische Ausw. v. M. *Seiffert (Organum), eine andere von F. Dietrich, einzelne bei H. *Reimann, H. J. *Moser (Alte Meister), *Schering (Beispiele Nr. 193). 12 Stücke im Staatl. Jugend-Ldb. (Peters).

Lit.: H. Kretzschmar, *Gesch. d. neueren dt. Liedes* (1912); H. J. Moser, *Corydon* (1933). G. Müller, *Gesch. d. dt. Liedes* (1925).

Albert, Heinrich, * 16. Juli 1870 zu Würzburg, war Schüler der dortigen Musikschule, Orch.-Geiger (1895–1900 Kaimorch.), seither Münchner Kammervirtuose und Lehrer für Gitarre, die er

hervorragend spielt. Er veröffentl. je eine Lauten-, Mandolinen- u. Gitarrenschule sowie Werke mit Gitarre.

Albert, Herbert, *26. Dez. 1903 in Lausick (Sa.), wurde Pianist, dann in KplmStellungen zu Rudolstadt, Kaiserslautern, Wiesbaden, 1934 GMD von Baden-Baden, wo er die Internat. Musikfeste gründete, 1937 mus. Oberleiter der Staatsoper Stuttgart, auch Gastdir. im Ausland.

d'Albert (spr. dalbär), Eugen, * 10. April 1864 zu Glasgow, † 3. März 1932 zu Riga, war der frühbegabte Sohn eines deutschen Musikers, Schüler von Ernst *Pauer in London, Hans *Richter in Wien, Franz *Liszt in Weimar, erregte schon seit 1880 Bewunderung als dämonischer Beethovenspieler, wandte sich aber immer ausschließlicher dem künstlerischen Schaffen zu, ohne freilich über eine geistvolle und wirksame Brahms-, Liszt- und *Verismo-Verwertung hinaus zu einem ganz eigenen Stil zu gelangen. Doch verfügte er über sicheren Bühneninstinkt und errang so einige große Theatererfolge. d'A. war mehrfach verheiratet, lebte meist in Lugano, war Prof., Hofrat, Mitgl. der pr. Akad. d. Künste.

Hauptwerke: Opern: u. a. Die Abreise (1898), Kain (1900), Tiefland (1903), Flauto solo (1905), Tragaldabas (1907), Die toten Augen (1916), Der Stier v. Olivera (1918), Revolutionshochzeit (1919), Scirocco (1921), Der Golem (1926), Die schwarze Orchidee (1931), Mister Wu (nachgel. 1932). **Instrumental:** 1 Sinfonie, Orchestersuite, 2 Ouvertüren, 2 Klavierkonzerte, 1 Vc.-Konzert, 2 Str.-Quartette; für Klavier: Suite, Sonate, Stücke; dankbare Lieder, Kadenz zu Beethovens G-dur-Konzert. Weniger zu rühmen sind seine Bach-Ausgaben.

Lit.: Wilh. Raupp, E. d'A. (1930).

Albertische Bässe nennt man nach dem Klavierkomponisten Domenico Alberti aus Venedig (1717–40) die mechanisch gebrochenen Akkorde zur Melodienbegleitung, wie



Faks.-Neudr. einer Sonate v. Alberti (op. 1,5) durch W. Höckner (Hug).

Albicastro, Heinrich, (eigentlich Weißenburg), aus Biswang (Schweiz), studierte 1686 in Leyden, soll es im span. Erbfolgekrieg zum Rittmeister gebracht haben und veröffentlichte in Amsterdam um 1700 33 technisch anspruchsvolle Soloviolinsonaten, 36 Triosonaten in Corellischer Art sowie Konzertsinfonien unter Valentinischem Einfluß. — Neudrucke: eine Solosonate (G. Beckmann bei Simrock), eine Triosonate (R. Moser bei Vieweg).

Lit.: A. *Moser im AfMW I, 369ff., ders., Gesch. d. Violinspiels, S. 124ff., Jan Zwar, A. in Nederland (De Muziek II, 6), K. *Nef in der Schweiz. MusZtg., Nov. 1925.

Albinoni, Tommaso, * 1674 in Venedig, wo er 1745 auch starb, ist heute zwar als fruchtbarer Vertreter der venezianischen Oper vergessen, erlebt aber eine Renaissance als Instr.-Komp. S. Bach hat dreimal Themen von A. fugiert (Abdr. einer A.schen Fuge bei Spitta, Bach II). Von seinen Violinkonzerten op. 5 u. 9 hat Upmeyer eines bei Vieweg hg.; zwei bearbeitete J. G. *Walther f. d. Orgel, von den Triosonaten op. 1 bot Upmeyer eine bei Nagel; dgl. zwei Violinsonaten aus op. 4 u. 6 (Kirchen- bzw. Kammersonaten). Eine Sonate f. Flöte u. Bc. bot Schäffler bei Nagel und Moffat bei Schott; dagegen harren noch die 6- bis 7stg. Sinfonien op. 2 des „Dilettante Veneto“, der 1722 in München bei einer seiner Opern mitgeigte, der Wiedererweckung, ebenso die ausgezeichneten Kanons und Fugen seiner *Balletti a tre* op. 8.

Lit.: A. *Schering, Gesch. d. Instr.-Konzerts, S. 74f., A. *Moser, Gesch. d. Violinspiels, S. 78f.

Albrecht, Herzog von Preußen, aus dem Geschlecht der Hohenzollern, bis 1525 letzter Ordensmeister, * 16. Mai 1490, † 20. März 1568 zu Tapiau, war ein großer Musikliebhaber, der zu L. *Senfl, Th. *Stoltzer, *Petit Coclico usw. in persönlichen Beziehungen stand und durch Berufung der Brüder *Kugelmann der ostpreuß. Musikpflege entscheidenden Anstoß gab. Auch ist er als Dichter von Hofweisen und Kirchenliedern (die sog. Markgrafenlieder) mehrfach nachweisbar.

Lit.: Fr. *Spitta, Herzog A. v. Pr. als geistl. Liederdichter (Mschr. f. Gd.

u. kK XIII, 1908); Maria Federmann, Musik u. Musikpflege zur Zeit Herzog Albrechts (1525—78) (Diss. Königsbg., Bärenr. 1932, dazu Pietzsch ZfMW XVI 365); Eckh. Loge, Eine Messen- u. Motetten-Hs. des Kantors M. Krüger (Diss. Kbg. Bärenr. 1931); J. *Müller-Blattau in ZfMW VI, 215 ff. — Musikerbriefe an ihn in MfM. VIII u. DTB III, 2 (Kroyer).

Albrecht, Max Rich., * 14. März 1890 in Chemnitz, Schüler v. *Reger (Leipziger Kous.), Kplm., lebt seit 1916 in Dresden. Er schrieb u. a. Orchester- ges., Chöre, sinf. Dichtungen, eine Faustsinfonie, das 3tlge. Oratorium „Heroische Ballade“ und 4 Opern.

Albrecht, Maximilian, * 16. Febr. 1887 zu Dachwig (Kr. Erfurt) als Sohn des Lutherforschers Otto A., erwuchs im Naumburger Domchor, wurde aktiver Offizier, stud. an den Musikhochschulen Berlin, München, Lpz., wurde ThKplm, nach dem Weltkrieg Dirig. in Freiburg i. Br., Leiter des Berliner Rundfunkchors, städt. MD. in Stettin, jetzt am Mozarteum u. Stadtth. Salzburg.

Albrechtsberger, Joh. Georg, * 3. Febr. 1736 zu Klosterneuburg, † 7. März 1809 zu Wien, wo er (nach Jahren als Melker Stiftsorg.) 1772 Stephansorganist, 1792 Domkplm. wurde und 1794 Beethoven unterrichtete, der A.s Fugenrezepten wenigstens in den Grundzügen lebenslang treu blieb. Auch war er mit J. Haydn befreundet. Von seinen zahlreichen Kompositionen sind Streichquartette, 1 Quintett, Quartettfugen, Doppelquartette und Str.-Trios bemerkenswert (Ausw. v. O. Kapp als DTÖ XVI, 2); seine Kirchenwerke waren zu ihrer Zeit sehr geschätzt. Unter seinen theoretischen Arbeiten (Ges. Ausg. v. J. v. Seyfried, ²1837, auch englisch) nimmt die „Gründliche Anweisung zur Komposition“ (1790 u. 1818, auch franz. u. engl.) die erste Stelle ein, daneben eine Generalbaßschule noch v. 1792.

Lit.: A. Weißenböck, A. als Kirchenkomp. (Beiheft 14 zu DTÖ); R. *Oppel, A. als Bindeglied zw. Bach u. Beethoven (NZsFM 78), J. Thamm in der Caecilia (Neiße) 43 (1937).

Albrici (spr. -itschi), Vincenzo, * 26. Juni 1631 in Rom, † 8. Aug. 1696 zu Prag, war in Stralsund, Dresden, Neuburg, London anzutreffen, bis er 1666—80 in Dresden Nachf. v. H. Schütz als Hkplm. wurde. Danach war A. kurz Thomasorg. in Leipzig und wurde 1682 Kirchenkplm. in Prag. Eine festl. Sonate à 5 (Dresden 1660) in Scherings Beispielen Nr. 214.

Alcuin, Flaccus, * 753 zu York, † 19. Mai 804, um 801 Abt zu Canterbury u. Tours, war der Schul- u. Musikorganisator Karls des Großen, auf dessen Wunsch er die fränkisch-römische Choralverschmelzung durchführte. Seine Musiktheorie bei Gerbert (Scriptores I) bringt erstmals von England her die 8 Kirchentöne auf den Kontinent.

Lit.: P. *Wagner, Einf. in die greg. Mel. I, 237 ff.

d'Alembert (spr. daläbär), Jean le Rond, * 16. Nov. 1717 in Paris, † ebenda 29. Okt. 1783, Mitgl. der Pariser Akademie, schrieb für diese und die Berliner Akad. d. W. akustische Abhandlungen. *Friedrich d. Gr. war sein Beschützer. Wichtig sind sein „*Fragment sur l'opéra*“ und seine Musiktheorie nach *Rameau (dt. v. *Marpurg 1757); auch verfaßte er die bekannte Einleitung zur Enzyklopädie; seine „*Oeuvres et correspondances inédites*“, hg. 1887 v. Ch. Henry.

Lit.: Maurice Muller, *Essai sur la philosophie de J. d'A.* (1926); Bertrand, *d'A. (Les grands écrivains franç.* 1889).

Alessandrescu, Alfred, * 14. Aug. 1893 zu Bukarest, stud. hier u. in Paris (d' *Indy u. P. Vidal), 1921 i. Dirig. d. Bukarester Oper, 1926 auch des dortg. Philh. Orch.s, 1933 AbtLeiter d. rum. Rundf. u. KompProf. an der Musikakademie, schrieb OrchWerke, Kammermusik, Lieder; auch MKritiker u. Hofpianist.

Alexander Friedrich, Landgraf, siehe Hessen.

Alfano, Franco, * 8. März 1877 am Posilipp bei Neapel, studierte in Leipzig u. Berlin, reiste als Klaviervirtuose, wurde Direktor des Liceo in Bologna, 1923 desjenigen in Turin, 1940 Intendant des Teatro Massimo zu Palermo. Schrieb Opern: *Resurrezione* (1904), *Sakuntala* (1921), *Madonna Imperia* (1927), *L'ultimo Lord* (1930), *Cyrano de Bergerac*

(1936), *Don Giovanni di Manara* (Florenz 1941); 2 Sinfonien, Tagore-Lieder, Str.-Quart., KlavTrio, Sonaten. Er beendete *Puccinis „Turandot“. Werkverzeichnis v. Ettore Desderi (Bollettino bibl. mus., Mailand 1931); G. M. Gatti, F. A. (Bologna 1920); A. Della *Corte, *Ritratto di A.* (Turin 1935 u. *Music and Letters* 18.)

Alfarabi (Abu Nassr Mohammed Ben Tarchan), d. h. geb. in Farab (Otrara in Turkestan) um 900, † etwa 950, bemühte sich, in die *arabische Musiktheorie das griechische Tonsystem einzuführen.

Lit.: E. A. Beichert, Die Wissenschaft der Musik bei A. (Diss. Freiburg i. Br. 1930, Km. Jb. 1932); Rod. Baron d'Erlanger, *La musique arabe*, Bd. 1: Alfarabi (London 1930).

Alfvén, Hugo, * 1. Mai 1872 in Stockholm, studierte dort, in Deutschland, Frankreich, Belgien, wurde nach Stellungen in Dresden und Stockholm 1910 UnivMusDir. in Upsala, reiste mit einem trefflichen Studentenchor durch Europa, 1917 Dr. h. c. Upsala, ist einer der namhaftesten schwedischen Tonsetzer u. Dirigenten.


Hauptwerke: 5 Sinfonien, Sinf. Dichtungen, Orch. Gesänge f. Bariton, Kantaten (Reichstagsk. Stockholm 1935 bzw. 1936), Kammermusikwerke (z. B. Elegie f. Horn u. Klav.), Lieder.


Algarotti, Graf Francesco, * 11. Dez. 1712 in Venedig, † 3. Mai 1764 in Pisa, war 1740—49 Kammerherr bei *Friedrich d. Gr. in Potsdam und an dessen Libretti beteiligt; er nahm nach andern franz. u. ital. Operntheoretikern (St. Evremond, Du Bos, St. Mard usw.) auf die Entwicklung von J. Ad. *Hasse zu Glück Einfluß durch die Abh. *Saggio sopra l'opera in musica* (1756); seinen Briefw. mit dem König in dessen *Oeuwres* Bd. 18 (1851).

Lit.: E. *Wellesz (j.). A. u. s. Stellung zur Musik (SbIMG XV).

Aliquotöne = *Obertöne.

Alkuin s. Alcuin.

Alla breve  bedeutet heute das Schlagen nach der Halben statt nach dem Viertel, u. zw. sowohl als $\frac{3}{2}$ -Takt wie auch (bei Brahms u. Schumann in altertümlichen Sätzen) für den $\frac{4}{2}$ -Takt; die Vorzeichnung zielt nicht so sehr auf

Beschleunigung als auf ein mehr federndes Raumgefühl (halb so oft Niederschläge; wie beim Übergang vom deutschen zum englischen Trab). Der Name (ital. „nach der Brevis“) bezieht sich darauf, daß im 15.—16. Jh. normal nicht die Semibrevis, sondern die Brevis Zählzeit war; im 17. Jh. bedeutete  die Aufhebung der automatischen Perfektion (Dreiwertigkeit); siehe Mensuraltheorie.

Allargando (ital.), breiter werdend.

Allegamente (ital.), munter.

Allegretto (ital., Verkleinerungsform v. **allegro*), 1) nur etwas lebhaft; 2) ein kleiner Allegro-Satz.

Allégri, Gregorio, * 1582 in Rom, dort † 17. Febr. 1652, Schüler der beiden *Nanino, seit 1629 Sänger der päpstl. Kapelle, berühmt durch sein schlichtes 4stg. *Miserere*, das die Sixtina in der Karwoche sang, aber nicht kopieren ließ, bis es *Burney 1771 veröffentlichte (Neudrucke bei Böhm & Sohn u. bei Schott). A. ließ zwei geistl. Vokalsammlungen 1618—21 drucken.

Lit.: A. *Cametti in Riv. mus. it. XXII; Julius A m a n n, A. s. *Miserere* u. d. Auffg.-praxis in der Sixtina (Pustet 1935).

Allegro (ital.), „munter“, „fröhlich“, also zunächst mehr Affekt- und Vortrags-, erst später eine Zeitmaß-Bezeichnung, die heute „schnell“, aber weniger rasch als **presto* bedeutet; *allegro molto* = sehr lebhaft. Doch siehe auch Tempo.

Alleluja s. Halleluja.

Allemande (franz., spr. allmäd, ergänze *danse*, also „deutscher Tanz“), etwa seit 1600 an Stelle der *Pavane, wie diese geradtköpfiger Schreitanz und nun mit der *Courante (Tripla) an Stelle der bisherigen *Gagliarde als „Sprung“ (Nachtanz, Proporz) verbunden, bis sie um 1620 Kopfsatz der *Suite (Grundriß A. — Courante — Sarabande — Gigue) wurde. Im Laufe des 17. Jhs. entfernte sie sich vom einstigen Gebrauchstanz und näherte sich dem 1. Allegro der Sonate bzw. des Konzerts, meist mit durchlaufender Sechzehntelbewegung und lauter auftaktigen Motiven (gern $\frac{2}{16}$ Anhuben). Die heutige süddeutsche $\frac{3}{4}$ -A. stammt von dem raschen „Deutschen“ der Wiener Klassiker ab.

Lit.: E. Mohr, Die A. in der dt. Klaviersuite (Diss. Basel 1927, Hug 1932); Alfr. Anders, Unters. über die A. als Volksliedtyp d. 16. Jhs. (Diss. Frkf. a. M. 1940).

Allen (spr. älln), Hugh Percy. * 23. Dez. 1869 in Reading, lange Jahre Organist in Oxford und 1901—20 Dirig. des Londoner Bach-Chors, seit 1913 Dir. des Royal College of Music in London und einer der Führer des engl. Musiklebens.

Allgemeine Musiklehre s. Musiklehre.

Allg. deutscher Musikverein, gegr. 1861 zu Weimar durch Franz *Liszt u. Franz *Brendel, nachdem schon 1848/49 Tonkünstlerversammlungen in Leipzig unter gleicher Führung den Auftakt gegeben hatten, aufgehoben 1937. Dem ADMV gehörten Musiker und Laien an, der Zweck war satzungsgemäß 1. die Pflege und Förderung des deutschen Musiklebens im Sinne einer fortschreitenden Entwicklung; 2. die Wahrung und Förderung der Standes- u. Berufsinteressen der Tonkünstler; 3. die Unterstützung bedürftiger Tonkünstler und ihrer Hinterbliebenen. Der Verein hat insgesamt 67 Tonkünstlerfeste veranstaltet (die ersten 1861 Weimar, 1864 Karlsruhe, 1865 Dessau, 1867 Meiningen usw., die letzten 1920 in Weimar, 1921 Nürnberg, 1922 Düsseldorf, 1923 Kassel, 1924 Frankfurt a. M., 1925 Kiel, 1926 Chemnitz, 1927 Krefeld, 1928 Schwerin, 1929 Duisburg, 1930 Königsberg, 1931 Bremen, 1932 Zürich, 1933 Dortmund, 1934 Wiesbaden, 1935 Hamburg u. Berlin, 1936 Weimar, Jena, Eisenach, 1937 Darmstadt u. Frankfurt a. M. Vorsitzende waren u. a. R. *Strauß, M. *Schillings, S. v. *Hausegger, P. *Raabe. Der Verein begann die Liszt-Ges.-Ausg. und verwaltete mehrere Stiftungen, ist auch 1900 (H. *Kretzschmar) mit einer Kundgebung für die *Schulgesangsreform, 1932 mit einem Aufruf gegen den Musikabbau in Staat und Stadt hervorgetreten. Die Nachfolge der Tonkünstlerfeste traten die Reichsmusiktag Düsseldorf, die der Tonkünstlerversammlungen die Komponistentagungen auf Schloß Burg (Wupper) an.

Lit.: Arthur *Seidl, Geschichte des ADMV (1911); Hans Rutz, 75 Jahre ADMV 1861—1936 (Berlin 1936).

Moser, Musiklexikon.

Alpaerts, Flor, * 12. Sept. 1876 zu Antwerpen; seit 1902 Prof. am dortigen Konservatorium und Dirigent, 1934 Dir. des Kons. Antwerpen, verdient um die Ausdeutung der jungflämischen Musik, schrieb zwei Sinfonien, mehrere Sinf. Dichtungen, eine Oper *Shylock* (1912), Theatermusiken, Kantaten, Lieder, Klavierstücke, Solfeggien.

Alpenmusik s. Jodeln.

Alphorn, ein wahrscheinlich uraltes, vielleicht schon indogermanisches Hirteninstrument in den Alpen für weithin hörbare Signale; meist aus Holzrinnen zusammengesetzt und mit Bast umwickelt, oft dreimal gebogen und bis zu 4 m lang, mit ziemlich engem Schalltrichter; vielleicht Rückbildung der Metalltrompete; ob schon mit dem *Cornu alpinum* der südlichen Berggermanen bei Tacitus identisch, ist fraglich; das A. wurde schon im 16. Jh. bis nach Frankreich geschätzt, ist übrigens auch im Spessart, in Skandinavien, Polen, Rumänien, im oberen Amurgebiet, ja bei den südamerik. Indianern anzutreffen.

Lit.: Szadowsky im Jb. IV des Schweizer Alpenklubs; K. M. Klies im „Bergsteiger“ 1937; A. L. Gaßmann, Blasiert mir das A. noch einmal (Hug 1938).

Alt v. lat. *vox alta* = hohe [Männer-] Stimme. 1) *vokal*: war zunächst in den *Motetus-Kompos. der hohe *Contra* zum *Tenor und wurde (noch im 16. Jh.) meist von Männern im Oberteil des Tonbereichs fistuliert, daher Umfang c—c''; deshalb auch bei *Forster: „Der Alt gehört Jungsgellen zu; die laufen auf und ab ohn' Ruh.“ Heute nicht durch Höher-Transposition von Frauen- bzw. Knabenstimmen ersetzbar, sondern nur durch deren Mischung mit Tenorstimmen, (vgl. H. J. Moser, Renaissance des Falsettiers, in der „Stimme“ XXIII, H. 1). Beispiele die Schallplatten des Kantoreichors unter P. Kalt (A. v. *Bruck „Aus tiefer Not“ u. H. *Finck „Christ ist erstanden“) in „2000 Jahre Musik“ (Lindström). In Frauen- oder Knabenensembles dagegen war seit je der Alt tiefste Stimme; hier Umfang g—e' (Bruststimme) und f'—e'' (Mittelstimme). In der romantischen Oper allerdings wird der Alt (Ortrud, Amneris, Brangäne) weit höher — bis b'' —

2) in der *Harmonielehre*: chromatische Veränderung eines Akkordtons meist zwecks melodischer Intensivierung, besonders wenn dadurch Dissonanzverschärfung eintritt, also z. B. statt $g\ h\ d : g\ h\ dis, g\ b\ dis, g\ h\ des, ges\ h\ d$. Man spricht von „Hoch“- und „Tief“-Alterationen; diese können bis zur Tonalitätsspaltung (Bi-Tonalität) führen, z. B. aus der Klytämnestra-Szene der „Elektra“ von R. Strauß



(tiefalteriert aus *fis*-moll)

Lit.: Alle *Harmonielehren. Ferner L. H. Skrbensky, *Leitton u. Alteration in der ausländischen Musik* (Diss. Prag 1928); G. Wilcke, *Tonalität u. Modulation im StrQu Mendelssohns und Schumanns* (Diss. Rostock 1933).

Alterierter Akkord s. Alteration 2)

Alternativ, das, (lat.) „Abwechselsatz“, wechselnder Unterteil zwischen gleichen Wiederkehren, vorzugsweise im *Rondo.

Alt-Instrumente s. unter den Gattungsnamen (Oboe, Posaune, Klarinette usw.).

Altmann, Wilhelm, * 4. April 1862 in Adelnau (Schlesien), wurde Historiker und Bibliothekar in Breslau u. Greifswald, 1900 Oberbibl. an der Staatsb. Berlin (1905 Prof.), wo er 1916 die „Deutsche Musiksammlung“ aus Schenkungen der deutschen Musikverleger zusammenbrachte. 1914–27 war er Dir. der Musikabt. (zwischen Kopfermann u. Joh. *Wolf), auch verdienter Musikkritiker, der besonders seit Jahren wertvolle Opernstatistiken in der Allg. Musikzeitung liefert.

Schriften u. a.: H. v. *Herzogenberg (1903); R. Wagners Briefe (Regesten, 1905); Kammermusikliteratur (5. Aufl. 1931), Hdb. des StrQu-Spielers (seit 1928 mehrfach), Hdb. f. KlTriospieler (Wolfenb. 1934), f. KlQuint-Spieler (1937), f. KlQuint-Sp. (1936), OrchLitKatalog II (Nachtr. seit 1926, Lpz. 1936); LitVerz f. Br. u. Viola d'amore (mit Wl. Boris-

sowsky, Wolfenb. 1937); Katalog der seit 1861 in den Handel gekommenen theatr. Musik (dgl. 1936); Opernlexikon (unvollendet), bearbeitete P. Franks Tonkünstler-Lex. u. A. Tottmanns Führer durch die V.-Lit., Hg. der Sammlung „Dt. Hausmusik der Gegenwart“ (Wolfenb.) u. von mehreren Bänden des Brahms-Briefw., Wagners Briefw. mit seinen Verlegern, mit A. *Niemann, v. Wagners „Mein Leben“, von O. *Nicolais Briefen; Werkverzeichnisse v. M. *Reger u. W. *Berger, Ausw. v. Wagners Briefen u. Webers Schriften.

Alto (ital.) siehe Alt.

Altschlüssel für Bratsche, Alt-

posaune und (früher) die Altstimme; für die Bratsche wäre in jedem Sinn (Griffe, Höhenlage) der *Mezzosopr.-Schlüssel besser, wird sich aber nicht mehr einbürgern lassen.

Alypius, griechischer Musiktheoretiker des 4. nachchr. Jhs., dessen „Einführung in die Musik“ (hg. v. C. v. Jan 1895) durch ihre Tabellen Hauptquelle zur Erkenntnis der antiken Notenschrift geworden ist.

Lit.: A. Samojloff in AfMW IV, 383ff.

Amabile (ital.), lieblich, lebenswürdig.

Amateur s. Dilettant.

Amāti, Cremoneser Geigenbauerfamilie: Andreas (1535 bis nach 1611), der wohl aus der Schule von Brescia hervorging, übertrug sein Können auf die Söhne Antonio A. (um 1559 bis nach 1640) und Girolamo (Hieronymus) A. (nach 1556–1630), die gemeinsam arbeiteten, des letzteren Sohn Nicola A. (1596–1684), der Lehrer von *Stradivari, dem ältesten *Guarneri und Hendrik Jacobs, bedeutet den Höhepunkt der Familie. Die Amati-Geigen sind von besonderer lyrischer Lieblichkeit, sozusagen „Mozartgeigen“ gegenüber den mehr „dramatischen“ Klangtypen von Stradivari und Gius. Guarneri del Gesù, s. a. Geigenbau.

Lit.: G. de Piccolellis, *Genealogia degli A. e Guarneri* (1886).

Ambitus (lat.), „Umfang“ einer Melodie. In den *Kirchentonarten entscheidet sich nach dem Ausschweifen der oberen und unteren Spitzentöne, ob

die Melodie zum authentischen oder plagalen Tongeschlecht oder zu einem *tonus mixtus vel compositus* gehört.

Ambros, August Wilhelm, * 17. Nov. 1816 zu Mauth bei Prag, † 28. Juni 1876 in Wien, wurde Jurist (Staatsanw. in Prag), betätigte sich aber zugleich unter dem Einfluß seines Onkels *Kiesewetter als neudeutsch gerichteter Musikkritiker, war auch Mitarbeiter von *Brendels NZfM. Auf Grund seiner seit 1862 erscheinenden Musikgeschichte wurde er 1869 o. Prof. an der Univ. Prag u. Musikgesch.-Lehrer am Prager Konservatorium, 1872 Musiklehrer des Kronprinzen Rudolf u. Prof. am Wiener Kons. Auch hat er beachtenswert komponiert. Seine 4 bdg.e „Gesch. d. Musik“ (unvollendet bei *Frescobaldi abgebrochen, das 17. Jh. vollendete 1909 H. *Leichtentritt, j.) ist eine große Leistung durch die Frische der Anschauungskraft und eigene Quellenkenntnis; der 3. Bd. (Alte Niederländer) ist durch die Stoffbeherrschung (Beispielband 5 v. O. Kade 1882) noch heute in manchem nicht überholt. Weitere Schriften: Kulturhistorische Bilder aus dem Musikleben der Gegenwart (1860, über Beethoven, Rossini, Weber, Schumann, Löwe, Wagner, Liszt, Gluck, Meyerbeer, *Tempo rubato* usw.); Bunte Blätter (1872/74); Zur Lehre vom Quintenverbot (1859); Kl. Schriften aus dem Nachlaß (1880).

Lit.: G. Adler (j.), A. W. A. (1931).

Ambrosianischer Gesang ist der m.-a. liturg. Ges. der Mailänder Kirche (neben dem römisch-gregor., gallikanischen u. mozarabischen), zeitweilig auch in Prag, heute nur noch in Mailand u. einem Teil des Tessin gebräuchlich, dem greg. Ges. nahe verwandt, aber in der Melismatik etwas orientalischer; auch sind einige selbständige Bezeichnungen wie *Ingressa* für **Introitus*, *Psalmellus* für **Graduale*, *Transitorium* für **Communio* usw. zu vermerken. Älteste Quelle Hs. London Brit. Mus. Add. 34209 (12. Jh.), Neudr. in Paléogr. mus. V u. VI, Solesmes 1896—1910.

Lit.: A. *Kienle in Mittlgen. aus d. Benediktinerorden 1884; G. *Bas, *Manuale di canto Ambros.* (Turin 1929); P. *Wagner, Einführung in die greg. Mel. I³, 22 ff.; A. *Mocquereau, *Notes*

sur l'influence de l'accent . . . dans le chant Ambr. (Mailand 1897).

Ambrosianischer Lobgesang heißt der im Kern wohl aus der morgenl. Kirche stammende Prosagesang *Te deum laudamus*, weil man ihn lange dem Hlg. *Ambrosius zugeschrieben hatte. 'Als Verfasser gilt aber jetzt am ehesten der hlg. Nicetas v. Remisiana (= Nisch in Serbien), geb. um 340 (u. a. A. E. J. Burn, *Der Hymnus Te deum u. s. Verf.*, dt. v. O. Wissig, 1932). Vertonungen sind häufig, s. Händel, Berlioz, Bruckner usw. Luthers Verdeutschung v. 1529 „Herr Gott, dich loben wir“ in der Weimarer Luther-Ausg., Bd. 35. Das Lied „Großer Gott, wir loben dich“ stammt dagegen textlich erst von Ignaz Franz (1772), melodisch aus dem Theresianischen Ges.-Buch, Wien 1774.

Ambrosius, der Heilige, * um 333 (340) als röm. Kolonistensohn in Trier, † 4. April 397 in Mailand, schlug in Rom die staatsmännische Laufbahn ein, die ihn nach Mailand führte, wo er 374 von den streitenden Parteien der Arianer und Katholiken überraschend zum Bischof gewählt wurde. Neben theologischen Werken schrieb er Hymnen, von denen ihm heute 14 als echt zuerkannt werden, darunter die 3 ins Brevier aufgenommenen: *Aeternae rerum conditor, Splendor paternae gloriae, Aeterna Christi munera*. (Siehe jedoch „Ambr. Lobges.“) Vorbildlich wurde deren volkstümliche Form: je 8 vierzeilige Strophen aus jambischen Dimetern. Auch die Einführung der *Antiphonen und *Responsorien aus dem Osten nach Italien wird ihm zugeschrieben.

Lit.: G. M. *Dreves, Aurelius A., der Vater des Kirchengesanges (1893); A. Steier, Untersuchungen über die Echtheit der Hymnen des A. (Diss. Lpz. 1904), R. Wirz, *Der hlg. A. u. s. Zeit* (Trier 1924); Cl. *Blume, *Unsere liturg. Lieder* (1932).

Ambrosius, Hermann, * 25. Juli 1897 zu Hamburg, studierte bei Hans Pfitzner, lebt in Leipzig, seit 1926 Lehrer am Kons., seit 1934 Referent am Reichssender Leipzig, 1939—40 Kriegsteiln. *Hauptwerke*: 8 Sinfonien, 3 Klavier-Konz., je ein Cembalo-, Violin-, Violoncell-, Flöten-, Fagott-Konzert, Konzertino f. Trautonium, Kammer-sinf., Suiten, „Inferno“ und Tänze f.

Orch., unterhaltende Orch.-Musiken (Suiten), Kammermusiken (z. T. mit Bläsern), Sonaten und Sonatinen, Klavier-Etüden; Orchester- u. Kammerlieder. Chorwerke: „Faust“ (sinf. Dichtg., Soli, Chor, Orch.) op. 18; „Der 90. Psalm“ (dgl. op. 50); „Balders Tod“ (MCh, Soli, Orch., op. 61); „Weihnachtsmotette“ (gem. Ch., Soli, Str.O., Orgel); „Passionsmusik“ f. Rundfunk (Sprecher, Alt, Bariton, Kammer-O.); Motette „Singet dem Herrn“ 6stg.; Märchenspiel (Schuloper) „Der Wolf u. d. sieben Geislein“; Oper „Die Frühglocke“, Pantomime „Marseliano“; Kriegsrequiem (Kantate f. Solo, Ch. u. Orch.). Besonders schrieb A. neuerdings Werke für Volksinstr.e, so für Bandonion, Mandolinorch., Zupforch., f. Blasorch. u. f. Hausmusik.

Ameln, Konrad, * 6. Juli 1899 zu Neuß, in Kassel aufgewachsen, studierte bei Fr. *Ludwig in Göttingen u. W. *Gurlitt in Freiburg i. Br. (Diss. Die Mel. „Innsbruck, ich muß dich lassen“, ungedr., 1924), leitete die Zs. „Die Singgemeinde“ und wurde ein Führer im Finkensteiner Bunde (s. Jugendbewegung), auch in der liturg. Bewegung tätig. 1926 ging er nach Leipzig (Musikbearb. f. Volksbüchereien, bibliogr. Berichte), wurde 1930 Lektor f. ev. Kirchenmusik an der Univ. Münster, 1931 Dozent an der pädag. Akad. Elbing, ging 1932 in gleicher Eigenschaft nach Dortmund, 1935 Leiter der Lüdenscheider Musikvereinigung, 1939 ff. Kriegsteilnehmer. Er bearb. mit O. Dietz die Luther-*Agende (Bärenr. 1929), mit W. Thomas die Sammlungen „Das Morgenlied“, „Das Abendlied“, „Das Weihnachtslied“, gab heraus die Faks.-Ausg. des *Lochamer-Ldb.s (Wölbung-Verlag), des Bapstsch. Ges.B.s u. d. Hugenottenspsalters (Bärenr.), die Joh.-Passion v. *Lechner (Bärenr.), „Fröhliche Lieder“, Alte Kanons, Weihnachtslieder, Quempasheft, und gibt mit *Mahrenholz, W. Thomas und C. Gerhardt eine wertvolle Neugestaltung von *Schöberlein u. Riegel, als „Hdb. der deutschen ev. K. M.“ (1932 f.) heraus.

Amerbach s. Ammerbach.

Amerikanische Musik, Die, bestand vor der Eroberung durch die Weißen vor allem aus den relig. Hymnen der roten Rasse (vgl. R. *Lach, Bau der altmex.

Tempelgesänge, J. Wolf-Festschr.), dann aus dem, was die europ. Eroberer (Spanier u. Portugiesen, Holländer, Franzosen, Engländer, Deutsche) hinübertrugen, doch entwickelte sich in USA. erst Mitte des 18. Jhs. unter dem Prediger James Lyon eigner Psalmengesang der angelsächs. Kolonisten u. unter Fr. Hopkinson u. M. Hawkins ein höheres Musikwesen. 1770 sang man in New York unter W. Tuckey bereits Händels *Messias*, also 2 Jahre vor Deutschland. L. da *Ponte kam 1805 als Theaterdirektor, um 1825 gastierte der ältere *Garcia mit eigner Operntruppe, 1850 bis 52 sang Jenny *Lind in New York, 1852 Henriette *Sontag in Mexiko. Die Einwanderung besonders deutscher Musiker hob das Konzertwesen im Nordosten (1850 Germania-Orch. unter K. Bergmann), was besonders die Dirigenten C. Zerrahn, Th. *Thomas, L. Damrosch (jüd.) u. der Theoretiker B. *Ziehn (1845—1912) belegen. Auch deutsche MCh.e (Liederkrantz u. Arion in N.Y.) haben glanzvolle Musikfeste gefeiert. Vor allem zog das Boston-Sinfony-Orch. (gegr. 1881) deutsche Dirigenten, wie W. Gericke, A. *Nikisch, K. *Muck auf Jahre an. Der Bürgerkrieg lockte eigne Volkslieder der Yankee hervor, ihr Haupttonsetzer wurde St. C. Foster (1826—64), der sogar den Schwarzen gangbare Melodien in den Mund legte. Die *Negro *Spirituals* haben sich dann auf nordamerik. Boden reich entwickelt. Der in Dtschld. ausgebildete J. K. Paine (1839—1906) wurde 1862 der erste Musikprof. in Harward; ebenfalls ging der weit bedeutendere G. W. *Chadwick (1854—1931, in Boston) stilistisch von Leipzig u. München aus u. ist bisher wohl der namhafteste Sinfoniker v. USA. gewesen. Der feinsinnige Kelte E. *MacDowell (1861 bis 1908) wurde in der Klaviermusik der vielleicht wichtigste Mann zwischen *Grieg u. *Debussy; seine *Indianische Orch.Suite* hebt, von dem wunderlichen A. Ph. Heinrich (1781—1861) abgesehen, erstmals wieder (gleich *Dvořák u. *Busoni) Motive der Urbevölkerung in die Sphäre „weißer“ Kunstmusik. Akademischer, aber ebenfalls schätzenswert als Tonsetzer war der Musikprof. der Yale-Univ. Horatio *Parker (1863

bis 1919); vor allem auf dem Gebiet des Chorwerks schufen in derselben Generation Dudley Buck, Frank v. d. *Stucken, P. Lutkin u. A. Stanley, während E. St. Kelley mehr Orch.- u. Kammermusik begünstigte.

A. Farwell (* 1872) suchte durch Gründung der Wawau-Gesellschaft einen USA.-Nationalstil zu schaffen, indem er u. H. W. Loomis (* 1865) vor allem Indianer-, Cowboy- u. Niggerweisen bearbeiteten, was auch eine Reihe von Forschern (s. u.) zur Beschäftigung mit der Musik der *Reservations* lockte; als Sinfoniker hat Mac Dowells Schüler H. F. Gilbert (1868—1928) daraus manchen exotischen Reiz entwickelt. Wie vor allem (neben russischen) deutsche u. französ. Einflüsse um den Geschmack Amerikas ringen, zeigt neben dem Yale-Prof. D. St. Smith der bei *Joachim u. *Léonard ausgebildete Elsässer Charles M. Löffler (* 1861), der aber auch greg. Einschlüge kennt (*Pagan Poem*, Sinf. m. MCh. *Hora mystica*). Eine mehr deutsch gerichtete Gruppe sind die Tonsetzer F. S. Converse, R. Goldmark (j.), H. Hadley, A. Oldberg, H. Brockway, D. G. Mason, L. A. Coerne, L. V. Saar, M. Wilson, Ph. Greely, Ethelbert Nevin; mehr zum franz. Impressionismus neigen E. B. Hill, G. Strube u. vor allem J. A. Carpenter (* 1876) sowie Ch. T. Griffes (1884—1920), neben dem besond. Deems *Taylor (* 1885) stark beachtet wird.

Eine betont amerikanistische Schule stützt sich auf Indianisches, Negerhaftes u. so zumal auf den *Jazz; zu nennen sind hier Alb. Stössel (* 1894), J. Powell (* 1882), Arth. Shepherd (* 1880), C. Burleigh (* 1885), Alb. Spalding (* 1888), L. Grünberg (j., * 1883), C. Ruggles (* 1876), A. Copland (* 1900), Werner Janssen (* 1899), G. Gershwin (* 1898), zu denen vier amerikanisierte Ausländer von Namen treten: der Russe (j.?) L. Ornstein, der Australier P. *Grainger, der Spanier C. Salzedo u. der Zionist Ernst *Bloch. 1933 ist auch A. *Schönberg (j.) nach USA. übersiedelt. Für den Operetten- u. Marschstil der Union zeugte s. Zt. *Sousa; vgl. auch *Jazz. Reiche Stiftungen erhalten glänzende *Orchester unter berühmten Dirigenten u. *Konservatorien großen Stils, die erste

Künstler als Lehrer zu fesseln vermögen. Ähnlich zog die *Metropolitan-Opera* in N. Y. die deutschen u. italien. Stars oft jahrelang von Europa ab. Zu den bemerkenswerten Tatsachen der Musikgeschichte vor 1940 zählte das wirtschaftliche Schwergewicht der nordamerikanischen *Schallplatten-Industrie. Auch die *Musikerziehg. gewann, zumal von den Musikinstituten der Universitäten her, ein eigenes Gesicht. Kennzeichnend für das am. Musikleben ist heute vor allem die Durchsetzung mit jüd. Emigranten. Die amerikan. MW stützt sich auf die verdienten Namen v. O. G. *Sonneck (1873—1928), C. *Engel u. O. *Kinkeldey (1878); s. a. Bibliotheken.

Vorstehendes vor allem nach C. Engel in Adlers Hdb. ²1186ff. Trefflicher Überblick bei Carl F. Pfatteicher, *An outline of the hist. of music* (Columbia Univ. Press 1935, S. 333 bis 344).

Lit.: A. Nordamerika: a) anglo-amerikanische M.; 1) Vergangenheit: J. T. Howard, *Our American music* (300 years of it, New Y. 1931); G. C. D. Odell, *Annals of the New Y. Stage* (bisher 4 Bde. bis 1843, New Y. 1929); H. C. Lahee, *Annals of Music in A.* (seit 1640, Boston 1923); G. C. Seilhamer, *History of the A. Theatre 1749—97*, 4 bdg. (New Y. 1896); L. C. Elson, *The history of A. Music* (seit 1904 mehrf.); O. Wegelin, *M. Hawkins (1917); O. G. Sonneck, Fr. Hopkinson (1737—91) and J. Lyon (1905); ders., Early Concert-life in A. (1731—1800, 1907); ders. in SBIMG VI, 428ff.; K. Hackett, The beginning of Grand operas in Chicago (1850—59, 1913); F. A. H. Leuchs, The early German theatre in NYork 1840—72 (1929); M. A. Howe, Music-publishers in NY. bevore 1850 (1917); ders., The Boston Sinf. Orch. 1881—1931 (Boston 1931); anon., The Harvard Musical Association 1837—1912 (Boston 1912); F. C. Bennett, Hist. of Music and Art in Illinois (Philad. 1904); E. C. Krohn, A Century of Missouri Music (St. Louis 1924); F. J. Metcalf, Am. Psalmody (Katalog d. am. Gesangsbücher v. 1721—1820, NY. 1917); Church Music and Musical life in Pennsylvania in the 18. Century, 3 Bde.*

- (Philad. 1926 ff.); J. T. Howard, *St. C. Foster* (NY. 1934); E. E. Hipsher, *American opera and his composers* (Philad. 1934). 2) Gegenwart: α) Kunstmusik: L. Stringfield, *A. and his music*. (1931); D. G. Mason, *Tune in A.* (NY. 1931); C. Reis, *American Composers* (NY. 1930, ²32); J. T. Howard, *Studies of contemp. Am. composers* (NY. 1927—29); P. Rosenfeld, *An hour with Amer. music* (Philad. 1929); L. C. Elson, *The National Music of A.* (Boston 1900); W. T. Upton, *Art-song in A.* (Boston 1930); W. H. Barnes, *The contemp. A. organ*. (NY. 1930); E. Russell, *The A. Orchestra and Th. Thomas* (NY. 1927); R. Hughes, *Am. Composers* (Boston 1914); F. J. Metcalf, *Am. Writers and Compilers of Sacred Music* (1925); E. Reinbach, *Music and musicians in Kansas* (Topeka 1930); E. Roggeri, *Musiciisti americani* (Turin 1931); Ch. H. Ayars, *Contributions to the art of music in Amerika* (NY. 1937); M. H. Despard, *The music of the USA., its sources and hist.* (NY. 1936); O. Thompson, *Am. Music* (in *Internat. Cyclopedia of Music and Musicians*, NY. 1939); β) Volksmusik: E. Gagnon, *Chansons populaire du Canada* (Quebec 1865/94, Neudruck Montréal 1908); E. B. Greenleaf, *Ballads and sea songs of Newfoundland* (Oxford 1933); M. Larkin, *Singing cowboy* (NY. 1931); B. G. German, *Cowboy campfire ballads* (Yanktown 1929); J. V. Allen, *Cowboy lore* (Texas 1933); C. J. Sharp, *Engl. folk-songs from the Appalachians* (2bdg., Oxf. 1932); F. H. Botsford, *Collection of folk-songs I: from A.* (NY. 1930); γ) Musikerziehung: Bailey Birge, *Hist. of Public School Music in the USA.* (Boston 1928); A. T. Davison, *Music Education in A.* (1926); W. B. Palmer, *Am. songs for children* (NY. 1931); J. Mursell u. M. Clewn, *The Psychologie of School music Teaching* (NY. 1931); P. W. Dykema, *Music for public school administrators* (NY. 1931); S. N. Coleman, *A Children Sinfony* (Diss. Columbia Univ. NY. 1931). b) Indianische Musik: M. H. Austin, *The Am. rythm. (studies of Amerindian songs)* (Boston 1930); F. Densmore, *Chippewa customs* (Smithsonian Inst. of Am. Ethnol. Bull. 86, Washington 1929); Pawneemusic (dgl. Bull. 93), *Some results of the study of Am. Indian music* (*Journ. of the Wash. Acad. of Sc.*, Bd. 18 Nr. 4), *Mandau and Hidatsa Music* (Wash. 1923), *Chippewa Music* (dgl. 1910), *Teton Sioux Music* (1918), *Northern Ute Music* (1922), *Papago music* (Wash. 1929), *What Intervalls do Indians sing?* (*Am. anthropol.*, Bd. 31, 1929), *Menominee Music* (Wash. 1932), *The am. Indians and their music* (NY. 1936); H. W. Shoemaker, *Indian folk-songs of Pennsylvania* (Ardmore 1927); Sarah E. Olden, *Shoshone Folklore* (Milw. 1923); F. R. Burton, *Am. primitive Music* (NY. 1909); J. Mattfeld, *The Folk Music of the Western Hemisphere* (1925); Alice C. Fletcher, *The Study of Ohama Indian Music* (Peabody Museum 1893), *Indian Story and song from N.-A.* (1900), *Indian Games and Dances* (1915); I. C. Fillmore, *Indianergesänge* (in *Stumpfs Beitr.* H. 3. 1901); Gilman, *Zuni Melodies* (*Journ. of A. Archaeology and Ethn.* I 1891), *Hopi songs* (ibid. V 1908); Fr. Boas, *Songs of the Kwakiutl Indians* (*Int. Arch. f. Ethnogr.* IX, 1896); Abraham u. v. *Hornbostel, *Phonogr. Indianermelodien aus Br.-Columbia* (Sbde. f. vgl. MW); H. Thurnén, *La musique chez les Eskimos* (SIM 1911); E. Fergusson, *Dancing gods of New Mexico and Arizona* (NY. 1931); Natalie Curtis, *Songs of Ancient America* (1905), *The Indians book* ... (1907, 2. Aufl. 1937). c) Neger-M. (s. a. afrikan. Musik): W. C. Emerson, *Stories and spirituals of the negro slave* (Boston 1930); M. A. Grisson, *The negro singe a New Heaven* (1930); W. F. Allen, *Slave songs of the USA* (NY. 1929); Dorothy Scarborough, *On the Trail of Negro Folk-songs* (Cambridge, Mass., 1926); H. W. Odum, u. G. B. Johnson, *The negro and his songs* (1925), *Negro workaday Songs* (1926); W. C. Blades, *Negro Poems, Melodies* ... (1922); W. A. Fisher, *Seventy Negro Spirituals* (London 1926). B. Mittel- u. Südamerika: a) spanisch-portug. M.: H. A. Holmes, *Spanish Am. in song and story* (NY. 1932); N. Garcy, *Trad. y cantares de Panama* Brüssel 1930);

G. A. Talamon, Die zeitgen. argentinische-Musik (1919); Juan Alvarez, *Orígenes de la Música Argentina* (Rosario de Santa Fé 1908); Anna S. Cabrébra, *Chansons populaires Argent.* (Paris 1931). V. Cernicchiaro, *Storia della Musica, nel Brasile 1549—1925* (Mailand 1926); G. Th. Pereira de Mello, *A Música no Brasil* (Bahia 1908); E. Houston-Peret, *Chants popul. du Brésil* (Paris 1930). R. de Saussure in *Rev. mus.* 117 f.

b) indianische Musik: E. Fischer, Patagonische M. (Anthropos III 1908); Lehmann-Nitsche, Patag. Gesänge u. Musikbogen (dgl.); Marg. Béclard d'Harcourt, *Mélod. popul. indiennes* (Equateur, Pérou, Bolivies, Ricordi 1924), *La Musique des Inkas et de ses survivances* (1925); Leandro Alvina, *La musica incaica* (in Revista univ. XIII, Cuzco 1929); R. Klatovsky, Die Musik im alten Inkareich (in Lasso III/5, Buenos Aires 1935); Carlos Vega, *Escalas con semitonos en la musica de los antiguos Peruanos* (Congr. de Americanistas, Buenos Ayres 1932); ders. in *Acta musicol.* IX (1937).

Ammerbach, Nikolaus Elias genannt A., * um 1530 in Naumburg, † 27. Jan. 1597 in Leipzig, wurde daselbst 1560 Thomasorganist. Er veröffentlichte: *Orgel- oder Instrument-Tabulatur* (Lpz. 1571, ²Nürnberg 1583) und *Ein neu künstlich Tabulaturbuch* (1575). Ein Tanz in *Scherings Beisp. Nr. 135, 5 in *Halbigs „Klaviertänzen des 16. Jhs.“ (Edit. Cotta).

Lit.: R. *Wustmann in SbIMG XI.

Amon, Blasius, * um 1560 in Tirol, † im Juni 1590 in Wien, war Sängerknabe in Innsbruck, wurde in Venedig unterrichtet, lebte dann als Franziskaner in Wien. Eine Auswahl seiner Kirchenwerke (DTÖ 38,1) bot Fr. Caecilianus Huigens; ders. dazu in Beiheft 18; ein *Tenebrae* bei Schwann.

Amplitude s. Akustik.

Amre s. Urheberrecht.

Anakrusis (griech. ἀνάκρουσις), das „Anheben“ eines Instrumentenspiels; metrisch: *Auftakt.

Analyse (griech. ἀνάλυσις = Auflösung eines Ganzen in seine Bestandteile); a) von Klängen durch Scheidung der Partialtöne s. Tonpsychologie und Akustik; b) von Akkorden s. Musikkiklat; c) von Musikwerken nach Form u.

Inhalt kann wesentlich in drei Ebenen erfolgen: 1) gestaltmäßig, d. h. als eine einfache Tatbestandsbeschreibung; 2) lebensgesetzlich: durch Aufweisung der Teile als Funktionsbewegungen des Ganzen; 3) seelisch: als Auslegung im Sinn poetisch-menschlicher Inhalte. Es kann also der einzelne Analytiker je nur eine dieser Betrachtungsweisen wählen, weil sie seiner Veranlagung und musikästhetischen Überzeugung entspricht; er kann aber auch die Aufgabe erst nach Ausschöpfung von zwei oder allen drei Möglichkeiten für gelöst ansehen, wobei deren gegenseitiges Kräfteverhältnis von der mehr formalen oder affektiven Artung des betr. Werkes mitbestimmt sein wird. Besonders die rhythmisch-metrische A. war um 1915 durch H. *Riemann in Aufschwung gekommen (z. B. dessen Erläuterung v. Beethovens Klaviersonaten, dgl. H. J. *Wetzel über B.s Violinsonaten, H. *Leichtentritt [j.] zu Chopin usw.), sie legt aber etwas einseitig den Achttakter als äußerste Maßgröße an; doch hat sie u. a. das Verdienst, ihre Bestandsnachweise sauber gegen die „Ausdeutung“ nach vermeintlichen „Inhalten“ abgegrenzt zu haben. Diesem Standpunkt näherte sich eher die „Hermeneutik“ von H. *Kretzschmar; sie blieb wiederum eng auf Affektdeutung kleiner Motivbewegungen bedacht, so daß eigentlich beide Methoden noch nicht dem Gesamtablauf eines Werks gerecht werden. Beachtenswert die Analysen von *Becking, *Steglich, *Tovey (bisher 6 Bde.) und die von *Mersmann. Eine „physiologische Analyse“ der Zukunft wird auch vom Gegebenen der Großform und der ganzheitlichen Haltung des Werkes aus zu seinen Unterformen durchstoßen müssen. Doch ist auf die Gefahr des Hineingeheimnisses von wissenschaftlich nicht sicher beweisbaren „Deutungen“ hinzuweisen, wie sie z. B. jüngst die Beethoven-Interpretation von A. *Schering brachte. Vgl. Kurt *Westphal, A. u. Interpretation (Die Musik XXIV, 5); ders., Der Begriff der mus. Form in der Wiener Klassik (Diss. Berlin 1932); *Kretzschmar im Petersjb. 1902 u. 05 (auch Ges. Aufs. II); W. Karthaus, Die mus. A., Aug. *Halm, Über den Wert mus. A. (beide in „Die Musik“ XXI); G.

Becking, Hören u. Analysieren (ZfMW I 587).

Anapäst s. Versmaße.

ancóra (ital.), noch einmal.

Andante (ital.), ruhig gehend, etwas langsam, Zeitmaß zwischen Adagio und Moderato; *più andante*: noch ruhiger gehend, langsamer; *meno a.*: weniger ruhig gehend, schneller, *molto a.* sehr ruhig (doch ist diese Deutung strittig; *Riemann behauptet das Gegenteil). Als Satzbezeichnung: ein etwas langsamer Sonaten- oder Sinfoniesatz, gern in mehrteiliger Liedform.

Andantino, ein kleines Andante.

Anders (Frh. Wolff v. Gudenberg), Erich, * 29. Aug. 1883 bei Halle, studierte in Leipzig bei *Reger, *Krehl, *Pembaur usw. und an der Univ. (*Riemann u. a.), war Kplm., Musikkritiker, Musiklehrer in Barmen, Heidelberg, Berlin, 1916 in München, 1919 in Köln, 1920 Lektor f. Musiktheorie an der Univ. Bonn, seit 1922 wieder in Berlin, dort Film-Intendant (Musik- u. Theaterreferent der Dt. Wochenschan), jetzt Referent der RMK (Fachsch. Dirigenten). Er schrieb zahlreiche Klavier-, Orchester-, Kammer- und Kinderlieder (die neuesten op. 57 „Aus frühen Tagen“), Klavierstücke, Frauen- u. gem. Chöre, Duette, Werke für Str.-Qu., „Reflexionen über ein russ. Volksl. f. Str.-O.“ op. 56, lyr. Suite f. gr. O. op. 31, Auferstehungskantate op. 34, Osterhymnen op. 42, Rhapsodie f. Sprecher u. 4 Streicher. An Bühnenwerken u. a.: *Venezia* (Frankf. 1917), ein Weihnachtsspiel „Sternenritt ins Märchenland“ op. 46; „Der verliebte Gesangsmeister“ (nach *Pergolesi) u. „Die listigen Mädchen“ (nach Gluck, Berlin 1927) op. 53a und b.

Andersen, Joachim, * 29. April 1847 in Kopenhagen, † 7. Mai 1909 ebenda, war 1880—92 Flötist des Berliner Bilsorchesters (dann Philh. O.), seit 1894 Dir. in Kopenhagen, 1909 Prof., geschätzt wegen vieler Flötenkompositionen.

d'Andrade, Francisco, * 11. Jan. 1859 zu Lissabon, † 8. Febr. 1921 in Berlin, wo er seit langem wohnte, seit seinem Erstaufreten 1882 berühmter Bühnenbariton, zumal als Rigoletto und Mozarts Don Giovanni (als solcher v. Max Slevogt gemalt).

André, Johann, * 28. März 1741 in Offenbach, wo er auch am 18. Juni 1799 starb, in der Jugend mit Goethe befreundet, schrieb 1773 für Hanau ein Singspiel, 1777—84 Kplm. des Döbbelinschen Theaters (Berlin), gründete 1784 den bekannten Musikverlag mit Notenstecherei in Offenbach, schrieb lebenswürdige Singspiele (Das tartarische Gesetz 1779, Die Entführung aus dem Serail [2 Jahre vor Mozart!], Erwin u. Elmire v. Goethe 1782 usw.) sowie mehrere Liedersammlungen 1774—84, mit denen er zu den guten Außenseitern der Berliner Liederschule zählt; am bekanntesten sein Claudiussches Rheinweinlied „Bekränzt mit Laub“ (1776; 2 Stücke im Staatl. Jugend-Ldb., mehrere bei *Friedländer), formgeschichtlich nicht unwichtig seine Vertonung v. Bürgers Lenore 1775.

Lit.: O. Pretzsch, J. A. u. s. Stellung in der Berl. Liederschule (Diss. Lpz. 1924); W. Stauder, J. A. u. d. dt. Singspiel (AfMf. 1936).

André, J. Anton, * 6. Okt. 1775 in Offenbach, † 6. April 1842 ebenda, dritter Sohn des vorigen. Er übernahm den Handschriftennachlaß Mozarts (Katalog gedr. 1841) als Inh. des väterlichen Verlags, der hierdurch wie durch Einführung des Steindrucks sehr stieg. Er schrieb Kirchen- und Instrumentalwerke, ein „Lehrbuch der Tonkunst“ (1832—40), einen themat. Katalog der Werke Mozarts (durch *Köchel überholt) u. Beiträge zur Gesch. v. Mozarts Requiem (1829).

Andreae, Volkmar, * 5. Juli 1879 in Bern (von einer ital. Mutter), 1897 bis 1900 Schüler v. Franz *Wüllner (Köln) und Friedr. *Hegar, 1900 Solorep. an der Oper in München, seit 1902 Chor-dirigent in Winterthur (bis 1904) und Zürich, seit 1906 zugleich Leiter der Tonhallekonzerte (Nachf. v. Hegar), zeitweilig auch UnivMD (Dr. h. c.), Privatdoz., seit 1914 Dir. der Musikhochschule, 1914—18 stand er als Oberst bei der schweizerischen Grenzwacht, während ihn *Busoni vertrat. Er leitete ausgezeichnet die Züricher Tonkünstlerfeste des Allg. dt. Mus.-V. 1910 u. 1932 und gab mit dem Gemischten Chor mehrmals große Oratorienauff. in Italien. Zwei Opern, „Ratcliff“ (1914, in Duisburg, Leipzig, Zürich) und „Abenteuer

des Casanova“ (Dresden 1924), erzielten Achtungserfolge, wertvoll sind seine Lieder, Klavierstücke, Männerchöre, Klaviertrios und Streichquartette, eine Sinf. Phantasie (mit Tenorsolo u. Chor-tenor), eine Sinfonie, 8 Bearbb. im Kaiser-Ldb. f. gem. Ch.

Lit.: F. Seiler, Dr. V. A. zum Jubiläum s. 259. Tätigkeit in Zürich (1931); *Mersmann, Kammermusik IV, 61 ff.

d'Andrieu s. Dandrieu.

Anério, Felice, * 1560 in Rom, † 26. bis 27. Sept. 1614 ebenda, 1568—74 Sängerknabe unter *Nanino, dann unter Palestrina und *Suriano, 1585 Lehrer am englischen Colleg, 1594 Palestrinas Nachf. als päpstl. Komponist, einer der bedeutendsten Vertreter des Palestrinastils mit *Sacri hymni* 5—8stg. 1596 bis 1602 *Responsoria*, geistl. u. weltl. Madrigale, Kanzonetten („Mein Herz ist gar verzehret“ à 3 im Staatl. Jugend-Ldb.). Eine seiner Messen gab H. *Bauerle 1931 praktisch heraus (Br. u. H.). Auch wirkte er bei der „mediceischen“ Umarbeitung des *Graduale (1614) mit.

Lit.: F. X. *Haberl im Km. Jb. XVIII, L. Torri u. A. *Cametti in der Riv. mus. 1914/15; R. *Molitor, Die nachrichtl. Chorale reform (1901).

Anério, Giov. Francesco, * um 1567 in Rom, † ebenda Ende 1621, sang wie sein älterer Bruder Felice unter Palestrina, war seit 1609 in Stellungen zu Krakau, Verona, Rom (bei den Jesuiten). Begann mit intavolierten Gagliarden (zwei bei Schering, Beispiele Nr. 181) sowie mehreren Madrigalbüchern, griff mit bibl. Dialogen (*Teatro armonico spirituale* 1619) in die Entwicklung des röm. Oratoriums zwischen *Cavalieri und *Mazzocchi ein (*Schering, Gesch. d. Orat., S. 42 ff.), reduzierte Palestrinas *Missa papae Marcelli* von 6 auf 4 Stimmen und schrieb Messen (eine *Missa brevis*, hg. v. *Bauerle 1931), Motetten, Responsorien, Magnificats. Drei Motetten in' Schauertes Cantual, 2 hg. v. A. Mendelssohn (hj.) (Peters).

Lit.: *Haberl in Km. Jb. I (1886); *Casimiri in Rev. mus. it. 1920.

Antossi, Pasquale, * 25. April 1727 bei Neapel, † im Februar 1797 in Rom, Schüler v. N. *Piccinni, schuf für Neapel, Rom, Paris, London, Prag, Dresden, Berlin zwischen 1758 und 1794 76 Opern, schrieb seit 1791 als Laterankplm. vor

allem Kirchenwerke (u. a. die Oratorien nach *Metastasio „*La Betulia liberata*“ und „*Giuseppe riconosciuto*“). Über den Opernmeister sagt H. *Abert: „In der Neigung zum Rührstück, zum Weichen und Gaziösen ist er echter Piccinnianer und hat hiermit stark auf Mozart gewirkt.“

Angélica, eine vielsaitige Laute des beginnenden 18. Jhs. in diatonischer Sekunden-Stimmung.

Anglaise (franz., spr. -gläs, nämlich *danse a.* = englischer Tanz), 1750 bis gegen 1900 beliebt, meist im $\frac{3}{4}$, gelegentlich im $\frac{3}{8}$ -Takt; im Eröffnungsteil bewegen sich die Tänzerpaare nacheinander längs, im zweiten zeigt jedes eine Tanzfigur, schließlich (zum musikalischen Trio) allgemeiner Rundtanz.

d'Anglebert (spr. dāglbār), Jean Henri, * 1635 in Paris, † 23. April 1691 ebenda, Schüler v. *Chambonnières, als *Clavecinn-Spieler Kammervirtuos Ludwigs XIV. Über seine fein ornamentierten *Pièces de clavessin* (1689, Neudr. im *Trésor* v. Farrenc XIX, Beispiele bei Ritter, Gesch. d. Orgelsp. II, 77 ff.) vgl. Weitzmann-*Seiffert, Gesch. d. Klaviermusik, S. 287 ff.

Anglès, Higiní, * 1. Januar 1888 in Katalonien, Schüler v. *Pedrell (Barcelona), W. *Gurlitt (Freiburg i. Br.) und Fr. *Ludwig (Göttingen), Priester, Vorstand der Musikabt. der Katalanischen Bibl., 1927 Prof. am Kons., 1933 an der Univ. Barcelona, während des Bürgerkriegs in München ansässig, jetzt wieder in Barcelona, ist heute der bedeutendste Musikforscher in Spanien. Schrieb (u. a.): Cantors u. Ministers in den Diensten der Könige v. Katalonien-Aragonien im 14. Jh. (Kongr.-Ber. Basel 1924); Orgelmusik der *Schola hispanica* vom 15. bis 17. Jh. (Festschr. P. Wagner 1926); die mehrstg. Musik in Spanien vor dem 15. Jh. (Kongr.-Ber. Wien 1927); Die religiöse Polyphonie Spaniens im 15./16. Jh. (Kongr.-Ber. Lüttich 1930); *Dos tractats m.-a. de mus. figurada* (J. Wolf-Festschr. 1929); Die span. Liedkunst um 1500 (Kroyer-Festschr. 1933); *La Música a Catalunya fino al segle XIII* (Barcelona 1935), *La Música anglesa dels s. XIII-XIV als països hisp.* (Barcelona 1935); *M. de Fuenllana* (in Rev. mus. Catalana 33, 1936); *Un mschpt. du XVe s. à Ségovie*

(Acta VII); *La música m.-a. en Toledo hasta el s. XI* (in Ges. Aufsätze zur Kulturgesch. Spaniens 7, Münster 1938); *La música en la Corte del Rey Don Alfonso V de Aragón 1413-20* (ebenda 8, 1940); Hg. der Werke von J. Pujol († 1626, I 1925) u. der Orgelwerke von J. Cabanilles († 1712), 1927 des *Codex de las Huelgas* (13. u. 14. Jh.) sowie einer Sammlung katalanischer Polyphonie des 16. Jhs. (Barcelona 1928).

Animuccia (spr. -mutschä), Giovanni, * um 1500, † im März 1571 in Rom, wo er 1555—71 Kplm. an St. Peter war (s. Palestrina), schrieb Madrigale seit 1547, Lauden (1563/70, eine bei Schering, Beispiele Nr. 120) für das *Oratorio* des hlg. Filippo Neri, 4 stg. Messen u. Magnificats (1567/68), die schon früh Palestrinas Stilreinigung zur Seite treten. Ein Magnificat, 2 Messensätze u. ein Madrigal à 5 bei Torchi I.

Anna Amalia, Prinzessin v. Preußen, * 9. Nov. 1723, † 30. März 1787, um derentwillen ihr Bruder, Friedrich d. Gr., den Baron Trenck mehrfach eingekerkert hielt, Komponist von Kirchenliedern und Ramlers „Tod Jesu“ (vor K. H. *Graun), ließ durch ihren Hausmusiker *Kirnberger die wertvolle Amalienbibl. des Joachimstalschen Gymnasiums (seit 1914 als Leihgabe auf der Staatsb. Berlin) zusammenbringen.

Neudr.: Eine FISONate mit Bc., eine Triosonate u. vier Regimentsmärsche (f. StrO bearb.) hg. v. Lenzewski (Viehweg).

Lit.: C. *Sachs (j.) im Hohenzollern-Jb. 1910.

Anna Amalia, Herzogin v. Sachsen-Weimar, * 24. Okt. 1739 als Prinzessin v. Braunschweig u. Nichte Friedrichs d. Gr., † 10. April 1807 in Weimar als Mutter Karl Augusts, Freundin Wielands, Herders und Goethes, dessen Singspiel „Erwin und Elmire“ (1776) sie als ehemalige Schülerin K. H. *Grauns vortrefflich vertonte (Neudr. v. Max *Friedlaender [j.] 1921); auch ein Divertimento für Klav., Clar., Br. u. Vc. ist hs. erhalten.

Lit.: W. Bode, A. A. (3 Bde., 1907 bis 1908).

An nibale Padovano, d. h. Hannibal aus Padua, wo er 1527 geb. wurde, † Ende März 1575 in Graz, 1552 Vorgänger v. Cl. *Merulo als Organist an S. Marco in

Venedig, seit 1566 erz. Kplm. in Graz. Wichtiger als seine Madrigale, Messen u. Motetten erscheinen seine instr. Ricercare und Toccate (1554/1604), davon 2 bei Torchi III.

Lit.: Giacomo del Valle de Paz, A. P. (Turin 1933); Fr. *Welter, Spiel u. Kompos. an mehreren Orgeln in Oberitalien seit dem 16. Jh. (Diss. Berlin 1923, ungedr.).

Ansatz 1) bei Bläsern: die Lippenfunktion, von deren Qualität die Ansprache der Töne abhängt; 2) bei Sängern: siehe Einsatz.

Ansatzrohr heißt (abgeleitet vom Aufsatz der Orgelpfeife) der Teil des menschl. Stimmapparates oberhalb des Kehlkopfs (Schlundhöhle, Mund- u. Nasenhöhle), der dem fast obertonlosen Stimmlippen durch die als Eigentöne der betr. Höhlen entstehenden Obertöne das persönliche Klanggepräge (Timbre) beimischt und die Sprachlaute (Artikulation) hinzufügt (s. Phonetik). Die Stimmbildung zielt auf Beherrschung des A. einmal durch Erziehung von Zunge, Gaumen und Halswandung, um dem Tonstrom die günstigste Richtung zu verleihen (Kontrolle durch das Gefühl des „Anschlagpunktes“ vorn am harten Gaumen und der „Kopfresonanz“ durch Schädeldeckenvibration), wobei auch gewisse Klangausgleiche nach Tonhöhenlagen zu erlernen sind (s. Deckung), zum andern durch Aneignung aller Vokale und Konsonanten sowie die Beherrschung des Sprachgefüges.

Anschlag. 1) Tonerzeugung am Klavier a) durch die Art des Hammerfalls auf die Saite, b) durch die Art des Fingerfalls auf die Taste. Bei beiden handelt es sich zunächst scheinbar nur um minimale Energie-Unterschiede; da aber gerade auf ihnen nicht nur die Dynamik und die Artikulation (*Legato*, *Staccato* usw.), sondern durch Erzeugung oder Wegfall von Obertönen auch die Klangfarbe beruht, ist der A. von größter Wichtigkeit für das Klangergebnis. Zumal seit R. M. *Breithaupt (1905) ist die Erkenntnis gewachsen, daß der A. nicht nur von der Finger- oder Handhaltung, sondern auch von der Arm-, Schulter-, ja Rumpfstellung abhängt.

Lit.: u. a. Eugen *Tetzel, Der Anschlag beim Klavierspiel (ZfMW X, 30ff.); Maria Jaëll, Der Anschlag (1901); Elis. *Caland, Das künstl. Klavierspiel in s. physiol.-physikal. Vorgängen (1909); A. Ritschl, Die Anschlagsbewegungen beim Kl.-Spiel (1911). F. A. *Steinhausen, Über die physiol. Felder u. d. Umgestaltung der Kl.-Technik (seit 1907 mehrfach). M. Lamm-Natanssen, Die Entwicklung der pianistischen A.-Kunst (1916). Kurt Johnen, Neue Wege zur Energetik des Klavierspiels (Amsterdam 1927).

2) Verzierung von zwei kurzen, unbetonten Noten, welche dem Hauptton als Ober- und Untersekunde (bzw. Unter- u. Obersekunde) vorausgehen.

Aqschlußmotiv nennt H. *Riemanns Phrasierungslehre melodische Ausgestaltungen des weiblichen Zeilenschlusses (⌋) ohne Erweiterung der metrischen Periode.

Anschütz, Georg, * 15. Nov. 1886 in Braunschweig, studierte 1905—12 bei Th. Lipps, W. Wundt, O. Külpe, A. Binet (Paris), H. *Riemann, prom. 1908 zum Dr. phil. in München, wurde 1913 Assistent an der Univ. Hamburg, wirkte 1915—18 als Prof. an der Univ. Konstantinopel und ist seit 1919 a. o. Prof. in Hamburg, wo er die *Farbe-Tonkongresse 1927—31 leitete u. deren Berichte herausgab. Außerdem schrieb er u. a.: „Die Intelligenz“ (1913), Abriß der Musikästhetik 1930.

Anschütz, Hugo, * 23. März 1880 in Tabarz (Th.), † 29. April 1931 in St. Louis, studierte am Kons. in Dresden und wurde seit 1903 zu einem der namhaftesten deutschen Chormeister in Nordamerika, Leiter mehrerer dortiger Bundessängerkreise.

Ansermet, Ernest, * 11. Nov. 1883 in Vevey, als Mathematiklehrer Schüler v. Dénéreaz in Lausanne, dann von *Gédalge in Paris, *Barblan u. *Bloch in Genf, wo er seit 1918 (ebenso wie vorher in Montreux) als Dirigent, zumal neuester Musik, verdienstvoll wirkt; er ist auch als Schriftsteller und Komponist hervorgetreten.

Ansorge, Conrad, * 15. Okt. 1862 bei Liebau in Schlesien, † 13. Febr. 1930 in Berlin, 1885/86 Schüler v. Liszt, reiste als Klaviervirtuose in Amerika, lebte seit 1893 in Weimar, 1895 Berlin,

wo er mehrere Jahre am Klindworth-Scharwenka-Kons. lehrte; 1918 Prof., seit 1920 eine Zeitlang Meister am Prager deutschen Kons., war ein tiefstürfender Interpret zumal Beethovens und Schuberts sowie feinsinniger Tonsetzer; seine Lieder (Stephan George), Klavierstücke, Kammermusikwerke gehören zu den frühesten Beispielen des Impressionismus in Deutschland. Seine Gattin Margarethe ist eine angesehene Klavierspielerin und -pädagogin in Berlin; sein Sohn Joachim (geb. 24. Juli 1893 in Weimar), Schüler seiner Eltern, von *Barth u. *Breithaupt, wirkte in Königsberg als Klaviervirtuose und Lehrer am Kirchen- u. Schulmusikinstitut der Universität sowie am Konservatorium, bis er 1939 an die Hochschule f. Musik, Berlin, als Prof. berufen wurde.

Ansprache eines Instruments bedeutet das rasche und genaue Beginnen des Tones nach Einsetzen des mechanischen Antriebs; z. B. ist auf der Geige die Ansprache schlecht, wenn der Ton (aus ungünstigem Bau des Resonanzkörpers, zu dicker Besaitung, Feuchtigkeit der Saiten oder Mangel an Kolophonium auf den Bogenhaaren) verspätet, erst nach starkem Bogenruck, unter Reibegeräuschen oder unter Umschlagen der Schwingung in einen Oberton eintritt.

Anthem (engl., spr. ánþem, von griech. *antiphona*): Chorhymnus, besonders doppelchörige Psalmkomposition in der anglikanischen Liturgie; bei den englischen Meistern um 1600 (*Byrd, *Gibbons) in Motettenbesetzung, seit 1650 (*Purcell, Händel) in Kantatenform, wobei Soli und Chöre gern versweise wechseln, stets ohne außerbiblische Textanschübe. *Lit.:* M. B. Foster, *A.s and A.-composers* (London 1911); J. Alexander, *Anthems old and new* (New York 1929). Spezialkatalog v. Novello.

Antike Musik s. Griechische M.

Antiphona (griech. *ἀντιφωνος* = gegentönend), im Gebetsstundendienst der röm.-kath. Kirche sentenzartiger Prosarefrain (nach Bibelwort oder Kirchenvätern) zu Beginn und Schluß eines Psalms, zu dem er **de tempore*-Färbung oder allgemeinen Kommentar liefert. Der Psalmtön wird nach der

Tonart der vorausgehenden Antiphon gewählt, die A. vom Vorsänger angestimmt, der Psalm versweise von zwei Halbchören gesungen, worauf die A. im Gesamtchor abschließt (daher im melodischen Stil einfacher als das stark solistische *Responsorium). Von den Meßgesängen ist der *Introitus eine A. mit nur einem Psalmvers nebst Doxologie „*Gloria patri*“, während die A. bei *Communio* und *Offertorium* den ihren eingebüßt hat (s. a. *Antiphonale*, liturg. Bücher, Messe, gregorianischer Gesang).

Antiphonale (*Antiphonarium*, *liber antiphonarius*) enthält im Gegensatz zum Meßgesangbuch (*liber gradualis*) die gesungenen Texte und Melodien des Tagesofficium (aber nicht der *Matutin*, s. Mette). Ursprünglich hieß das gesamte Meß- und Officium-Gesangbuch A.; etwa im 12. Jh. spaltete es sich in *A. missae* (heute *Graduale), *A. officii* (heute A.) und die andern liturg. Gesangbücher. Das A. enthält, nach *Ordinarium* und *Proprium* getrennt, Psalmen, *Cantica*, Antiphonen, *Responsoria brevia* und Hymnen.

Antizipation (lat. = Vorausnahme, Vorgriff). 1) melodisch die (auch harmoniefremde) Vorausnahme der nachfolgenden Hauptnote, z. B.



2) rhythmisch das durch Ausdrucksge ladenheit um die halbe Silbendauer verfrühte Eintreten einer Silbe (H. J. *Moser seit Bachjb. 1917 „pathetische A.“), z. B.



3) harmonisch: aus 2) oder 1) er folgend, wenn die gleiche Erscheinung in mehreren Stimmen eintritt, a) schein dissonant, wenn nur in mehreren, b) *scheinkonsonant, wenn in allen Stimmen:



Anton, Karl, * 2. Juni 1887 zu Worms, studierte ev. Theologie und

wurde 1917 Pfarrer in Wallstadt bei Mannheim, bildete sich daneben zum Musiker und Musikwissenschaftler aus (promovierte 1912 bei *Abert in Halle) und liest seit 1919 an der Mannheimer „Hochschule für Musik“ angewandte Musikgeschichte (Prof.).

Schriften: C. Löwes Oratorien (Diss. 1912), Luther u. d. Musik (1918), Angewandte Liturgik (1919).

Anton, F. Max, * 2. Aug. 1877 bei Eisleben, † 18. Aug. 1939 in Bonn, wurde Techniker, studierte dann in München bei *Stavenhagen und in Frankfurt a. M. bei *Kwast, wirkte in M.-Gladbach, Rheydt, Detmold, wurde 1919 städt. MD in Osnabrück, dgl. 1922 in Bonn (GMD), lebt seit 1930 im Ruhestand, schrieb eine Reihe von Werken mit Orch. (Sinfonische Oden, Klavierk., Violink., VcKonz.) Oratorium „Ekkehard“, 8stg. Chöre, Baßgesänge, Klavierstücke; 1922 „Versuch einer Kunstanschauung“.

Antwort s. Fuge.

Aphonie (gr.) = krankhafte Stimmlosigkeit.

Aöde (griech. *αοιδός*), Sänger, Epiker zur Harfe, Rhapsode der Frühzeit.

Apiarius (Biener), Mathias, * um 1500 in Berchingen (Franken), † 1554 als erster Drucker in Bern, druckte mit P. Schöffer d. Jüng. 1534–39 in Straßburg (z. B. die wertvolle Sammlung „65 teutscher Liedlein“ 1536, die wohl als erstes deutsches Liederbuch alle Stimmen textiert), dann allein in Bern, wo sein Sohn Samuel bis 1581 die Offizin weiterführte. Seine *Bicinia* (Wannenmacher) s. Abblasen (eines im Staatl. JugendLdb. Nr. 207).

Lit.: A. Flori (Gutenbergmuseum Jg. 1930) u. K. Luthy (dgl. 1937); Schweizer Musikerlex. v. W. *Schuh u. Ed. Refardt (Atlantisverl. 1939); A. *Geering, Die Vokalmusik in der Schweiz im Zeitalter der Reformation (Aarau 1933); W. *Schuh, Anm. zu den Berner Musikdrucken des M. A. (Schw. MZ. 1929).

Apotome (griech. *ἀποτομή* = Abschnitt) nannten die Griechen den chromatischen Halbton, den sie als Differenz zwischen gr. Ganzton $\frac{9}{8}$ und pythagoreischem Halbton (Limma, $\frac{256}{255}$) mit (gekürzt) $\frac{20}{21}$ bemaßen.

appassionato (ital.), leidenschaftlich.
Appenzeller, Benedikt, wohl aus helvetischem Geschlecht um 1500 zu Audenarde in Flandern geb., Schüler v. Josquin *Desprez, dessen Tod er mit einem *Planctus* besang (abgedr. in Smijers Josquin-Ausg., Heft 1), war 1531—51 Knabensingmeister bei der Statthalterei in Brüssel. 1542 erschien von ihm ein Druck mit 23 4stg. Chansons in Antwerpen (Brit. Mus.). Alle nur mit „Benedictus“ bezeichneten Motetten in den Quellen, die man B. *Ducis zuschrieb, sind ihm zuzuerkennen. Die letzterem zugehörigen Stücke sind sämtl. mit dem vollen Namen signiert.

Lit.: Barclay *Squire in SbIMG XIII, Dénes Bartha, Bened. Ducis und A. (Berliner Diss., Kallmeyer 1930) u. ders. in ZfMW XIII 525ff. (Probleme der Chansongesch. im 16. Jh.); K. *Huber, Die Doppelmeister d. 16. Jhs. (Sandberger-Festschr. 1918).

Applicatur *Fingersatz.

Appoggiatura (ital., spr. -podseha-), s. Vorhalt u. Vorschlag.

Appoggio (ital., spr. -pódseho), Atemstütze.

Apsidenchöre nennt man Chöre, die sich in den abschließenden Rundungen (Apsis) der Kirchenquerschiffe gegenüberstehen und so wechselweise miteinander konzertieren. Man hat diese Kompositionsweise aus dem Zentralbau der Markuskirche v. Venedig mit ihren zwei Orgeleporen entstehen lassen wollen (K. Frh. v. *Winterfeld in seinem „Joh. Gabrieli“, 1834), wo sie zweifellos besonders geblüht hat; doch ist sie einerseits im *antiphonalen Gesang, andererseits in dem mindestens seit 1400, vielleicht schon viel früher aus Byzanz übernommenen Konzertieren von Hauptorgel und Chororgel vorgebildet. Hauptmeister der Apsidenteknik waren A. u. G. *Gabrieli, H. L. *Haßler, J. *Gallus, H. *Praetorius, Or. *Benevoli.

Lit.: E. Hertzmann (j.), Zur Frage der Mehrchörigkeit in der 1. Hälfte des 16. Jhs. (ZfMW XII); Rob. Unger, Die Mehrchörigkeit bei M. *Praetorius (Diss. Gießen 1940); über Doppelorgeln: H. J. *Moser, P. Hofhaimer. S. goff., u. Fr. *Welter unter „Annibale Pad.“.

Aprile, Giuseppe, * 29. Okt. 1738 zu Bisceglie bei Bari, † 1814 zu Martina

(Apulien), der Lehrer *Cimarosas, glänzte als Altkastrat seit 1763 in Stuttgart, Mailand, Florenz und Neapel, wo er sich als Gesanglehrer niederließ. Seine bekannten 36 *Solfeggien erschienen erstmals 1791 in London.

Aquino s. Thomas v. A.

Arabische Musik. Das Tonsystem der alten Araber, das in reger Wechselbeziehung zu den Persern sich auf griechisch-hellenistischer Grundlage entwickelte, rechnet nach „miḥāl“ (= Saitenlängenverhältnis, verhört zu „Mes-sel“), und zwar werden alle Intervallverhältnisse nach as Schirasi (13./14. Jh.), auch die bei uns „ekmelischen“ 6:7:8 und 10:11:12, bis zur Unterscheidbarkeitsgrenze jenseits des Vierteltens bei 45:46 (diese Grenze setzte Avicenna um 1000) als „konsonant“ betrachtet. Gebraucht wurde als Tonvorrat die 18teilige Oktave, also eine Skala von Dritteltönen, gegen die *Alfarabi vergeblich das *pythagoreische System der Griechen durchzusetzen trachtete; aus diesem Vorrat werden 12 Auswahlskalen (Makamat) gebildet, die den kirchentontartigen Oktav-gattungen ähneln. In Persien siegte im 14. Jh. die 12stufige Chromatik des Abendlandes über das arab. System. Das Hauptinstrument der Araber ist die *Laute, die über das arab. Spanien samt dem Streich*rebec nach Europa gelangte; eine Zither ist das Kanūn, auch eine Schnabelflöte wurde gebraucht; heute dringen die europäischen Instrumente stark vor.

Lit.: R. *Lachmann (j.), Musik des Orients (Jedermannsbücherei 1928); A. Z. *Idelsohn (j.), Die Maqamen der a. M.; J. Ribera y Tarragó, *Music in ancient Arabia and Spain* (Stanford 1929); G. Pesenti, *Canti sacri e profani, danze e ritme degli Arabi, dei Somali e dei Suaheli* (Mailand 1931); H. G. Farmer, *A history of Arabian Music to the 13. century* (London 1929), *Hist. facts for the Arabian musical influence* (London 1930), *Arabic Musical Mscrip. in the Bodleian Library; Music and Mus.-Instr. of the Arab.* (1927); J. Rouanet, *La musique arabe* (Lavignacs Encyclop. de la Mus. V, 1922); Baron Rodolphe d'Erlanger, *La musique arabe* (Paris I 1930, II 35, III 38); *Recueil des tra-*

vauux du Congrès de Mus. arabe, Cairo 1932 (das. 1934); Alfr. Berner, Studien zur arab. Musik . . . in Ägypten (Berlin 1937); Artikel „Arab.-islamische Musik“ in *Müller-Blattaus 1. Lieferung der 12. Aufl. v. Riemanns Lex.; I. P. N. Land, Tonschriftenversuche u. Melodieproben aus dem muhamed. M.-A. (Vj. II). — Histor.: R. G. *Kiesewetter, Die Musik der Araber nach Originalquellen (1842). Vgl. auch die Lit. unter „Afrikanische Musik“. — Praktische Beispiele bietet die von E. M. v. *Hornbostel hg. Schallplattenreihe „Musik des Orients“ (Lindström): Nr. 19 Persien, Nr. 20—22 Ägypten, Nr. 23—24 Tunis.

Arbeau (spr. arbô), Thoinot (Buchstaben-Umstellung für Jehan Tabourot), * 1519, gab als Domherr zu Langres 1588 u. 1596 die wichtigste Tanzlehre seines Zeitalters heraus: „*Orchésographie, traité en forme de dialogue*“ (Neudr. v. Laure Fonta, Paris 1888, Auszüge deutsch bei Czerwinski, Die Tänze des 16. Jhs., 1878). Er beschreibt mit Tabulaturzeichen Branle, Gaillarde, Pavane, Basse dances, Allemande, Canarie, Volta Morisca (s. d.) usw.

Arbós, Fernandez, * 25. Dez. 1863 in Madrid, † 2. Juni 1939 in San Sebastiano, stud. in Madrid bei *Monasterio, in Brüssel bei *Vieuxtemps u. in Berlin (*Joachim), war KonzM bei den Berliner Philharmonikern, lehrte in Hamburg u. Madrid, seit 1891 am Royal College in London, wurde 1904 Dirigent, HKonzM und Prof. in Madrid, sodann in Lissabon; ein zumal rhythmisch hervorragender Geiger, der auch gute Vortragsstücke und 1895 eine spanische Oper schrieb.

Arcadelt, Jakob, * etwa 1514 wohl in den Niederlanden, † nach 1557 in Paris; sang 1540—49 in der päpstl. Kapelle, seit 1553 in Paris, wo er zuletzt *regius musicus* war. Er ist einer der Frühmeister des *Madrigals, das bei ihm noch liedhaft geschlossen ist. Das erste der 5 Bücher à 4 seit 1539 oftmals aufgelegt, daraus besonders bekannt „Il bianco e dolce cigno“, als „Der weiße süße Schwan“ (in mehreren Chor- u. Schul-Ldbb.); aus den 3stgen. Madrigalen von 1542 eines bei Schering (Beisp. Nr. 100); andere bei Eitner (Publ. Bd. 23), in Riemanns Hdb. II, 1, S. 400ff., zwei in Wioras „Ital. Madr.“ (Blumes Chorwerk). Eitner in MfM XIX.

Lit.: Walter Klefisch, A. als Madrigalist (Diss. Köln 1936, das. 1938).

Archi- (ital., spr. -ki) u. **Ar-ci-** (ital., spr. -tschi) = „Erz-“, bedeutet ein Großformat von Instrumenten: Archiliuto, Archiviola; oder ein Instrument von besonderen Fähigkeiten, z. B. *Archicembalo* als eines mit *enharmonischer *Klavatur zur Unterscheidung von ais und b, cis und des (so 1548 von Domenico v. Pesaro, gleichzeitig von Nicola *Vicentino).

Archiv für Musikwissenschaft (AfMW) wurde namens des Fürstl. Instituts für Musikforschung in Bückeburg von Max *Seiffert, Joh. *Wolf, Max *Schneider ab 1. Okt. 1918 herausgegeben, Jg. 1 bei Br. u. H., Jg. 2—8 bei Kistner u. Siegel, stellte aber leider am 30. Sept. 1927 sein Erscheinen ein. Statt dessen erscheint seit 1936 das Archiv für Musikforschung (AfMf.), hg. vom Staatl. Institut für dt. Musikforschung (Br. u. H.), bis 1940 Schriftltg. R. *Steglich, seitdem H. J. *Therstappen.

Arco (ital.), Bogen; *coll' arco* = mit dem Bogen zu spielen, im Gegensatz zu **pizzicato* (= mit dem Finger gerissen).

Arend, Max, * 2. Juli 1873 zu Deutz a. Rh., studierte 1889—93 in Köln u. Wiesbaden (*Riemann) Musik, wurde aber Rechtsanwalt (Dr. jur.) in Dresden und lebt seit 1918 in Köln, verdient um die Wiederbelebung Glucks durch Gründung einer Glückgesellschaft (später Glückgemeinde). Seine Schriften u. Neuausgaben s. u. Gluck.

Arensky, Anton St., * 11. Aug. 1861 zu Nowgorod, † 25. Febr. 1906 zu Terioki (Finnland), war Schüler v. *Rimsky-Korssakow (Petersburg), lehrte seit 1883 am Moskauer Kons. und wurde 1895 zur Leitung der Hofsängerkapelle nach Petersburg berufen. Er gehört zu den besten russischen Meistern der Gruppe um *Tschaikowsky. An Bühnenwerken schrieb er u. a.: Der Traum auf der Wolga (Moskau 1892), Raphael (dgl. 1894), Nal und Damajanti (1899), Klavierkonzert, Violinkonzert, ausgezeichnete Kammermusik, Suiten für 2 Klaviere, Klavierstücke zu 4 und 2 Händen, Lieder, Duette, Chöre. Seine Harmonielehre verdeutschte sein Schüler P. *Juon.

Arezzo s. Guido v. A.

Argentinische Musik siehe Amerikanische M.

Aribo scholasticus von Freising, schrieb seinen Musiktraktat (Gerbert *Scriptores II*) um 1078, in dem er der früheste deutsche Befürworter der *Guidonischen *Solmisation und der Hauptvertreter mittelalterlicher Musik-symbolik ist.

Lit.: H. *Abert, *Die Musikanschauung des M.-A.* (1905), S. 169ff.; G. *Pietzsch, *Studien z. Gesch. d. Musiktheorie d. M.-A. II*; Jos. Smits van Waesberghe, *Musikgeschichte der mittel- und neuzeitlichen Musik* (Tilburg 1937), der ihn in Lüttich geboren sein läßt.

Arie (ital. *Aria*, fr. *Air*) ist ein Sologebang von geschlossener Form (in statischer, d. h. nicht sich fließend fortspinnender, sondern mehr „stehender“ Melodik), aber weder strophisch noch so knapp wie das eigentliche Lied, mit dem es freilich im 17. Jh. begrifflich gern zusammengeworfen wurde. In diesem Sinn ist die symmetrische Dreiteiligkeit (A—B—A, die barocke „Dacapo-Arie“ um 1700, weil meist nur „A—B/A *da capo*“ notiert) die idealste Lösung, wobei der Mittelsatz meist motivgleich in die quint- oder terzverwandte Tonart versetzt, seltener inhaltlich kontrastierend auftritt; eine klassizistische Verkürzungsform (um 1760) ist die „Cavatine“, in der der kontrastierende 2. Teil abschließt, woraus sich der romantische Reihungstyp A (z. B. Rec.), B (z. B. Adagio-Lied), C (meist Presto-Stretta) zugleich als Abkömmling der Solokantate entwickelte. Innerhalb des Teiles A der Dacapo-Arie entfaltet sich gern wieder eine Dreizahl der Perioden im Tonartverhältnis TDT oder TM (bzw. P)T [s. Funktionen], gern dazu noch ein kurzer Anhub durch Voraussetzung des vokalen Themenkopfes („Devisen-Arie“ bei A. *Scarlatti, Bach usw.), z. B.:



Die Aufgabe der Arie in der barocken *Oper bzw. dem *Oratorium ist die lyrische Gefühlsverdichtung, um eine bestimmte Wesensseite der singenden Person darzulegen, während sie in der romantischen Oper mehr der Entladung der dramatischen Ballung dient und im *Musikdrama dem freien Monolog weicht. S. a. Arioso, Ariette.

d'Arienzo, Nicola, * 23. Dez. 1842 in Neapel, † 25. April 1915 als Direktor des dortigen Kgl. Kons. (Lehrer v. *Leoncavallo), schrieb seit 1860 eine Reihe komischer Opern, Kammermusik und musikgesch. Studien über *Gesualdo (1891), Die Anfänge der komischen Oper (dt. v. Lugscheider 1902), Die Anfänge des Melodrams im 18. Jh. (1900), Salv. Rosa als Musiker (Riv. mus. 1894), Die moderne Oper (Dt. Thalia, Wien 1902).

Lit.: A. della *Corte (Riv. mus. 1915).

Ariette, kleine Arie.

Arioso (ital., eigentl. *recitativo a.* = arienhafter Sprechgesang), zunächst lyrisches Einsprengel ins *Parlando*, dann (z. B. in Bachs Matth.-Passion: „Du lieber Heiland du“, „Wiewohl mein Herz“) Vorfeld zur Arie in Kombination von melodischem Ausdrucksgesang mit modularisch geöffnetem Harmonieverlauf, den aber meist wieder ein *ostinat durchgeführtes Bewegungsmotiv zur Form bindet.

Ariosti, Attilio, * 5. Nov. 1666 zu Bologna, † um 1740 vermutlich in Spanien, 1688 Servitenbruder, Hofmusiker zu Mantua und Florenz, 1697 bis 1703 Hofkomponist der Königin Sophie Charlotte in Charlottenburg (dt. Kl.-A. der von ihm gedichteten, von *Bononcini komp. Oper „Polyphem“ v. G. Kärnbach bei Fürstner 1940), wurde italienischer Geschäftsträger Kaiser Josephs I., dann glänzte er in London neben *Bononcini als Opernkomp. bis Händel dort das Feld behielt, worauf er sich nach Bologna wandte. A. veröffentlichte außerdem Kantaten, Oratorien, Instrumentalstücke. Sechs *Viola d'amore-Sonaten und eine Arie, neugedr. bei Senart und Durand (Paris), eine hg. v. C. Kint (1939), eine Solokantate hg. v. E. Göhre (1937).

Lit.: L. Frati, A. A. (Riv. mus. 1926); Alfr. Ebert, A. A. in Berlin (Diss. Bonn 1905).

Aristides Quintilianus, griechischer Musiktheoretiker um 100 n. Chr., schrieb 3 Bücher *περὶ μουσικῆς*, hg. v. A. Jahn 1882, eingel., übers. u. erläutert v. R. Schäfke (M. Hesse 1937), dazu Rud. Wagner in AfMF. IV, 316 ff. „Er ist ein mittelmäßiger, oft dunkler Schriftsteller, ein nicht selten verdächtiger Theoretiker und als Philosoph ein starker Mystiker, aber trotzdem eine unserer besten Quellen für die antike Musik, in manchen Dingen überhaupt unsere einzige.“ (H. *Abert in Adlers Hdb.) Vgl. auch H. *Deiters.

Lit.: Ch. Em. Ruelle in SbIMG XI.

Aristóteles. 1) der Schüler Platos und Lehrer Alexanders d. Gr., 384—322 v. Chr. Seine echten Äußerungen über Musik stellte K. v. Jan (*Musici scripti graeci* 1895), zusammen; die bei ihm daran angeschlossenen „Aristotelischen Probleme“ sind erst ein alexandrinischer Katechismus des 1.—2. Jhs. nach Chr. A. betrachtet die Musik im großen Zusammenhang der Naturwissenschaften u. mildert zugleich die Einseitigkeiten in Platos Musikauffassung.

Lit.: C. *Stumpf, Die pseudo-a. Probleme über die Musik (1897); G. Tischer, dgl. (Diss. Berlin 1902); W. *Vetter in AfMF. I.

2) „Pseudo-A.“, ein Mensuraltheoretiker des 12.—13. Jhs. (Coussemaker Script. I).

Aristóxeos, * um 354 v. Chr. zu Tarent, † um 300; von seinen Schriften sind nur zwei Bücher, „Elemente der Harmonik“ (gr. u. dt. von P. Marquard 1868) und Bruchstücke seiner „Rhythmik“ auf uns gekommen (hg. v. R. Westphal u. Fr. Saran, 2 Bde. 1883/93). Gegenüber den mehr bloß rechnerischen Festlegungen der Pythagoreer verfiert er die Rechte des Musikhörens und gelangt so zu einem wirklich ästhetischen Begreifen der melodischen Linie.

Arithmetische Teilung. Im Gegensatz zur „harmonischen“ Teilung der Saitenlänge mit wachsendem Nenner, $\frac{1}{2} \frac{1}{3} \frac{1}{4} \frac{1}{5} \frac{1}{6}$, die die Obertonreihe, also zunächst den *Durakkord, z. B. C c g c' e' g' ergibt, nennt man „a. T.“ diejenige mit abnehmendem Zähler, z. B. $\frac{6}{5} \frac{5}{4} \frac{4}{3} \frac{3}{2} \frac{2}{1}$, die den *Molldreiklang, z. B. C Es G c g' (auch als Unterklang: $\frac{1}{2} \frac{2}{3} \frac{3}{4} \frac{4}{5} \frac{5}{6}$)

= c' c f C As F) ergibt. Von hier aus stellte *Zarlino 1558 seine duale *Molltheorie auf.

Arlberg, Frits, * 21. März 1830 in Dalekarlien (Schweden), † 21. Febr. 1896 in Oslo, sang 1858—74 in Stockholm, 1874—77 in Oslo als hervorragender Bühnenbariton, wirkte seit 1884 als Gesangspädagoge in Kopenhagen und schrieb „Eine natürliche u. vernünftige Tonbildungslehre“ (dt. v. Axel Sandberg 1896). Sein Sohn Hjalmar, * 1869 in Stockholm, † 5. Sept. 1941 in Dresden, als Baritonist Schüler der Berliner Hochschule, unterrichtete 1914—35 am Leipziger Kons. u. schrieb: „Belcanto“ (1933).

Armeemärsche, altpreußische, gab Musikmeister C. Frese 1893 neu instrumentiert heraus; Verzeichnisse veröffentlichten 1896 Th. A. Kalkbrenner, 1898 der Armeemusikinspizient G. Roßberg, ein weiteres sein Nachfolger Th. Grawert, das neueste (rund 600 Nrn.) bereitet Heeresmusikinspizient Hermann Schmidt vor; s. a. Militärmusik.

Armenische Musik stand erst unter *syrischem, dann *byzantinischem Einfluß, die Kirchenmusik entfaltete einen reichen Hymnenschatz, zu dessen eigner Neumierung jedoch der Schlüssel während der Türkenherrschaft verscholl, so daß zu Beginn des 19. Jhs. eine neue arm. Notenschrift geschaffen wurde. Das Tonsystem beruht auf wechselnden Tetrachorden.

Lit.: E. *Wellesz (j.), Die arm. Messe und ihre Musik (Petersjb. 1920); F. Macler, *La musique en Arménie* (1917). K. Keworkian, Die a. Kirchenmusik (SbIMG I), *Musique populaire arménienne* (Paris 1931). 10 Volkslieder bot 1912 G. Boyadjian (Vorw. v. P. *Aubry, Paris); A. *Gastoué, *L'Arménie et son art tradit.* (*Revue de Musicol.* Nr. 31); Regina Pesce, *La mus. arm.* (Bari 1935).

Armin, George (= Georg Herrmann), * 10. Nov. 1871 in Braunschweig, Gesangsschüler von *Ifert in Köln u. *Törsleff in Leipzig, lebt seit 1904 als Gesanglehrer in Berlin, wo er sein „Stauprinzip“ vertritt. Er schrieb u. a. „Ges. Aufsätze über Stimmbildung“ (1903), Das Stauprinzip (1905 bis 1908), Die Stimmkrise (1912), Von der Urkraft der Stimme (1921), Die

Technik der Breitspannung (1931), Kleines Stimmlexikon (1933), Altital. Gesangsmethoden auf Papier (1934), Das Geheimnis der Zungenkraft (1935) und läßt die Zs. „Der Stimmwart“ seit 1925 erscheinen.

Lit.: siehe H. Biehle; J. Berntsens, Erinnerungen an A. (1936).

Arnt v. Aich s. Aich.

Arne, Thomas, * 12. März 1710 in London, † ebenda 5. März 1778, war mit H. *Carey eines der unter Handels Einfluß stehenden Talente, wie seine berühmte Melodie zu *Rule Britannia* zeigt. Er schrieb Opern, Schauspiel-musiken, Oratorien, Kantaten (eine Solo-K. 1938 bei Augener), Lieder. Eine Triosonate v. 1750 (Neudr. Br. u. H.) vertritt den Instr.-Komponisten, der auch Oxford Dr. gewesen ist.

Lit.: H. Cummings, *Dr. A. and Rule Britannia* (1912); Hub. Langley, *Th. A.* (in Die Musik 1937 u. Cambr. 1938); H. A. Scott in *Mus. Quarterly* 21, (1935).

Arnold v. Bruck, geb. um 1480 in Bruck (vermutl. dem an der Leitha, falls nicht ein Niederländer aus Brügge), † nach 1554 im Ruhestand zu Linz, war wohl Schüler von Heinr. *Finck in Salzburg (da Jugendwerke in einer Salzburger Hs. der Bibl. Proske, Abt. Butsch, begegnen) und folgte diesem sowohl anscheinend 1506 in Krakau wie 1529 als Wiener Hkplm. nach (Denkmünze 1536). Die 121 dt. Lieder bei Ott in Nürnberg (1534) sind ihm als „Dechanten zu Laibach“ (wo er eine Pfründe besaß) gewidmet und enthalten 20 Sätze von ihm (hg. v. L. Nowak in DTÖ XXXVII 2; z. T. andere im Neudr. v. Eitner, Publ. II). Hymnen bei Rhaw 1542 und Motetten bei Petrejus erhärten seine hohe Satzkunst (Choralmotette in *Scherings Beisp. Nr. 110); 17 Choral-sätze bei Rhaw 1544 (Neudr. von J. *Wolf in DTD 34).

Aron, Pietro, * um 1490 zu Florenz, † 1545 in Venedig, war Geistlicher in Rimini, wurde 1536 Mönch in Bergamo, dann Padua, und schrieb mehrere musiktheoretische Werke, unter denen besonders das italienische Lehrbuch „*Il Toscanello in musica*“ (1523 u. mehrfach) durch Betonung des Dreiklangmäßigen Bedeutung erlangte. *Lit.*: H. *Riemann, *Gesch. d. Musiktheorie*, S. 340ff.; A. Catelani in *Gaz. mus. di Milano* 1851.

Arpeggio siehe harpeggio.

Arpeggione (ital., spr. -pedsehóne), eine 1823 von Stauffer in Wien erfundene Gitarre, die wie ein Vc. mit dem Bogen gespielt wird. Die dafür v. Schubert geschriebene Sonate ist neuerdings durch eine Vc-Bearb. von *Cassadó sehr bekannt geworden.

Arrangement (fr., spr. -sehómá), Einrichtung eines Werkes für eine andere als die ursprüngliche Besetzung.

Arrau, Claudio, * 6. Febr. 1904 in Chile, Schüler v. Martin *Krause in Berlin, gewann früh einen bedeutenden Namen als Pianist, lebt in Berlin.

Ars antiqua (lat.), „alte Kunst“, im Gegensatz zur **ars nova* von Florenz und Paris zunächst nur im Sinn eines Notenschrift-Unterschiedes von den Zeitgenossen der *ars nova* gebraucht: indem die Pariser Motetten-kunst des 13. Jhs. die Geltung der Semibrevis noch variabel als 2—7 auf eine Brevis betrachtete (Petrus de Cruce), während seit *Marchettus v. Padua (1309) die Unterteilung fest geregelt wurde und neben die bisher stark überwiegende Dreiteiligkeit die Zweiteilung des Taktes als mindestens gleichberechtigt tritt. Als *ars antiqua* faßt man aber die ganze Kompositions-blüte des späteren *Organums, des *Discantus, des *Motetus (über gregorianische) und *Conductus (nicht greg. Melodien) zusammen, die sich vor allem an der Pariser Kathedrale *Notre Dame* unter den Meistern Leoninus und *Perotinus (Bericht des engl. Anonymus IV bei *Coussemaker) vollzieht. Die entspr. Denkmäler findet man vor allem in *Coussemakers Werken *Les harmonistes* [bzw. *l'art harmonique*] des XII. et XIII. siècles (1865), in P. *Aubrys Ausg. des *Roman du Fauvel* (1907) und seiner Ausg. des Bamberger Codex (*100 motets du XIII. siècle*, 1908); besonders zentral erscheint eine Wolfenbüttler Hs. als Spiegelung des *Magnus liber organi* *Perotins von Notre Dame.

Lit.: Fr. *Ludwig, *Repertorium organorum et motetorum* (1910); ders. in der Riemannfestschr. 1909, im AfMW. III, V u. VI, im Wiener Kongreßber. 1909 und in Adlers Hdb. u. Adler-Festschr.; W. *Gurlitt, *Musik des M.-A.* (Karlsruhe 1922 u. Hamburg 1924); ZfMW

V 434 u. VII 42; J. *Handschin, Zur Notre Dame-Schule in ZfMW VI, VII, XIV u. Acta musicolog. IV; Mar. Schneider u. Helm. Schmidt in ZfMW XIV; Johs. *Wolf, Hdb. d. Notationskunde I, 238ff.; Y. *Rokseth, *Polyphonies du XIIIe siècle* (Paris 1936); H. *Husmann, Die 3stg.en Organa der Notre Dame-schule (Diss. Berlin 1932, Lpz. 35), Die Officiumsorgana d. Notre Damezeit (Petersjb. f. 1935), ders., P&M-Bd. Notre Dame-Organa (Ges.-Ausg.) 1940; Götz-Dietr. Sasse, Die Mehrstgkt. der a. a. in Theorie u. Praxis (Diss. Berlin 1940).

Ars nova ist die feingliedrig durchgeformte, in Italien fast nur weltlich, in Frankreich auch geistlich belegte Polyphonie v. Anfang des 14. Jhs. (*Giovanni da Cascia) über Ph. de *Vitry u. G. de *Machault bis zum Auftreten *Dunstaples und *Dufays um 1430. Anschauungsmaterial liefern vor allem J. *Wolf, Gesch. d. Mensuralnotation, Bd. 2 u. 3; Fr. *Ludwigs Machault-Ausg.; H. *Riemanns Hdb. I, 2, die mehrst. Sätze v. *Wolkenstein in DTÖ IX, 1 und der *Codex de las Huelgas* (hg. v. *Anglès). — Lit.: Fr. *Ludwig in Adlers Hdb.; J. *Wolf, Florenz in der Musikgesch. des 14. Jhs. (SbIMG III); Ludwig ibid. IV; Marius Schneider, Die ars nova des 14. Jhs. in Frankr. u. Italien (Diss. Berlin 1930); Friedr. *Kammerer, Die Musikstücke des Prager Cod. XI E 9 (1932); R. v. *Ficker, Musik der Gotik (Wien 1927); A. *Gastoué, *Le msrpt. . . de Apt. (Publ. de la soc. fr. de Musicol. 1937)*; Anne-marie KönigsLöw, Die ital. Madrigalisten des Trecento (Triltsch 1941); H. *Zenck, Die Musik im Zeitalter Dantes (Dantejb. N.F. 8); E. Li Gotti u. N. Pirotta, *Il Sacchetti e la tecnica mus. del Trecento it.* (dgl.); A. Bonaventura, *Mus. e poesia del Trec. it.* (M. d'oggi 1936); F. Liuzzi, dgl. *nel Cod. Vat. Ross. 215* (Rom 1938); F. Ghisi in *Note d'arch.* 1938/39 u. RMI 1938.

Arsis (griech.), „Hebung“, nämlich des schreitenden Fußes bei unbetonter Silbe, im Gegensatz zu Thesis = „Senkung“ als Niedertreten beim Akzent im Tragödienchor; also im gegen-teiligen Sinn zu unserer Bezeichnungs-

weise der Ton- (bzw. Stimm-) Hebung bei betonter und (Ton-) Senkung bei unbetonter Silbe.

Artaria, 1765 in Mainz und 1770 in Wien gegründete Kunst- und Musik-handlung, die noch heute als Musik-verlag in Wien besteht; ihre wichtige Sammlung von Beethovenschen u. a. Hss. (Verzeichnis v. G. *Adler [j.] 1890) verschaffte Erich *Prieger der preuß. Staatsbibl. Vgl. auch H. *Botstiber (j.) u. Franz A., Haydn u. A. (Wien 1913).

L'arte musicale in Italia s. Torchi.

Arteaga, Esteban, * 1747 zu Madrid, † 30. Okt. 1799 in Paris, spanischer Jesuit, lebte mehrere Jahre mit Padre *Martini in Bologna, der ihn zu seinem wichtigen Geschichtswerk „*Le rivoluzioni del teatro musicale Italiano*“ (1783/85, 3 bdg.; dt. v. *Forkel 1789, 2 bdg.) anregte.

Artikulation. 1.) Aussprache, s. Phonetik. 2.) die gegenseitige Trennung und Verbindung der Melodietöne, also *staccato*, *spiccato*, *portato*, *legato*, *legatissimo* nebst ihren Kombinationen wie:



H. *Riemann betont demgegenüber mit Recht, daß dieses Kleinwerk noch nichts mit „Phrasierung“ (= musikalischer Sinngliederung, Satzteil-Vortrag) zu tun habe, daß vor allem zwischen Artikulations- (Spiel-) Bögen, die nur den Tonzusammenhang bezeichnen, und Phrasenbögen, die auch über Sprünge und Pausen hinweggehen können, zu unterscheiden sei.

Lit.: Hermann *Keller, Die musikal. Artikulation, insbesondere bei J. S. Bach (1926).

Artôt, Désirée, * 21. Juli 1835 zu Paris, † 3. April 1907 in Wien, Tochter eines ausgezeichneten Waldhornisten, Schülerin von P. *Viardot-Garcia, sang seit 1857 als Mezzosopran u. Hochdramatische mit größtem Erfolg, vermählte sich mit dem spanischen Bariton M. de Padilla (1842—1906); beider Tochter Lola Artôt de Padilla (* 5. Okt. 1884 bei Paris, † 12. April 1933 in Berlin) glänzte in Berlin 1905 bis 1927 als feine Charaktersängerin (1913 Kgl. Kammersängerin).

Artusi, Giov. Maria, * um 1540, † 18. Aug. 1613 in Bologna, wo er Kanonikus war, veröffentlichte eine Kontrapunktlehre (1586—89) und eine Streitschrift gegen die Neuerungen *Monteverdis „*L'Artusi ovvero delle imperfettioni della moderna musica*“ (1600 u. 1603). Neudr. seines *Discorso secondo mus.* (Ven. 1608) durch Bollettino mus. (Mailand).

Lit.: Emil *Vogel in Vj. III.

Asiatische Musik, außer der unter „armenische, arabische, chinesische, japanische und indische Musik“ angeführten.

Lit.: C. *Stumpf, Mongolische Gesänge (Vj. III), Tonsystem u. Musik der Siamesen (in seinen „Beiträgen“ u. Sb. f. vgl. MW I); R. *Lach, Gesänge russischer Kriegsgefangener (Wotjakische, syrtjänische, permiakische tscheremissische, krimtartarische und georgische Gesänge, Wiener Akad. d. W. 1926—30); Die Musik der türk.-tartarischen, finnisch-ugrischen u. Kaukasusvölker (1920); P. *Aubry, *Au Turkestan* (Paris 1905); E. M. v. *Hornbostel, Musik der Kubu (Sb. f. vgl. MW I); Chung Sik Keh, Die koreanische Musik (Straßbg. 1935).

Asplmayr, Franz, * um 1721, † 29. Mai 1786 in Wien als Ballettkomp. der ital. Oper (u. a. Pygmalion auf *Rousseaus Text 1772), steht mit seiner Kammermusik etwa zwischen *Mönn, *Wagenseil und dem jungen Haydn (ein Trio u. ein Quartett hg. v. *Riemann, *Coll. mus.*).

assai (ital.), recht sehr, wie *molto*.

Astorga, Emanuele d', * 20. März 1680 als spanischer Baron bei Palermo, † 1757 wohl in Madrid, zunächst Gutsbesitzer u. Offizier, dann Musiker, 1712 in Wien mit *Caldara befreundet, in London, Palermo, ging um 1720 nach Spanien in den Hofdienst. Schon 1707 schrieb er sein bekanntes *Stabat mater* zu 4 Stimmen mit Streichorch. (hg. v. Rob. *Franz), auch seine im neapol. Stil gehaltenen Kantaten (eine hg. v. *Riemann) waren sehr angesehen („*Qual mai, fatale arcano*“ im *Barbi-Album).

Lit.: H. Volkmann, E. d'A. (2 Bde., 1911/19); H. W. *Riehl, Mus. Charakterköpfe I.

Atem, die in die Lunge bei *Zwerchfell-Senkung und sonstiger Brustkorb-

Erweiterung zwecks Sauerstofferneuerung des Blutes einströmende Luft, die der Sänger wieder möglichst sparsam ausgibt, um a) die Stimmbänder in Schwingung zu versetzen (s. Kehlkopf), b) durch die elastisch gespannte Luftsäule (Stütze) günstige Brustresonanz zu erzielen; diese Doppelaufgabe von Vorausgaben und Einbehalten der Ausatemungsluft verlangt eine feine Beherrschung der Atemmuskulatur. Nach der überwiegenden Beteiligung der entspr. Muskelgruppen unterscheidet man verschiedene „Atemtypen“ (durch das Übergreifen der Nerven tritt in Wirklichkeit keiner von ihnen ganz allein in Erscheinung): 1) Schlüsselbein- oder Schulteratmung; ist abzulehnen, da durch Schulterheben beim Einatmen leicht die Halsmuskulatur mitgespannt, durch sie auf den Kehlkopf gedrückt wird und weder der Atem gespart noch eine tiefe Resonanz erzielt werden kann (Gegenmittel: bewußtes Schulterensenken beim Einatmen); 2) reine Zwerchfellatmung; durchaus zu empfehlen, zumal bei kleinerem Atembedarf (die Bauchdecke des „epigastrischen Dreiecks“ zwischen vorderen Rippenenden und Nabelwaagerechter hebt sich beim Einatmen, so schon bei den Kindern u. Wilden), reicht nur — zumal bei höchster Stimmkraftentfaltung — manchmal nicht voll zur Stütze aus; 3) reine Flankenatmung; nicht schädlich, aber nicht zweckmäßig (beim Einatmen heben sich die Flanken und senkt sich die Bauchdecke, wodurch die zentrale Atemstelle fast ausgeschaltet wird); daher am vollendeten: 4) kombinierte Zwerchfell-Flankenatmung: die Zwerchfellatmung erweitert sich im Bedarfsfall zur Flankenatmung so, daß beim Einatmen sich zunächst die Bauchdecke hebt und bei weiterem Lufteinholen außerdem auch die Flanken, also alle betr. Muskeln um den Gürtel, ja bis auf den Rücken, sich heben: so ist das größte Atemvolumen und die tiefstgreifende Stütze gesichert, allerdings wird auch die ökonomische Verwertung der Ausatmung am schwierigsten, da unbeherrschter Luftandrang den Stimmritzenverschluß gefährden kann (Hauchzungen, Tonhöhentreiben, Zutief-singen durch Erschlaffung der Schließ-

muskeln). Die Unterbrechung des Ausatmens darf also nie vom Kehlkopf aus, sondern muß stets durch die Bauchmuskulatur veranlaßt werden, ebenso Akzente (*martellato*) nur durch Zwerchfellstoß nicht durch *Glottisschläge. Ebenso muß die Kunst erlernt werden, die Einatmung so rasch und leicht wie möglich (am besten durch die Nase) zu bewerkstelligen, auch durch unmerkliche *Sopire nachzufüllen, die Ausatmung aber auf lange Zeit und kleinste Mengen zu verteilen; ein Teil des Atems bleibt stets in der Lunge zurück (Residualluft), doch kann selbst die Luft der Mundhöhle bei großem Bedarf noch nachgeschoben werden. Eine innere Verschiebung der Luft aus der Luftröhre in den geschlossenen Mund ohne Ausatmung erzeugt den „Blählaut“ (bei doppelten weichen Verschußlauten, z. B. in Ebbe, Edda, Egge). Übrigens ist vor übermäßigen Atemübungen, zumal ohne Kontrolle durch das Klangergebnis, zu warnen. — Die Atemstellen in der Musik sind am besten die Melodieenden und -einschnitte, die Notwendigkeit kleinster Atemzäsuren ist u. U. sogar ein wohl-tätiges Mittel zu gliedernder Phrasierung; dagegen sind Atemzüge innerhalb des Wortes oder zwischen Hauptwort und Beiwort bzw. Artikel zu vermeiden. Atemzeichen sind meist ' für kleine, " für größere Atemeinschnitte.

Lit.: Leo Kofler, Die Kunst des Atmens (engl., dt. v. Schlaffhorst-Andersen 1897, 19. Aufl. 1930); H. Surén, Atemgymnastik (36. Aufl.); außer allen Gesangsschulen (s. Gesang) folgende neueste Spezialarbeiten: A. Ebnetter, Die Atmung (Bern 1928); K. Giesemann, Spannkraft durch Atmung (1928); E. Rogier, Atmung u. Ausdruck (1928); L. Schmitt, Atem, Haltung, Bewegung (Augsburg 1928), ders., Das Hohe Lied vom Atem (1929); K. Gauger, Der richtige Atem (1930); Asturel, Das Mysterium des Atems (1931); H. Hubel, Atmung u. Stimme als Heil- u. Entwicklungsfaktoren (1930); J. v. Höpflingen de Lyro, Gesundheit u. Kraft durch richtiges Atmen (1930).

Atonal nennt man einen Stil, der keinen Punkt im Tongewebe als funktionelles Zentrum (Tonika) aller Beziehungen anerkennt; streng genommen wird eine solche Gestaltung von künst-

lerischer Qualität über größere Strecken weg kaum je völlig erreicht werden, da der Hörer stets geneigt sein wird, von sich aus eine logische Orientierung wenigstens zu unterstellen. Vorstufen sind Tonalitätsspaltungen, zur Bi-, Tri- und Polytonalität. Immerhin ist in dem Augenblick, wo die Polarität von Dissonanz und Konsonanz, also zwischen harmonischem Spannungs- und Lösungsbedürfnis, aufgegeben wird, die Atonalität praktisch erreicht, da zugleich der Unterschied von Tonika und Dominanten entfallen muß und nur sinnliche Klänge ohne logische Ausdeutung übrigbleiben (P. *Bekker [hj.], Physiologisches Hören); damit tritt ein grundsätzlicher Umsturz der Musikauffassung ein, da die Zusammenklänge nicht mehr nach der Intervallauslegung und -verwandtschaft, sondern nur noch nach der motorischen Distanz ihrer Anteil-Töne bemessen werden können. Notwendig tritt das temperierte System an die Stelle der andern *Stimmungsprinzipien, es wird mit Kombinationen aller zwölf gleichberechtigten Stufen oder mit gewollten Auswahlpermutationen aus ihnen (M. *Hauer: Tropen) gearbeitet, falls nicht sogar noch weitere Zwischenstufen (s. Vierteltonsystem) eingeführt werden. Geschichtlich hat sich ein atonaler Zeitstil wesentlich zwischen 1918 und 1928 ereignet; Ersetzung des Terzaufbaues der Akkorde durch Quartenaufbau oder Sekundenpackungen setzen schon um 1908 bei G. *Mahler (j.) ein, ebenso eine unentwegte Horizontalpolyphonie fast ohne Berücksichtigung der vertikalen Klangergebnisse (zumal seit A. *Schönbergs [j.] Klavierstücken op. 11), die man durch mittelalterliche Vorbilder bestätigt glaubte. Geistesgeschichtlich ist der a. Stil wohl als Versuch einer radikalen konstruktivistischen Befreiung von der erdrückenden Erbschaft des romantischen Jahrhunderts mit seiner Inhaltsbelastung der Musik, auch zugleich als Endpunkt der in jener Epoche konsequent gewachsenen Dissonanzschärfung, als Spiegelung der alles umstürzenden Nachkriegs-, Revolutions- und Inflationserlebnisse zu betrachten, als eine Kulturverfallserscheinung wesentlich unter jüdischem Vorzeichen (vgl. W. Trienes, Musik in Gefahr, Selbstzeug-

nisse, Bosse, Regensbg. 1940). Glücklicherweise ist diese Erscheinung heute bereits größtenteils überwunden durch eine Rückkehr zu tonalen Bindungen, wie sie die bildenden Künste als „Neue Sachlichkeit“ gleichfalls erleben. Mitteleuropäische Hauptvertreter des a. Stils waren A. Schönberg und seine Schüler A. v. *Webern, A. *Berg, A. *Hába, mit Vorbehalten u. nur vorübergehend P. *Hindemith, *Bartók, *Strawinsky.

Lit.: P. *Bekker (hj.), Neue Musik (1923); Herb. Eimert, Atonale Musiklehre (1924); Anton *Bauer, Atonale Satztechnik (1923, 25); J. M. *Hauer, Vom Wesen des Musikalischen (1923); H. *Erpf, Studien zur Harmonie- u. Klangtechnik der neueren Musik (1927); K. *Westphal, Die moderne Musik (1928); H. *Mersmann in Bückens Hdb. Die Zss. „Melos“ (hg. v. H. *Mersmann) und „Der Anbruch“ (hg. v. P. *Stefan, j.). L. Deutsch, Das Problem des A. u. das Zwölftonprinzip (Melos VI 3). Désiré Paques in *Rev. mus.* 107; Alban *Berg, Was ist atonal? (in „23“ Nr. 26/27, Wien 1936).

Attacca (ital. = knüpfte an, greife an!), Vorschrift, eine musikalische Fortsetzung (nach Satzschluß oder Fermate) frisch und plötzlich eintreten zu lassen; *attacca subito* = gleich weiter!

Atteignant (spr. áttänjá), Pierre, der älteste Pariser Musikverleger u. -drucker mit beweglichen Typen (vgl. *Petrucci, *Schöffer), druckte mindestens 1528–49, seit 1553 zeichnet seine Witwe verantwortlich. Von seinen Ausgg. wurden folgende neugedr.: die 31 Chansons v. 1529 und die Instrumentaltänze v. Cl. Gervaise u. Et. Dutertre (1547ff.) durch H. *Expert (*Maîtres de la renaiss. franç.*, Bd. 5 u. 23); die Klaviertabulaturen v. 1530 durch Ed. *Bernoulli (Faks. 1914); die Orgeltab. v. 1531 durch Yvonne *Rockseth, *Publ. de la société franç. de musicologie I*, 1925 (nebst 14 Übertragungen 1930). Seine Lautentab. siehe unter Bruger. Einzelnes bei *Schering, Beisp. Nr. 90–92.

Attenhofer, Karl, * 5. Mai 1827 in Wettingen bei Baden (Schweiz), † 22. Mai 1914 in Zürich, studierte am Leipziger Kons., seit 1867 Chorleiter in Zürich, wo er auch mit Fr. *Hegar die Musikschule führte; beliebter Männerchorkomponist, Züricher Dr. h. c.

Lit.: Ernst *Isler, K. A. (103. Neu-jahrsstück der AMG Zürich, 1915).

Atterberg, Kurt, * 12. Dez. 1887 in Göteborg, wurde Ingenieur, studierte aber auch Musik bei *Hallén (Stockholm) und *Schillings (Stuttgart), lebt in Göteborg u. ist seit 1925 Vorsitzender des Vereins schwedischer Tonsetzer. Er schrieb 6 wirkungsvolle Sinfonien, Konzerte für Violine, für Vc., Horn, Klavier (op. 37); Kantaten, Opern, Ballette, Orch.-Suiten u. Ouvertüren, Kammermusiken. Seine Oper „Flammendes Land“ (Stockh. 1934) auch in Dtschld.

Au, von der, Hans, * 16. Febr. 1892 in Eberstadt (Hessen), wurde nach dem Weltkrieg *Lic. theol.*, dann Studienrat in Darmstadt; bot u. a. wertvolle *Volkstanz-Sammlungen.

Aubade (franz., spr. obád), Morgen-gesang (hat aber mit dem Tagelied der Minnesänger nichts zu tun), Frühstückchen; so bei *Bizet, *Lalo, St. *Heller, *Schulhoff. Gegensatz: *Serenade.

Auber (spr. obár), Daniel François Esprit, * 29. Jan. 1782 zu Caen (Normandie), † 12./13. Mai 1871 in Paris, studierte seit 1812 unter *Cherubini, dessen Nachf. als Dir. des Cons. er 1842 wurde; er schrieb eine ganze Reihe von Bühnenwerken, bis mit der kom. Oper „Maurer u. Schlosser“ (1825) der erste Erfolg kam. Seine „Stumme von Portici“ (1828) eröffnete die Epoche der französischen „Großen Oper“ (Rossinis „Tell“ folgte 1829, Meyerbeers „Robert“ 1831, s. a. Halévy); 1830 kehrte er mit „Fra Diavolo“ erfolgreich zur leichten Spieloper zurück; von seinen zahlreichen weiteren, merklich schwächer werdenden Werken sind noch erwähnenswert Der Maskenball (1833), Das ehernen Pferd (1835), Der schwarze Domino (1837, Neubearb. v. E. *Band), Die Krondiamanten (1841), Des Teufels Anteil (1843, Neubearb. v. R. Simons, Wien 1928). Seit 1829 war A. Mitglied des *Institut*, seit 1857 Hkplm. Napoleons III. A.s Kunst setzt etwa in der Nachfolge *Grétrys ein, der er Rossinisches *Brio* beimeischt; er kontrastiert in seiner besten Zeit (Fra Diavolo) französisch-rhythmischen *Esprit* glücklich mit italienischer Melodik. Seine „*Muette de Portici*“ war immerhin so schwungvoll,

daß sie 1830 in Brüssel den Auftakt zur Losreißung Belgiens von Holland gab; später sank sein Stil fast bis zur flachen Gefälligkeit der Operette ab.

Lit.: Ch. *Malherbe, A. (Paris 1911); R. Wagner, Ges. Schr. IX; Ad. Kohut (j.). A. (1895, dt.); *Tiersot in *Revue mus.* Nov. 1933.

Aubert (wird zur Unterscheidung von *Auber gern „obért“ ausgespr.), Jacques, * 1678, † 19. Mai 1753 bei Paris, Orch.-Geiger der gr. Oper und der *Concerts spirituels*, schrieb Violinsonaten (1 neugedr. v. Debroux, andere bei Lemoine u. bei Hamelle, Paris); eine seines Sohnes u. Amtsnachfolgers Louis A. (1720—79) bot A. Moffat (Simrock).

Aubry (spr. obri), Pierre, * 14. Febr. 1874 zu Paris, † 31. Aug. 1910 zu Dieppe, war Prof. der orientalischen Sprachen, daneben Musikforscher, als der er Vorlesungen an der Pariser *Ecole des hautes études sociales* hielt; er gab u. a. heraus: die Prosen des *Adam de St. Victor (1900), *Lais et Descorts franç. du XIIIe siècle* (1900); *Les plus anciens monuments de la musique franç.* (1903); **Estampies et danses royales* (1907); *Recherches sur les *ténors français* [bzw. *latins*] *dans les motets du XIIIe siècle* (1907); *Au Turkestan* (1905); *Le Roman de Fauwel* (1907); *Cent motets* (Bamberg, hs. Ed. IV, 6); **Troubadours et Trouvères* (1909); *Le Chansonnier de l' Arsenal* (1910); außerdem eine Reihe kleinerer Abhandlungen.

Lit.: *Ecorcheville in SIM 1911.

Auer, Leopold [von] (jüd.), * 7. Juni 1845 in Veszprém (Ungarn), † 17. Juli 1930 in Loschwitz, 1857 Violinschüler von J. *Dont (Wien), dann von *Joachim (Hannover), seit 1868 in Petersburg, wo er zeitweilig die Konz. der Kais. Musikgesellschaft dirigierte u. als Kons.-Prof. u. a. die (jüd.) Geiger Zimbalist, Elman, Heifetz ausbildete. Seit 1918 in New York, schrieb er hier: *Violin playing as I teach it* (1921); *My long life in Music* (1923); *Violin Master Works and their Interpretation* (1925).

Auer, Max, * 6. Mai 1880 zu Vöcklabruck (Ob.-Österr.), wo er als Regens chori lebt; war Volksschullehrer, wurde 1912 nach bestandener staatl. Musikprüfung Prof. ehrenhalber. Seine Schriften s. unter Bruckner.

Aufführungspraxis ist ein den bildenden Künsten fehlendes, schwieriges Sondergebiet der Musik: das Notenbild in denjenigen Klang umzusetzen, der am wahrscheinlichsten dem betr. alten Meister vorgeschwebt hat. Die Schwierigkeit beruht einmal darin, daß man vieles als Selbstverständlichkeiten der alten Praxis damals nicht ausdrücklich mitnotiert hat (Instrumentenauswahl, chorische oder solistische Besetzung, gegenseitige Abgrenzung des Vokal- und Instrumentalanteils, Textunterlegung, Ausführung bzw. Anbringung ornamentaler Auszierungen, Ausführungsweise des Generalbasses, Kamertonhöhe, Tempo, Dynamik, Taktakzentuierung), zum anderen darin, daß das Klangideal (W. *Gurlitt) im Zeitablauf ersichtlich stark gewechselt hat: z. T. müssen heute erst wieder die alten, verlorengegangenen Instrumententypen (Cembali, Clavichorde, Blockflöten, Krummhörner, Zinken, Violen, Orgelregister) rekonstruiert werden, und es bleibt dann immer noch einigermaßen offen, wie sie gehandhabt worden sind (Winddruck, Saiten- u. Bogenbespannung), welches Stimmbildungsideal damals in Übung gewesen ist usw. Vor allem aber ist, seit diese Probleme in den Blickkreis der Musiker und Musikgelehrten getreten sind (zuerst die Fragen der Bach- u. Händelpraxis seit 1860 durch *Chrysander, *Spitta, *Seifert, Max *Schneider, zur Frage des Instrumentalismus oder Vokalismus im 15.—16. Jh., H. *Riemann, A. *Scherling, Th. *Kroyer, für m.-a. Kunstmusik *Gurlitt, *Ficker, *Besseler [s. d.], *Handschin, die Orgelfragen seit *Pirro und *Schweitzer 1907, besonders W. Gurlitt 1921), die geistige Interpretation, das Problem des Aufführungsstils strittig: sind alle „Alten“ von den Organa des 12. Jhs. bis zu Bach und Händel „objektiv“ (liturgisch, zünftig und „umgangsmäßig“ [Besseler]) oder geradezu subjektiv und ausdrucks-gesättigt zu musizieren wie die Musik von Mozart bis Reger? Bei solcher Vergrößerung des Begriffs „Alte Musik“ ist die Fragestellung schon auf alle Fälle falsch; wir wissen durch die Werke wie aus anderen Quellen von stärkster persönlicher Leidenschaft in der Musik „alter“ Meister wie *Venosa

und *Monteverdi, *Schütz und *Buxtehude; aber auch noch ältere musikalische Kunstwerke zeigen eine — wenn auch meist überindividuelle — Affektgeladenheit bis in die Responsorien des gregorianischen Gesanges zurück. Die Frage des *espressivo* und seiner Arten wird sich also wohl nur immer wieder von Fall zu Fall lösen lassen. Auch manche andere Faktoren heben sich heraus: streng genommen müßte man für jedes alte Kunstwerk auch den Raum wieder haben, für den es geschaffen wurde, da für andere Räume schon damals entsprechende Umbesetzungen erfolgt sein dürften; dann ist die Instrumentenwahl bis gegen 1700 nur ausnahmsweise fest vorgeschrieben, meist jedoch nach den verfügbaren Mitteln vorgenommen worden („Adlibitum-Besetzung“), und auch die Improvisation (Gorgia-*Diminutionen, Anbringung freier Vorhalte und Kadenzten) blieb fließend, so daß Eindeutigkeit gar nicht festgelegt werden kann; endlich und vor allem aber sind wir heutigen Ausführenden und Zuhörer ja nicht mehr dieselben Menschen, für die damals geschrieben wurde, so daß der innere Wegabstand zwischen Meister und Interpret durch absolute historische „Treue“ des Klang- und Affektbildes heute eher nachgeformt werden dürfte, wenn wir — in Grenzen höchsten Feingefühls und strengster Verantwortlichkeit — etwas von unserem Empfinden in die alte Musik mit einfließen lassen. Denn schließlich: vieles, was Gelehrsamkeit aus den oft zweifelhaften Theoretiker- und Bild-Quellen herauszulesen sich bemüht, kann auf Trugschluß beruhen, und wir besitzen danach keine für uns gültigere Revisionsinstanz als unseren eigenen Kunstinstinkt, unser musikalisches Ohr. Diese Problemlage entbindet aber nicht von der Pflicht, vor dem Endentscheid der künstlerischen Interpretation erst alle musikwissenschaftlichen Gesichtspunkte herangezogen zu haben.

Lit.: R. *Haas, Die mus. A. (in Bückens Hdb. 1932); A. *Schering, A. alter Musik (1931); Th. *Kroyer, Die Wiedererweckung des histor. Klangbildes (Mittlg. d. I. G. f. MW. II); G. *Pietzsch, Der Wandel des Klangideales in der Musik (Act. mus. IV);

Fr. *Ludwig, Musik des Mittelalters in der Bad. Kunsthalle ZfMW V, 459; A. *Pirro im Kongr.-Ber. Lüttich (1930); E. Ebner, Unters. d. instr. Besetzungspraxis d. weltl. Musik des 16. Jhs. (Diss. Berlin 1933); H. J. *Moser in Joh. Wolf-Festschr. (1929); Progr.bücher der Schola Cantorum Basiliensis („Lehr- u. Forschungs-Institut für alte Musik“).

Auflösung nennt man die melodische Einmündung aus einer *Dissonanz A) in eine *Konsonanz oder B) in eine Dissonanz geringeren Grades a) in dem bisherigen oder b) in einem neuen Akkord:



Die Auflösung kann aber auch C) in eine Dissonanz gleich scharfen oder sogar schärferen Grades erfolgen, wenn nur das bisher „spannende“ Intervall sich entspannt; dann tritt eben gleichzeitig in einer anderen Stimme die neue Schärfung auf (Dissonanzenkettung); schließlich kann auch D) eine Konsonanz „aufgelöst“ werden, wenn in ihr ein Bewegungsantrieb wirkt, der sich zu einer Konsonanz noch höheren Grades zu erlösen sucht, also wenn die Konsonanz a) melodisch „aufgehalten“ war oder sich b) dominantisch in der Schwebe befand (Leittonzwang):



Ein Zwang zur Auflösung besteht nur in der älteren Musik bis Ende des 18. Jhs. (seltne Ausnahme bei *Coclico); in der neueren, die die Dissonanz psychologisiert hat, kann das vorläufige Abbrechen auf einer Diss. ohne direkte Auflösung eine bestimmte seelische Bedeutung haben; dagegen führt der grundsätzliche Verzicht auf ihre Auflösung zur Aufhebung der Polarität zwischen Dissonanz und Konsonanz, also zu reinem Klangimpressionismus (s. Atonal, Scheinkonsonanz, Zufallsharmonie). Endziel aller Auflösungen ist der Grundton der Tonika als absolute *Finalis.

Auflösungszeichen (Auflöser) bedeutet den Widerruf eines Versetzungszeichens

b oder # durch h (ursprünglich als „b quadratum“ nur Erhöhungszeichen für das „b rotundum“ h). Doch kann ein h nur um einen Halbton verändern, muß also zur vollen Beseitigung von x oder hh doppelt gesetzt werden (bei halber Auflösung setzt man zur Sicherheit das verbleibende Versetzungszeichen nochmals zu). Wo h „nur zur Sicherheit“ zugefügt wird, schließt man es besser in Klammern.



Aufsatz heißt in der Zungenpfeife der Orgel der den Ton nicht erzeugende, sondern nur klanglich verstärkende und veredelnde Schallbecher oberhalb der Zunge (siehe Ansatzrohr), der übrigens auf die Tonhöhe bei zunehmender Größe vertiefend rückwirkt.

Aufschnaiter, Benedikt Anton, † 1742 in Passau, seit 1695 neben G. *Muffat am Passauer Dom, 1704 sein Nachfolger als Kplm., veröffentlichte neben vokaler Kirchenmusik treffliche Kirchengesamtsätze in *Concerto grosso-Einrichtung (6 Sonaten à 5 *Concorsi discordia* 1695, *Dulcis fidium harmonia* 1703).

Lit.: A. *Moser, *Gesch. d. Violinspiels*, S. 299f.

Aufschnitt s. Lippenpfeifen.

Auftakt ist der tönende Zeitwert vor einer Betonten; er kann mehrsilbig sein, ja aus einer ganzen Anzahl von Zählzeiten bestehen:



Die vorderste Auftaktsilbe kann agogisch verkürzt oder verbreitert werden; im letzteren Falle liegen in der älteren Musik Pseudo-Volltakte vor.



H. *Riemann gebührt das Verdienst (nach dem Vorgang von J. J. de *Mozigny, 1806), seit 1884 nachgewiesen

zu haben, daß auch sonst sehr viele vermeintlichen Volltaktbeginne verknappte Auftakte darstellen:



daß also nicht von Taktstrich zu Taktstrich zu phrasieren ist, sondern das Taktmotiv (s. d.) als organisches Gebilde aufgespürt werden muß; doch ist man in dieser Auffassung oft auch über das Ziel soweit hinausgeschossen, fast überhaupt keine Volltakte mehr gelten zu lassen. Große, überzählige Anhöbe nennt man (seit H. Riemann) Generalauftakt; sie können ganze Perioden umfassen (z. B. die ersten 16 Takte von Beethovens 9. Sinf.), ja sich zu ganzen Aufteilungen aufweiten: französ. *Ouvverture, langsame Einl. zahlr. erster Sinf.-Sätze, Einl. zur 3. Leonoren-Ouvverture v. Beethoven.

Augenmusik nennt man spöttweise eine Musik, deren graphisches Bild zwar wertvoll oder imponierend erscheint, die aber nicht gut klingt. Andererseits ist unbezweifelbar, daß das Notenbild untrennbar mit zum musikalischen Kunstwerk gehört, daß die Notierungsweise (die u. U. für dasselbe Klangergebnis recht verschiedenartig gehandhabt werden kann, s. Mus. *Rechtschreibung, *Abkürzungen, *Verzierungen) mit zum Personal- und Zeitstilbild eines Meisters gehört und daß besonders in Gotik, Renaissance und Barock Notations-symbole vielfach zur Textauslegung beitragen mußten; so z. B. „schwarze“ Notenköpfe (bei *Lechner) bei *Nigra sum* (= „ich bin schwarz“) u. entsprechender *Color als Zeichen der Trauer in der *Passion. Die durch das Notenbild geweckten Raumempfindungen verdienen einmal zusammenfassende psychol. u. musikäst. Würdigung.

Augmentation (lat.), „Vergrößerung“ 1) in den polyphonen Formen (*Kanon, *Fuge) durch Mensurdehnung, z. B. Brahms, Dt. Requiem:



2) in der Notenschrift A-Punkt zwecks Verlängerung der Note um die Hälfte ihres Wertes.

Augustinus, Aurelius, der Hlge., * 13. Nov. 354 zu Tagaste (Numidien), † 28. Aug. 430 als Bischof zu Hippo (jetzt Bone in Alger), der große Kirchenvater, studierte in Karthago, lebte seit 383 in Rom, Mailand (Schüler des *Ambrosius), seit 391 in Hippo. Seine Hauptwerke sind die *Confessiones* (dt. v. Hertling 1905, Ausw. v. Pfeleiderer 1902) und die *Civitas Dei* (dt. in „Bibl. der Kirchenväter“); Biogr. v. Hertling (1902), Egger (1904), G. Combès, *St. A. et la culture classique* (Paris 1927). Sein Werk *De musica libri sex* (erste dt. Übertr. v. C. J. Perl 1937, 240) und seine andern Schriften bieten Wichtiges zur Musikästh. u. Musikerziehung der Letztantike und wirkten noch bis in die Zeit *Luthers nach. Vgl. J. Huré, *S. Augustin musicien* (1924); H. Edelstein, *Die Musikanschauung A.s* (Diss. Freiburg i. Br. 1928); Wunibald Roetzer, *Des hl. A. Schriften als liturgiegeschichtliche Studien* (1930); G. *Pietzsch, *Die Musik im Erziehungs- u. Bildungsideal des ausgehenden Altertums* (1932), S. 24ff.; W. Hoffmann, *Philos. Interpretation der A.-Schrift De arte musica* (Diss. Freiburg i. Br. 1930); G. Borghesio, *La musica in S. Ag.* (Rom 1931); F. Amerio, *Il „de musica“ di S. Ag.* (Turin 1929).

Aulen, Johs., dt. Komp. um 1490, dessen einst verbreitete 3stg. Messe H. *Birtner in Blumes Chorwerk hg.

Auler, Wolfgang, * 21. Mai 1904 in Dortmund, 1927 Org. in Berlin, seit 1936 Hochschuldozent in Hirschberg, 1941 Org. am Staatsdom Braunschweig, verdient um das Problem der Barockorgel.

Aulin, Tor, * 10. Sept. 1866 in Stockholm, † ebenda i. März 1914, als Geiger Schüler v. E. Sauret (Berlin), 1889—1902 HKonzM in Stockholm, 1902 Dirig. des dortigen Konzertvereins, 1909 Leiter des Sinf. Orch. in Göteborg. Er organisierte die schwed. Musikerschaft u. gründete die Konz.-Vereine in Stockholm u. Göteborg. Er schrieb u. a. drei Violinkonzerte, eine Sonate und Stücke für sein Instrument sowie gotländische und schwedische Tanzsuiten.

Aulos, der *Klarinette durch Überschlagen in die Duodezime verwandtes

Doppelrohrblatt-Instrument (also Schalmel) des Altertums, wohl aus dem Orient zu den Griechen gedungen; Aulêtes der Spieler, Aulêtik die Spielkunst dieses Instr., Aulodie die Gesangsliteratur mit A.-Begleitung.

Lit.: C. *Sachs (j.), *Reallex. der Musikinstr.*

Aurelianus Reomensis, französischer Musiktheoretiker des 9. Jhs., der als ältester Abendländer die byzantinischen Memorierformeln der 8 Kirchentöne behandelt; seine *Musica* bei Gerbert, *Scriptores I.*

Lit.: H. *Riemann, *Hdb. I*, 2, S. 56ff. G. *Pietzsch in *AfMF. I u. II.*

Auric (spr. orik), Georges, * 15. Februar 1899 zu Lodève (Dep. Hérault), stud. bei Caussade (Pariser Cons.) und d'Indy (Schola cantorum), wurde Musikkrit. der *Nowelles Littéraires* u. einer der namhaftesten jungfranz. Tonsetzer durch Kammermusiken, Balletts (seit 1924), eine kom. Oper u. Bühnenmusiken.

Ausdruck (ital. *Espressione*) ist die Wiederdarstellung der Empfindungen, die der Tonsetzer in sein Werk gebannt hat, durch den ausübenden Künstler; den A. sicher und geschmackvoll wiederzufinden und nachzugestalten, obwohl sich Vorschriften darüber nur sehr umrißhaft (bei älterer Musik fast gar nicht) im Notenbild finden, gehört zu den wichtigsten und schwierigsten Anforderungen der Interpretationskunst. Erste Voraussetzung für das *Espressivo* ist die Fähigkeit, auch völlig ausdruckslos zu spielen bzw. zu singen, damit sich die Darstellungsmittel schon in kleinster Dosierung als solche herauszuheben vermögen. Solche sind: A) *dynamisch*: a) **sforzato*, b) An- und Abschwellen innerhalb des Einzeltons, des Wortes, des Satzes, c) scharfe dynamische Kontraste (*p* oder *f subito*); B) *rhythmisch*: a) *agogische Schärfung oder Verbreiterung von Rhythmen, b) **tempo rubato*, c) agogische Wellen (Zeitmaß-Beschleunigung oder -Verlangsamung über weitere Strecken), d) plötzliche Zeitmaß-Änderungen; C) *melodisch*: a) **portamento* auf- und abwärts; b) **glissando* beim Einsatz, c) **vibrato*; D) in der Klangfarbe: hell und dunkel, hart und weich, hauchig und gepreßt, **flautato*, *sul ponticello*;

endlich alle Qualitäten des *Anschlags und der *Artikulation. Sie alle können sich in mannigfaltigster Weise verbinden. Zur Frage, wie weit der Ausdruck objektiv zurückhaltend oder subjektiv ungehemmt zu sein habe, siehe: *Auführungspraxis.

Lit.: H. *Riemann, Musikalische Dynamik u. Agogik; C. *Fuchs, Die Zukunft [bzw. Die Freiheit] des mus. Vortrags (1884/85); F. *Kullak, Der Vortrag zu Ende des 19. Jhs.; A. *Moser, Vom Vortrag (10 Aufsätze aus seiner Violine Schule), Neubearb. Simrock 1942; H. J. *Moser [und O. Noë], Technik der dt. Gesangkunst, 1910/1921, S. 95ff.; K. *Anton, Beiträge zur Gesch. u. Psychologie des Vortrags (1919).

Auslegung s. Analyse.

Auslösung s. Klaviermechanik.

Aussprache, d. h. die deutliche, reine und dem Klangliebe jeder Sprache wessensgemäße Wiedergabe der Laute, gehört zu den Ehrenpflichten des Sängers in jedem Stile (auch dem sog. **Bel canto* und im Koloraturgesang). Die ideale Aussprache bildet nicht eine Behinderung, sondern eine der stärksten Hilfen des gesanglichen Ausdrucks, nachdem man einmal gelernt hat, alle Laute geschmeidig und die stimmhaften (s. Phonetik) klanglich vollwertig zu bilden. Daß insbesondere die anlautenden Konsonanten das beste Mittel zur Hervorhebung von Sinnhöhepunkten sind, hat R. Wagner in seinen Stabreimen (Nibelungenring, z. T. noch „Tristan“) systematisch ausgenutzt. Bei den Ausspracheregeln (für das Deutsche siehe Th. Siebs († 1941), Deutsche Bühnenaussprache, mit gesangl. Anhang v. K. *Scheidemantel) ist vor allem zu beachten, daß entscheidend nicht die Schreibweise, sondern das lebendige Lautbild der Hochsprache ist (so weit nicht mundartliche Besonderheiten künstlerisch beabsichtigt sind); man hüte sich also vor Orthographieausprache: es heißt nicht „S—pringen“, „S—tock“, sondern „schpringen“ und „schtock“; in „sch“ wird aber auch weder ein s noch ein c noch ein h gesprochen, sondern „sch“ ist ein denkbar unzweckmäßiges Symbol für den besonderen Reibelaut š; die Buchstabenkombination „ch“ dient als graphisches

Symbol für zwei verschiedene Reibelaute in „ich“ und „ach“; ng ist eines für den Halbvokal bei Gaumenverschluß (also z. B. „sanges“ = „saŋes“, dagegen „angenehm“) — es heißt für „Ring“ nicht „rink“, sondern „riŋ“; in au ist kein u (nur im Schwäbischen), sondern das a gleitet nur eben bis zum offenen o, in „ei“ weder ein e noch ein i, sondern a gleitet bis ans offene ä, in „eu“ weder e noch u, sondern das offene o gleitet bis zum offenen ö. Der Buchstabe e deckt das offene und geschlossene e und den Nebensilbenvokal ə (zwischen offenem ä, ö und ü). Im Vokalismus ist auf die genaue Sonderung der offenen und geschlossenen Vokale zu achten („kurz“ und „lang“ darf in der Musik als metrische Qualität nicht mit Klangfarbenunterschieden zusammengeworfen werden), also **Höle** und **Höhle**, **Roß** und **Rose**, **fülle** und **fühle**, **bist** und **Biest**; nur bei a haben beide fast die gleiche Farbe (Qualle und Qual). Im Konsonantismus ist scharf zu unterscheiden zwischen stimmhaften und stimmlosen Mitlauten: nicht **Ebel**, **Bo**, **chedoch**, **farum**, sondern **Esel**, **so**, **jedoch**, **warum**; als Sänger vermeide man Sproßlaute: „**Es** muß ein Wunderbares sein“ statt „Es muß ein Wunderbares sein“; man verwechsle nicht g und ch (z. B. heißt es **Könich**, aber **Könige**), bilde im gehobenen Stil r nicht als Gaumen-, sondern als Zungen-r und schiebe nicht vor diesem Laut einen Hilfsvokal ein („Kiarche“ statt „Kir-che“, „du-erch“ statt „durch“); h zwischen zwei Vokalen ist nicht zu sprechen, da bloß orthographisches Trennungszeichen, also „verzeien“, nicht „verzei-hen“, „Zi-ung“, nicht „Zi-hung“, „gêa“, nicht „gê-ha“ usf.; das e nach i ist als Dehnungszeichen nicht zu sprechen, also „zieh“ = „zi“, nicht „zie“ (zi-ə); „zi-ə“ = „ziehe“. Bei Tonhöhen- und gleichzeitigem Silbenwechsel gehört der Stimmton von stimmhaften Anlauten auf die Tonhöhe der neuen Silbe. Z. T. sollte die amtliche Rechtschreibung der A. besser als bisher Rechnung tragen: die Mehrzahl von „Melodie“ heißt „Melodien“; man sollte das „Melodien“ schreiben und „Melodien“ für die dreisilbige poetische Form (= „Melodin“) vorbehalten.

Bei Konsonantenhäufungen verteile man für das eigene Bewußtsein die Konsonanten zur Erleichterung auf die beiden Silben, soweit dadurch das Klangbild nicht entstellt wird: „Da sprachst du“ = „Daß sprachst du“; bei zusammengesetzten Wörtern mit Vokalanfang des zweiten Bestandteils tritt ein winziger Glottisschlag ein; also zwar „außer“, aber „aus-erlesen“, „unendlich“, nicht „unendlich“. Doppelkonsonanten gleicher Art sind im Deutschen in der Regel nicht zu trennen, sondern nur einmal energisch zu bilden und intensiv zu halten, also nicht „hal-len“, sondern „halen“; nur bei zusammengesetzten oder getrennten Wörtern sind zur Vermeidung von Sinnverkennungen beide zu sprechen, z. B. „Untier“, „und ihr“, aber „und Tier“. Verschleifung mehrerer Vokale auf einer Note kennt nur das Italienische, z. B.:



Austin (spr. óstin), Frederic, * 30. März 1872 in London, ist geschätzter Konzert- und Opernbariton, wurde

1924 Dir. der *British National Opera*, bearbeitete *Pepuschs Bettleroper (1920), schrieb mehrere Theatermusiken, Orchester- u. Kammergesänge, sinfonische Dichtungen und Klavierstücke.

Australische Musik, a) englische: F. C. Brewer, *The drama and music in New South Wales* (Sydney 1892); b) eingeborene: E. M. v. *Hornbostel, Notiz über die Musik der Bewohner Süd-Neumecklenburgs (Sbd. f. vgl. MW I), Die Musik auf den nw. Salomo-Inseln (bei Thurnwald, Ethn. Forschungen 1912), ders. in Zs. f. Ethnologie 1910; Handy u. Winne, *Music in the Marquesas Islands* (Honolulu 1925); H. H. Roberts, *Ancient Hawaiian Music* (Honolulu 1926); K. Hagen, Über die Musik der Australier, Melanesier, Polynesier (Diss. Jena 1892).

Ausweichung, eine vorübergehende Modulation, bei der das Bewußtsein für die Haupttonart im Hörer erhalten bleiben soll. Hier würde auch in den neueren *Solmisationen keine *Mutation vorzunehmen sein.

Authentische Tonart s. Kirchentonart.

B

B, der zweite Buchstabe des Alphabets, bezeichnete zunächst in den Buchstaben-Notationen die nächste Ganzton-Stufe über A; erst seitdem C Systemausgang wurde, trat bei dieser Stufe (*dorische Sexte aufwärts groß, abwärts klein) die chromatische Spaltung ein, wonach das „b rotundum“ oder „b molle“ \flat für den tieferen, das „b quadratum“ oder „b durum“ \sharp für den höheren Spaltton genommen wurde (so schon bei *Odo v. Clugny im 10. Jh.). Doch wird im Englischen und Niederländischen noch heute auch H als B (mit der Unterscheidung B = H, B flat = B) bezeichnet; im Französischen erhält jede erniedrigte Stufe den Zusatz *bémol*, z. B. Es = *mi bémol*, B = *si bémol*. Siehe auch Versetzungszeichen und Auflösungszeichen.

B. (Abkürzung), 1) = Bassus, 2) engl. *Bachelor* = Baccalaureus, unterster *akad. Grad in der Fakultät der freien Künste.

Bakcheios (Bacchius), „der ältere“, griechischer Theoretiker des 4.—5. Jhs. nach Chr., hg. v. K. v. Jan, *Scriptores*, 1895; „der jüngere“ oder Friedr. *Beller-mannsche B. (1841) ist eine zufällige Zusammenschmelzung mehrerer spät-antiker Kitharaschulen.

Bacfar s. Greff.

Bach, die Familie, bildet das wunderhafte Beispiel eines einzigartigen Begabungs-Zusammenhangs durch die Musik. Schon der Müller und Bäcker Veit Bach in Wechmar († 1619) spielte gern das „Cythringen“ (eine kleine Laute), und als sein Sohn, der Teppichmacher Hans Bach († 1626 ebenda an

der Pest) das Musikerhandwerk erlernte, war in Gotha sein Lehrmeister bereits ein Stadtpfeifer Caspar Bach. Seit Hans breitete sich das Geschlecht der mit Joh. Sebastian näher verwandten Bachs in drei Hauptstämmen aus, ungerechnet zahlreiche andere weltliche und kirchliche Musiker des Namens, die (abgesehen von einem fränkischen Zweig in Schweinfurt) meist auf dem Thüringer Raum zwischen Meiningen, Mühlhausen, Arnstadt und Weimar gesessen haben. In Erfurt (nach *Aldung) nannte man die Stadtpfeifer noch 1758 schlechthin „die Bache“, als sie schon alle anders hießen. Unter den „altbachischen“ Talenten flammte schon einmal eine genialische Begabung auf: Joh. Christof I (in Eisenach), und Sebastianische Charakterzüge melden sich bei seinem Oheim Joh. Christof II (in Arnstadt). Nach dem Großmeister selbst verfällt die Familie noch keineswegs, sondern erlebt in Wilh. Friedemann, Carl Philipp Emanuel und Joh. Christian noch einmal Meister von hoher Qualität, um dann allerdings fast plötzlich zu verlöschen. Die Bachs pflegten den Familienzusammenhang in Konventen, auf denen ernsthaft und heiter musiziert wurde, vererbten ein Archiv ihrer Kompositionen (Teilausg. von A. Fareanu, themat. Verz. I v. M. *Schneider im Bachjb. 1907) und legten mehrfach Stammbäume an. Nebenstehend der musikalisch wichtigste Ausschnitt.

Lit.: Ph. *Spitta, Joh. Seb. Bach I; E. Borkowsky, Die Musikerfamilie Bach (1931, volkstümlich). — Altbachisches Archiv (Motetten u. Kantaten aus J. S. Bachs Sammlung von Werken seiner Vorfahren Joh., Heinr., Georg Christoph, Joh. Mich. u. Joh. Christoph B., hg. v. M. *Schneider, RD 1/2). Lehrreich ist das Heft „Klaversonaten der Söhne Bachs“ von Kurt *Schubert (Ed. Cotta); dgl. v. *Geiringer (j.) (U.-E.).

Bach, August Wilhelm, * 4. Okt. 1796 zu Berlin, † 15. April 1869 ebenda, Organist und Theorielehrer, 1822 an das neubegründete kgl. Institut für Kirchenmusik berufen, dessen Direktor er nach *Zelters Tode (1832) wurde.

Bach, Carl Philipp Emanuel, * 8. März 1714 zu Weimar, † 14. Dez. 1788

Hans Bach

(Wechmar, † 1626)

Johann Bach in Erfurt		Heinrich Bach in Erfurt		Christof Bach in Weimar	
(1604—73)		(1615—92)		u. Arnstadt (1613—61)	
Joh. Ägidius Bach	Joh. Christof I. Bach	Joh. Michael Bach	Georg Christof Bach	Ambrosius Bach	Joh. Christof II. Bach
in Erfurt (1645—1717)	in Eisenach (1642—1703)	in Gehren (1648—94)	in Schweinfurt (1642—97)	in Eisenach (1645—93)	in Arnstadt (1645—93)
Joh. Bernhard Bach	Joh. Nikolaus Bach	Maria Barbara	Joh. Sebastian Bach	(Anna Magd. Wülcken)	Joh. Christof III. Bach
in Eisenach (1676—1749)	in Jena (1669—1753)	(1684—1720)	(1685—1750)	in Ohrdruf (1671—1721)	Joh. Jacob Bach
					in Stockholm (1682—1722)
Joh. Ernst Bach	W. Friedemann Bach	Carl Ph. Emanuel Bach	Joh. Chr. Friedrich Bach		Joh. Christian Bach
in Eisenach (1722—77)	in Halle und Berlin (1710—84)	in Berlin und Hamburg (1714—88)	in Bückeburg (1732—95)		in Mailand und London (1735—82)

in Hamburg. Er war Sebastians zweiter Sohn aus erster Ehe und sollte in Frankfurt a. d. O. die Rechte studieren, konnte aber dort schon nicht mehr die starke Musikbegabung unterdrücken, die ihn 1738 nach Berlin führte. *Friedrich der Große berief ihn 1740, bei seiner Thronbesteigung, als Generalbaßspieler in seine Privatkapelle. Die notwendigen Einschränkungen nach dem Hubertusburger Frieden gaben Bach den längst ersehnten Vorwand, den ihm drückend gewordenen Dienst bei dem etwas tyrannischen kgl. Flötenspieler zu quittieren und die Nachfolge seines Paten G. Philipp *Telemann als oberster Kirchenmusiker Hamburgs zu übernehmen, wo er bis zum Tode allgemein verehrt wurde. Er war ein sprühend lebhafter, kleiner, brünetter Mann, der auch köstlich am Klavier aus dem Stegreif spielte.

Als Tonsetzer ist Ph. Em. Bach der führende norddeutsche Musiker der Klopstock-Zeit (mit dem Dichter persönlich befreundet) und hat mit einer Fülle geistvoller Werke den Stilwandel vom *galanten Genre* über Heroik und Empfindsamkeit zum „Sturm und Drang“, stellenweis bis an die Schwelle von Klassik und Romantik vollzogen. Mit den Klaviersonaten von 1742 stellt er deren neuen, zweithemigen Typus fest und gibt mit seinen stets problematisch überraschenden Fortspinnungen die entscheidende Anregung für Haydns Motivverarbeitung; seine kräftige Allegro-Thematik, die irrationale Ornamentik seiner Adagios und sein farbiger Klaviersatz haben hohen Eigenwert. Sie beeinflussen auch den jungen Beethoven. Groß ist Bach als Miniaturist intimer Stimmungsbilder am Klavier, deren gewollte Klangleere nicht durch Akkordfüllung verwischt werden darf; bedeutsam auch seine harmonischen Wagnisse. Seine Sinfonik und seine Klavierkonzerte sind voll stürmischen Glanzes, seine Lieder bei mancherlei Verschnörkelung doch voll innigen Gefühls, seine Oratorien zeigen trotz gelegentlicher Weichlichkeit hymnischen Schwung. Als Pädagoge schuf er mit dem berühmten „Versuch über die wahre Art, das Klavier zu spielen“ (1753 u. 62, Neudr. v. W. *Niemann, seit 1906 mehrfach) nicht nur die hervorragendste

Klavierlehre des 18. Jhs., sondern zugleich (neben den Büchern von *Quantz und L. *Mozart) das wichtigste Kompendium für die *Aufführungspraxis der spät-friderizianischen Zeit (für die Werke seines Vaters dagegen sind *Heinichen, *Niedt, *Mattheson zuständig). Angesichts solcher Leistungen wird es etwas verständlicher, daß der „Berliner“ bzw. „Hamburger“ Bach im 18. Jahrh. berühmter gewesen ist als der „alte Leipziger Kplm.“ Bach.

Hauptwerke: A) *instrumental:* Klavierkonzerte (größtenteils Hss. kgl. Bibl. Brüssel) in Neuausg. v. *Riemann (Steingraber), v. *Schering (DTD 29/30), G. Amft; Klaviersonaten: op. 1: „Preußische“ (Friedr. d. II. gew. 1742), Neuausg. v. *Steglich (Nagel); dgl. op. 2 „Württembergische“ (Herzog Karl Eugen gew. 1744); solche „mit veränderten Reprisen“ (1760) und weitere Sammlungen „für Kenner und Liebhaber“ (Urtextausg. v. C. *Krebs); praktische Auswahlen von H. *Schenker (j.), H. v. *Bülow, H. *Riemann, K. Herrmann (Peters), E. *Doflein (Schott). Einzelne Klavierstücke (Albums von E. *Caland, H. *Vrieslander, Luithlen u. H. Kraus [UEd.] bei Nagel u. in Fischer-Oberdörffer, Dt. Kl.-Musik), Sinfonien (drei hg. von Fr. Espagne, eine bei Nagel), 2 Quartettsinf. (Riemann), Vc-Konz. a-moll (Eulenburg), B-dur (Br. u. H.), Trio f. 2 V u. Bc. (A. *Fuchs, Riemann), FITrio (bei Zimmermann), Geigen-Duos (bei Nagel), 2 Sonaten f. Viol. u. Klav. (*Sitt). Phantasieson. f. V u. Kl (hg. v. *Schering bei Kahnt); Trio h-moll (Fl. V, Bc.) hg. v. Ermeler (Lpz. 1933); Son. D-dur (Gambe, Cemb.) hg. v. R. v. Leyden (Peters); dgl. g-moll (f. Vc) hg. von *Grütz-macher (dgl.), 2 Trioson.en, hg. v. P. *Klengel (dgl.); Sonatine C-dur (Kl. 2 Fl. V, Br. Vc) bei Afa (Berlin). B) *vokal:* Lieder: Gellerts geistl. Oden u. Lieder (seit 1758 vielfach aufgelegt, die bedeutendste Vertonung dieser Texte bis zu Beethoven), geistl. Lieder nach Cramer (1774), nach Sturm (1780/81), 30 geistl. Lieder, hg. v. H. *Roth (Peters); weltl. Oden 1762 u. 1789, nachgel.; unter den Chorälen (1787) wurde berühmt die Melodie zu Klopstocks „Auferstehn, ja auferstehn“ (Auswahlen v. J. *Dittberner, O. *Vries-

lander, einzelne bei *Friedländer (j.), H. *Reimann, H. J. *Moser). Oratorien u. Kantaten: Die Israeliten in der Wüste (1775), Klopstocks Morgengesang am Schöpfungsfeste (1784); Passionen, Ostermusiken.

Lit.: A. *Wotquenne, *Catalogue thématique des oeuvres de Ph. E. B.* (franz. u. dt., 1905); O. *Vrieslander, Ph. E. B. (1923); R. *Steglich, B. u. Homilius (im Bachjb. 1915); Jalowetz (j.), B. u. Beethoven (in SbIMG XII); E. F. Schmid, J. Haydn u. C. Ph. E. B. (ZfMW XIV); H. Miesner, B. in Hamburg (1929); H. Wien-Claudi, Zum Liedschaffen B.s (Reichenberg 1928); E. F. Schmid, B. u. s. Kammermusik (Diss. Tübingen, 1929, gedr. 1931); Hans *Hoffmann, Die nordd. Triosonate von Graun u. B. (Diss. Kiel, 1924); Flueler, Die nordd. Sinf. (Diss. Berlin, 1908); A. E. *Cherbuliez, C. Ph. E. B. (Zürich 1940; 128. Neujahrsblatt der Allgem. Musikgesellsch.). Histor.: C. H. Bitter, B. u. s. Brüder (2 bdg., 1868).

Bach, Joh. Bernhard, * 23. Nov. 1676 in Erfurt, † 11. Juni 1749 in Eisenach (zur Verwandtschaft s. d. Stammbaum S. 45), war seit 1703 in Eisenach Organist. Von seinen reizvollen Orchestersuiten druckte A. Fareanu (1920) eine neu.

Lit.: Ph. *Spitta, Seb. Bach I, 25 ff.

Bach, Johann Christian, * Anf. Sept. 1735 zu Leipzig, † 1. Jan. 1782 zu London. Als jüngster Sohn aus Seb. Bachs zweiter Ehe erhielt er als frühgenialisches Nesthähnchen des Vaters sämtliche Klaviere zum Geschenk, lebte nach Sebastians Tode im Berliner Hause seines Bruders C. Ph. Emanuel als dessen Schüler, wandte sich aber, 19jährig, nach Mailand, wo er (nach Studien bei Padre *Martini in Bologna) 1760 konzertierte, zum kathol. Domorganisten aufstieg und eine italienische Sängerin heiratete. Zwei Jahre später siedelte B., durch Erfolge als Kirchen- und Opernkomponist bestens bekannt, nach London über, wo er als Musikmeister der Königin mit Karl Fr. *Abel die Bach-Abel-Konzerte gründete. B. war dort als Opern- und Oratorienvertoner ebenso angesehen wie als Klaviervirtuose und -lehrer, was sich auch in Opern-Berufungen nach Mannheim (Luzio Silla,

1776) und Paris (1778/79) auswirkte. Nimmt Joh. Christian unter den Bachs als „italienischer Operist“ und katholischer Kirchenmusiker eine Sonderstellung ein, so auch durch eine „sanfte, niedliche, singende“ Schreibart, die im Gegensatz zu dem polternden „Wutstil“ der Spätneapolitaner als lieblich-idyllisch dankbar begrüßt wurde und deutschen Gehalt mit südlicher Rundung paarte. Wie B. persönlich der liebenswürdige Mentor des Knaben Mozart wurde, so hat er diesem auch das „singende Allegro“ seiner 2. Sonatenthemen übererbt. Zumal die Rondoform in Klavierstück und Opernarie lag seinem gefälligen Wesen, doch besaß er auch Energie und Frische genug, um zu einem Hauptförderer des „mannheimernden“ Modernismus zu werden.

Hauptwerke: A) *instrumental*: Klavier-sonaten (10 in Ausw. v. *Landshoff [j.] bei Peters, einzelne hg. v. M. Schwarz, K. *Schubert, Küster); Kl-Konz.e (je 1 hg. v. H. *Riemann u. Landshoff); Sonaten für Kl u. Fl (bei Nagel), 2 für V u. Kl (Fritz Piersig), 1 Trio in Riemanns Coll. mus.; Quartette mit Fl (hg. v. Küster u. Glöder); Sinfonien Es-dur op. 9, 2, D-dur u. S. concertante Es- u. A-dur f. 2 V (hg. v. Fritz *Stein b. Eulenburg), B-dur op. 18,2 (auch als Ouv. zu *Luzio Silla*), D-dur op. 18,3 u. 18,1 (beide f. Doppel-Orch.), alle drei hg. v. Fritz *Stein bei Peters; Quartett C-dur (Fl [Ob], V, Br, Vc) bei Afa; 2 Kl-Konz.e auch zu 4 Hdn. (op. 13, 2 u. 4) hg. v. *Landshoff (Peters); je 1 Cembalokonz. bei *Steingraber bzw. Eulenburg, 1 StrTrio (W. Höckner bei Portius); KlQu, hg. v. Chr. *Döbereiner (Peters); 6 Quintette op. 11 (hg. v. *Steglich, RD 3), 2 v. dems. bei Nagel. B) *vokal*: Auswahl seiner Arien v. Landshoff (Peters). Drei Kl-Konz.e von Mozart nach Klaviersonaten v. Chr. B. erschienen 1932 bei Schott.

Lit.: C. S. *Terry, *J. Chr. B.* (engl. 1930); Max Schwarz, *J. Chr. B.* (SbIMG II); H. P. Schökel, B. u. d. Instr.-Mus. s. Zt. (1926); Fritz *Tutenberg, Die Sinfonik B.s (Diss. Kiel, 1927, bei Kallmeyer 1928); ders., *J. Chr. B. u. seine Oper „Lucia Silla“* (Dt. Musikkultur I) 1936; H. *Abert, B.s Opern u. Mozart (ZfMW I); Alex. Wenk, Beiträge z. Kenntn. des Opern-

schaffens v. J. Chr. B. (Diss. Frankf., 1932).

Bach, Joh. Christof I, * 8. Dez. 1642 zu Arnstadt, † 31. März 1703 in Eisenach, wo er als Sohn Heinrich Bachs seit 1665 Organist war. (Vgl. auch S. 45) Bedeutend sind seine feurigen geistl. Konzerte, so die doppelchörige Michaelskantate „Es erhub sich ein Streit“, die Alt-Kantate „Ach, daß ich Wassers genug hätte“ (Br. u. H.), die in DTD 53/54 irrig unter J. Ph.*Kriegers Namen gedr. *Lamentatio* f. Solobaß „Wie bist du denn, o Gott“, mehrere Motetten (z. T. doppelchörig, mehrfach seit *Naue neugedr.), beachtlich auch seine 44 Choralvorspiele und einige Klaviersuiten.

Lit.: Ph.*Spitta, Seb. Bach I, 73 bis 129; Fritz Rollberg in ZfMW XI; M. Fischer, Die organistische Improvisation bei J. Chr. B. (1928). Belletristisch: H. J. Moser, Der klingende Grundstein, S. 37—62 ff.

Bach, Joh. Chrf. Friedrich, * 21. Juni 1732 zu Leipzig, † 26. Jan. 1795 zu Bückeburg, Sohn Sebastians aus dessen zweiter Ehe, ging vom Rechtsstudium zur Musik über, war seit des Vaters Tode als Kammermusiker, seit 1756 als Hkplm. in Bückeburg tätig, wo ihn Herder zur Oratorienkomposition anregte; auf dessen Texte erhielten sich „Die Kindheit Jesu“ und „Die Auferweckung des Lazarus“ (DTD 56, hg. v. G.*Schünemann); seine Motetten, hübsche Klaviersonaten und schon zum Stil der Wiener Klassik neigende Kammermusik bot das Bückeburger Forschungsinstitut (1920ff.) als Neudruck (Schünemann), einen Liederkreis „Die Amerikanerin“. G. A.*Walter 1920, eine VcSonate J. Smith (Litolf).

Lit.: G. Schünemann (Bachjb. 1914).

Bach, Joh. Ernst, * Sept. 1722 oder 2. Febr. 1723 in Eisenach, † ebenda 28. Jan. 1777, war zunächst Rechtsanwalt, dann Hilfsorganist bei seinem Vater J. Bernhard *B., seit 1756 (nicht 1766) Hkplm. Seine Vertonungen der Gellertschen Reimfabeln v. 1749 (DTD 42, hg. v. *Kretzschmar) sind durch die Verwendung wechselnder Melodien nicht unwichtig für die Vorgeschichte der Balladenkomposition; eine Klaviersonate mit Violine (bei Nagel) und ein Passionsoratorium (DTD 48, hg. v. *Kromolicki)

sind schwach. Über 3 Motetten E. W. Böhme in ZfEvKM 1932.

Bach, Joh. Ludwig, * 1677 als Sohn des Kantors Jakob B. in Steinbach (Th.), † 1741 als Hofkantor (seit 1708) in Meiningen, mit Joh. Seb. Bach befreundet, schrieb wertvolle Kantaten. Eine Ouv.-Suite f. StrO, hg. 1939 von W. Friedrich (UED). *↓ J. -Bach*

Lit.: Ph.*Spitta, J. S. Bach I 11 u. 566 ff.

Bach, Joh. Michael, * 9. Aug. 1648 zu Arnstadt, † 1694 zu Gehren, wo er als Sohn Heinrich B.s und erster Schwiegervater Sebastian B.s seit 1673 Organist war. Mehrere sympathische volkstümliche Motetten haben sich erhalten (Neudrucke seit F.*Naue öfters); die bedeutendste davon, „Unser Leben ist wie ein Schatten“, gehört vielleicht zu Johann oder Heinrich B. Einige Orgelchoräle bei *Ritter, *Straube und hs.

Lit.: Ph.*Spitta, Seb. Bach I, 73 bis 129.

Bach, Joh. Nikolaus, * 10. Okt. 1669 in Eisenach, † 4. Nov. 1753 in Jena, Sohn von Joh. Christof I.*B., hatte vielleicht in Italien studiert, wirkte seit 1719 als Stadtorganist in Jena. Man kennt von ihm eine e-moll-Messe (Neudr. v. A. Fareanu u. V. Junk 1920) und seine Studentenposse „Der Jenaische Wein- u. Bierrufer“ (hg. v. Fritz*Stein 1921).

Bach, Joh. Sebastian, * 21. März 1685 in Eisenach, † 28. Juli 1750 zu Leipzig, Sohn des Stadtpfeifers Ambrosius B. Durch den Tod beider Eltern früh verwaist, kam er 1695 zu seinem älteren Bruder Joh. Christof III. nach Ohrdruf, der ihn als Schüler Joh.*Pachelbels unterwies. Von der Sekunda des dortigen Gymnasiums gelangte B. 1700 als Chorpräfekt auf die Prima der Michaelisschule zu Lüneburg. Ebenda am Johanniskloster amtierte sein Thüringischer Landsmann G.*Böhm, dessen Einfluß B.s frühe Orgelwerke spiegeln; auch wanderte er zu J.*Reinken und V.*Lübeck nach Hamburg u. hörte die Hofmusik in Celle unter Brunnhorst. Nach kurzem Geigerdienst bei Prinz Joh. Ernst I. in Weimar erhielt er 1703 als erstes Amt die Organistenstelle zu Arnstadt, wo allerdings sein eigenwilliges Spiel „die Gemeinde confundierte“, wie ihm das Konsistorium ge-

legentlich vorhielt. Auch eine große Urlaubsüberschreitung wurde beanstandet, als B. 1705/06 bei D. *Buxtehude in Lübeck, dem bedeutendsten Kirchenmusiker jener Zeit, allzu lange verweilte. 1707 wurde B. Nachf. J. G. *Ahles als Organist der Blasiuskirche zu Mühlhausen; damals wurde er mit seiner Base Maria Barbara zu Dornheim bei Arnstadt getraut. Als bald geriet er zu Mühlhausen in die Kämpfe zwischen Pietismus und luth. Orthodoxie. 1708 folgte er einem Ruf als herzogl. Hoforganist nach Weimar; 1714 wurde er auch HKonzM, gab aber 1717 dem Unmut, bei der Nachfolge Ad. Dreses als Hkplm. übergangen zu sein, so heftigen Ausdruck, daß der Herzog ihn 4 Wochen lang in Haft hielt. Im gleichen Jahr ging B. als Kammer-MD zum Fürsten Leopold v. Anhalt nach Cöthen (der reform. Hof hatte keinen KM-Bedarf). Entstanden in Weimar die spielfreudigen Orgelwerke werdender Meisterschaft u. das Orgelbüchlein, so in Cöthen die großen Klavier-Sammlungen, Orchesterstücke und Kammermusiken. 1720, während B. mit seinem Fürsten in Karlsbad weilte, starb seine Frau, bald danach gab er den Söhnen W. Friedemann und C. Ph. Emanuel in der Kammersängerin Anna Magdalena (Tochter des Weissenfelder Hoftrompeters Wülcken) eine neue Mutter, die ihm eine treue Mitarbeiterin wurde (vgl. das 2. Notenbüchlein, mehrere Neudr.). 1723 wurde ihm (nach längeren Verhandlungen mit *Fasch, *Telemann und *Graupner) das Leipziger Thomas-kantorat als Nachf. J. *Kuhnaus übertragen. Es fiel B. nach eigenem Geständnis nicht leicht, „aus einem Kapellmeister ein Kantor zu werden“, zumal da von ihm auch neben der allwöchentlichen Kantatenkomposition wissenschaftlicher Unterricht verlangt wurde. So sind seine Leipziger Jahre gefüllt durch Geltungskämpfe mit Universität und Stadtrat, Konsistorium und Schulbehörde, zumal seit auf zwei musikfreundliche Thomasrektoren 1736 ein musikfeindlicher (Ernesti jun.) folgte, so daß B., dem für seine Kirchenaufführungen z. T. nur unzulängliche Kräfte zur Verfügung standen, sich allmählich immer mehr verbittert einkapselte. 1723 hatte er sich mit der Johan-

nispassion den Leipzigern vorgestellt (wohl eigier Text, z. T. nach Brockes), am Karfreitag 1729 (oder nach Scherings neuesten Forschungen 1731) folgte die doppelchörige Matthäuspasion (Text v. Picander; beide mehrfach umgestaltet), anfangs der dreißiger Jahre der Kantatenzyklus des Weihnachtsoratoriums (z. T. umtextiert aus weltlichen Kantaten u. unter Verwendung einer verschollenen Markuspasion). Durch die Widmung der — unausgesprochenenmaßen eigentlich ebenfalls in Kantaten aufgebauten — h-moll-Messe an den Kurfürsten in Dresden verschaffte sich B. den Titel eines „Kgl. poln. Hofkirchen-Compositeurs“ und damit landesherrliche Stützung gegenüber seinen städtischen Gegnern. Als Organist überall hochangesehen (Reisen nach Gera, Halle, Kassel usw.), wurde der Tonsetzer zu Lebzeiten mehr als bloße Leipziger Lokalgröße betrachtet, dessen Fugengelehrsamkeit allerdings viele Schüler anzog. Licht in sein immer versunkeneres Leben brachte der Besuch bei *Friedrich d. Gr. in Potsdam (1747), über dessen *Thema regium* B. gewaltig phantasierte — nachträglich als „Musikalisches Opfer“ ausgearbeitet und mit lat. Sinnsprüchen auf den König gedruckt. In der Spätzeit grübelte der Meister über den Kontrapunktproblemen seiner — auch als tönendes Kunstwerk herrlichen — „Kunst der Fuge“, die durch seine Erblindung unvollendet blieb. Als Letztes diktierte Bach auf dem Sterbebett seinem Schwiegersohn den Orgelchoral „Vor deinen Thron tret ich hiermit“ in die Feder. Er wurde auf dem Johannis-kirchhof begraben (über seinen wahrscheinlichen Schädel konstruierten His und Seffner nachmals des letzteren ausgezeichnete Porträtbüste). Anna Magdalena starb als „Almosenfrau“, für die verarmte jüngste Tochter († 1809) eröffnete Beethoven später eine Geldsammlung; die Söhne wurden z. T. hochbedeutende Künstler (vgl. Stamm-
baum S. 45).

Seb. Bach wird als einer der erhabenensten Menschheits-Genien verehrt. Unvergleichliche Schöpferkraft und kompositorische Kunst (auch erstaunliche Spielfertigkeit auf verschiedensten Instrumenten) wurden durch sein reli-

giöses Genie geadelt, wie es ähnlich unter den lutherischen Musikern wohl nur noch sein größter Vorgänger, H. *Schütz, besessen hat. Bei Bach, der in weltlichen Kantaten derb-fröhliches Barock, in den Instrumentalsuiten zier-sames Rokoko schreibt, brechen alte gotische Mystikerströme auf, sobald er auf der Orgelbank oder fürs Kantorenpult schafft; in der Symbolik wie in Kanonproblemen reichen seine geistigen Wurzeln bis auf die frühen Niederländer zurück. In den großen Präludien und Fugen für Orgel spricht sich irrationales Jenseitssehnen ebenso gewaltig aus wie in den vokalen Choralbearbeitungen und freien Sätzen seiner Passionen, Kantaten, Motetten. B.s Schreibweise ist — im Vergleich zu dem mehr italienisch-durchsichtigen und volksmäßig-lapidaren Stil seines Zeitgenossen Händel (den er merkwürdigerweise nie gesehen hat, obwohl er Werke von ihm hochschätzte) — mehr nordisch kompliziert, kontrapunktisch vielstimmig verwickelt, ornamental bis ins Feinste durchgegliedert, von gestuftester Geistigkeit, dabei pietistisch inbrünstig, die Linie bis zu barocker Dramatik auswellend. Von seinen Hauptlehrern im Geist (*Pachelbel, *Buxtehude, *Böhm) her gesehen ist er kühner Modernist des jungen Konzertstils an der Seite eines *Corelli, *Lotti, *Vivaldi, *Veracini, eines *Rameau, *Marchand, *Telemann — nicht mit Unrecht hat ihn Beethoven den „Vater der Harmonie“ genannt; aus der Perspektive des auf ihn unmittelbar folgenden Stilbruches (Ph. Em. Bach, J. Christian Bach, die Mannheim-Wiener Schule *Stamitz, *Monn, *Wagenseil) wirkt er als später Abschließer der großen Kontrapunktepoche mit ihrer Fugengelehrsamkeit, ihren Dacapo-Arien von einhelliger Affekthaltung, ihrer feierlichen Echo- und Terrassendynamik. So ist es zu verstehen, daß (mit Ausnahme der nie ganz unterbrochenen Orgel- und Motettenpflege) Bachs Schaffen mit seinem Tode fast verscholl. Nur der engste Schülerkreis (die Söhne, dann J. L. *Krebs, J. Fr. *Agricola, Fr. Aug. *Homilius, J. Chr. *Kittel, G. *Müthel) ahnte die Bedeutung seines Erbes, vor allem die Berliner unter Führung des Bachschülers J. Ph. *Kirnberger trieben eine

Bachpflege, die über K. *Fasch zu K. Fr. *Zelter führt und in der öffentlichen Aufführung der Matthäuspassion durch die Berliner Singakademie unter Zelters jungem Schüler Felix Mendelssohn 1829 epochemachend hervortrat. Nachdem J. N. *Forkel (J. S. B.s Leben u. Kunstwerke, 1802, Neudr. v. *Müller-Blattau 1925) und Fr. *Rochlitz (Neudr. s. Aufsätze als „Wege zu Bach“ v. dems., 1926) Bachs Platz in der christlichen Kunst neben Dürer verkündigt und Bachdrucke (*Nägeli, *Simrock, *Gripenkerl) begonnen hatten, führt die „romantische Bachrenaissance“ zur Gründung der Bachgesellschaft und ihrer 50bändigen Gesamtausgabe (1851 bis 1900, meist von W. *Rust); ihre Nachfolgerin, die Neue Bachgesellschaft, sucht die Werke Bachs durch *Bachfeste, das Bach-Jb. (1904—4, hg. v. *Schering) und praktische Ausgaben auszubreiten. Außer im deutschen Sprachgebiet, in Holland und Skandinavien lebt Bach in England und Frankreich, wo — zumal bei den Pariser Organisten — von lebhafter Bachpflege gesprochen werden kann, dgl. in Barcelona; auch in Italien beginnt man sich neuestens stärker mit Bach zu beschäftigen. Das Fortschreiten der Bachbewegung ist in der Gegenwart noch keineswegs zum Stillstand gekommen, zumal da die Probleme der *Aufführungspraxis sich vertieft haben und die Bachästhetik sich stets wandelt; auf *Spittas zugleich formale und romantisierende Auffassung folgten die rationalen Ausleger *Pirro und *Schweitzer, die geradezu das „Wörterbuch der Bachschen Ton-sprache“ aus dem Vokalschaffen für die Ausdeutung der Instrumentalwerke gewinnen wollten; neuestens überwiegen wieder (nach der Überspannung durch W. Werker) vor allem konstruktive Untersuchungen, die in Bach den großen Barockarchitekten betonen (W. Gräser, Fr. *Smend, W. Lütge usw.). Über den Wandel solcher Spezialanschauungen hinaus bleibt uns B. der riesenhafte Musiker und der tiefste Kunder deutscher Frömmigkeit in Tönen, dessen Sprache über den 200jg. Zeitabstand hinweg unmittelbar ergreift und beglückt.

Hauptwerke: A) *instrumental:* Orgelwerke: Präludien, Fugen, Tokkaten

usw. (9bdg. Ausg. bei Peters); Bachs Choralspiel (hg. v. H. Luedtke, Neue Bachges.). Klavierwerke: Englische u. franz. Suiten, deutsche Partiten; Klavierbüchlein f. Friedemann B. (hg. v. H. *Keller); Das wohltemperierte Klavier I u. II: 48 Prälud. u. Fugen durch sämtl. Dur- u. Molltonarten [siehe Stimmungen] (Ausgg. v. *Czerny, *Busoni), kl. Präludien u. Fugen, Capricci, 2stg.e Inventionen u. 3stg.e Sinfonien; Italienisches Konzert (ohne Orch.); chromatische Fantasie u. Fuge; Aria con 30 Variazioni (Goldberg-Var.); Tokkaten; Konzertübertragungen nach Vivaldi, Prinz Joh. Ernst II. v. Weimar u. a.; Das musikalische Opfer (in der Mitte Triosonate f. Fl. V, Bc.); Die Kunst der Fuge (Erstausg. 1752 durch Ph. Em. B., instr. v. W. Gräser, besser jedoch schlicht mit Streichern), Ausgg. f. 2 Kl v. E. *Schwebsch u. von H. *Husmann; Kl-Konz.e (auch für 2—4 Cembali, z. T. nach V-Konz.en v. *Vivaldi, z. T. nach eigener Erfindung). Violinwerke: 2 Konzerte für eine, 1 f. 2 V u. Orch.; 6 Sonaten u. Partiten f. V ohne Bc. (darin die d-moll-Ciacona); 6 Sonaten f. Violine u. obl. Cembalo; Suiten f. Violoncello, f. Gambe, f. Laute, f. Flöte. Orchesterwerke: 6 Concerti grossi in wechselnder Besetzung (nach der Widmung an einen Sohn des Gr. Kurfürsten „Brandenburgische Konzerte“), Orchestersuiten („Ouvvertüren“).

B) *vokal*: f. Sologes.: geistl. Lieder für das GesB. von Schemelli (ausgesetzt v. *Seiffert 1935, Rohdruck mit Bc.v. *Bargiel, Chorbearb. v. F. *Wüllner); Gedanken eines Tabakrauchers; (jedoch nicht „Willst du dein Herz mir schenken“; siehe Giovannini); vielleicht mehreres bei *Sperontes. Kantatenarien und -duette (Ausg. d. Neuen Bachges., mit obl. Instr.). Kirchen-Kantaten: von 5 Jgg. sind etwas über 200 erhalten, die teils über Evangelien- oder Episteltexte, teils (besonders aus der Spätzeit) über Choräle komponiert sind (die Hauptdichter der „madrigalischen“ Text-einschübe: Salomon Franck, Erdmann Neumeister, Henrici-Picander, Marianne v. Ziegler), teils chorische mit Solisten, teils nur solistisch besetzt; immer in fester Sinnbeziehung auf einen bestimmten Sonn- oder Feiertag (**de-tempore*-Kantaten), im Hauptgottes-

dienst meist (1tlg.) vor oder (2tlg.) vor und nach der Predigt eingeordnet (Klavierausz. u. Aufggs.-Material: Br. u. H.). Darunter auch einige unechte (vgl. *Heuß in ZfM 101 S. 192 ff.). Weltliche Kantaten: Caffee-, Jagd- und Bauernkantate; Der zufriedengestellte Äolus; Hercules am Scheidewege; Phöbus u. Pan; Hochzeits- u. Ratswahl-Kantaten. Trauerode auf Königin Christiane Eberhardine (Gottsched; Gefallenentext v. Rust). Große Chor- u. Orch.-Werke: von 5 *Passionen sind nur die nach Johannes und Matthäus (s. o.) ganz erhalten (eine angebliche nach Lukas ist unecht, vgl. M. *Schneider im Bachjb. 1911), erstere noch mehr voll „gotischen“ Übermaßes, letztere (neue Textrev. von M. Schneider 1937) zu höchster Klassizität ausgewogen; die h-moll-Messe (z. T. 5—8 stg., 5 Solisten) überragt mehrere nicht unbedeutende **Missa brevis* als großes Festwerk von überkonfessioneller Haltung; Weihnachts- und Osteroratorium; das 5 stg.e lat. *Magnificat (mit Weihnachts-Liedseinlagen) ist eines von B.s frischesten Werken. Große Motetten (z. T. mit Instrumentalstütze): Der Geist hilft unser Schwachheit auf; Jesu meine Freude; Komm Jesu, komm; Singet dem Herrn usw.; Choralsätze (1. Teil: hg. v. Ph. Em. Bach 1765, 2. Teil v. *Kirnberger, gr. Ausw. v. *Bargiel, kl. Ausw. „Der Bach-Choralist“ v. *Lubrich). Zu B.s Lebzeiten wurden einzig eine Mühlhäuser Ratswahlkantate u. die sechs Hefte der „Klavierübung op. 1“ gedruckt.

Lit.: A) *allgemeine*: Ph. *Spitta, J. S. B. (1. Bd. 1873, 2. Bd. 1880, gekürzt v. W. Schmieder 1935, engl. 1899); A. *Pirro, *L'esthétique de B.* (1907) u. „Bach“ (1906, dt. v. *Engelke 1910); A. *Schweitzer, B. (franz. 1905, dt. 1908, engl. 1923); Ch. Sanford *Terry, J. S. B. (London 1928, dt. v. A. Klenzel 1929, ital. Mailand 1938); H. J. *Moser, J. S. B. (M. Hesse 1935); R. *Steglich, J. S. B. (Athenaion 1935); kurz: J. *Müller-Blattau (Reclam 1935); W. *Gurlitt, J. S. B. (1936, 241); W. *Vetter, J. S. B. (Br. u. H.); W. Hitzig, B.s Leben in Bildern (dgl. 1939); A. *Schering, B.s Lpz.er KM. (1936); ders., Musikgesch. Leipzigs im Zeitalter B.s u. Hillers (1941); Hans

Besch, B.s Frömmigkeit u. Glaube I (1938); K. *Hasse, J. S. B. (Köln 1941); Ph. *Wolff, J. S. B. (2bdg. 1906/10); H. H. *Parry, J. S. B. (1909, engl. d. NY. 1934); J. *Tiersot, B. (1912, franz.); R. Boughton, J. S. B. *the master* (1930); H. *Kretzschmar, Bachkolleg (1922), d. s. B. Hand-schrift (Faks.-Bd. als Anhang der Bach-ausg.); L. Schrade, B. u. d. dt. Nation (Dt. Vjschr. 1937); Conr. Freyre, Eisenacher Dokumente um B. (Neue B.-Ges. 1933); W. *Korte, Musik u. Weltbild (Bach u. Beethoven, 1940); A. G. Huber, Auf den Geisteswegen von Bach u. Beeth. (Straßbg. 1938); W. Blankenburg, Die innere Einheit von B.s Werk (Diss. Göttingen 1940); Reden von W. Schäfer (München 1935); R. *Benz (dgl.); O. Loerke (1935) und Ernst Bertram (1933); Elsbeth Schütze, Bachbüchlein f. jedermann (Dresden 1936); K. Laux, Der Thomaskantor u. s. Söhne (1939). Histor.: *Mizlers Nekrolog (1754); J. A. *Hiller (1784); *Forkel (s. o.); *Rochlitz (s. o.); C. Bitter (1865). *Bachdichtungen*: K. Söhle, B. in Arnstadt; Die letzte Perfektionierung; A. *Schering, Der Thomaskantor (Bachjb. 1916); H. J. *Moser, Ein Bachscher Familientag (Neue Bachges. 1932); d. s., Der klingende Grundstein (Essen 1937); [Esther Meynell] Die kleine Chronik der Anna Magd. Bach (Roman, 1929), auch franz.; L. G. Bachmann, Der Thomaskantor 1936. Erzählungen v. H. K. Ewald, K. A. Find-eisen, H. Franck, F. Hölcke, M. Munier-Wroblewska, K. Röttger (sämtl. 1935).

B) *besondere*: *Schering, Das Symbol in d. Musik (hg. v. Gurlitt 1942); E. *Kurth (j.), Grundlagen des linearen Kontrapunktes (Einführg. in Stil u. Technik v. B.s melod. Polyphonie, 1917); M. Zulauf, Die Harmonik B.s (Diss. Berlin, 1924, *1935); H. *Keller, Die Artikulation bei B. (1926); R. v. *Mojsisovicz, B.-Probleme (1930); W. *Dankert, Beiträge zur B.-Kritik I (1934); Ernst Graf, B. im Gottesdienst (1937); W. Werker, Bachstudien (1922/23); Fritz *Jöde, Die Kunst B.s: H. *Riemann, Katechismus d. Fugen-Kompos. (1890/94, 3bd., Analysen des Wohlt. Klav. u. d. Kunst d. Fuge); Debrois van Bruyck, Analyse des Wohlt. Klav. (1889); W.

Graeser, B.s Kunst d. Fuge (Bachjb. 1924); E. *Schwebbsch, B. u. d. Kunst der Fuge (1931); Bernh. Martin, Unters. zur Struktur der „Kunst der Fuge“ (Diss. Köln, 1940); H. *Husmann, dies. als Kl.werk (Bachjb. 1938), F. *Reuter, Die Beantwortung des Fugenthemas, dargestellt an den Themen von B.s Wohlt. Klav. (1929); M.-A. *Souhay, Das Thema in der Fuge B.s (Bachjb. 1927 und 1930); A. Eaglefield-Hull, *B.s organ works* (1930); H. Grace, *The organ works of B.* (1922); W. *Ehmann, B.s Dritter Teil der Kl.-Übung (Musik u. Kirche V 2, 1933); J. Mayrhofer, Bachstudien (1901); A. Hochstetter, Die Symmetrie im Aufbau der Orgelfugen von B. (Diss. Wien, 1928); K. Ziebler, Das Symbol in der KM B.s (Diss. Münster, 1929); M. Jansen, B.s Zahlensymbolik (B.-Jb. 1938); P. Wackernagel, B.s Brandenburgische Konz. e (Bote u. Bock 1938); W. Lütge, Das archit. Prinzip der Matth.-P. (Z. f. Ästh. 1936); *Fuller-Maitland, *B.s Brandenburg. Concertos* (engl. 1928) u. *The Toccata of B.* (SbIMG XIV); R. *Wustmann, B.s Kantatentexte (1913); Leonh. Wolff, B.s Kirchenkantaten (1913); F. W. *Franke, B.s Kirchenkantaten (1925); W. Voigt, Die Kirchenkantaten B.s (1918/28); H. E. Huggler, B.s Orgelbüchlein (Diss. Bern 1935); W. Reinhart, Die Auffg. d. Johs.-Passion (Lpz. 1934); Th. *Mosevius, B. in s. K.-K. (1845); H. J. *Moser, Aus B.s Kantatenwelt (Die Musik XVII); d. s., B.s Cb.- u. V.-Sonaten (ZfM 105, 1938); C. Sanford *Terry, *B.s Cantata Texts* (1926, engl.); d. s., *B.s Chorals* (3bdg., 1915 ff.); Einführungen in die Matth.-Passion v. A. *Heuß (1909); R. *Roland, H. *Suter, Die ungekürzte Auffg. d. M.-P. (Hug 1927); J. Atkins, *B.s Passion* (engl. 1929); Fr. *Smend, Die M.-P. (Bach-Jb. 1928); d. s., Die Joh.-Pass. (Bach-Jb. 1926); d. s., Die h.-moll-Messe (Bach-Jb. 1938); zur Markuspassion; *Schering im Bachjb. 1939; zum Magnificat: Rob. *Franz (1863); M. Kobelt (1903); Werner Neumann, J. S. B.s Chor-fuge (Diss. Lpz. 1938); Eugen Thiele, Die Chor-fugen J. S. B.s (Bern 1936); C. O. Dreger, Die Vokal-thematik B.s (Bach-Jb. 1934); A. *Lo-

renz; Homoph. Großrhythmik in B.s Polyphonie (Die Musik XXII); R. Sietz, Die Orgelkompos. des Schülerkreises um B. (Diss. Göttingen, 1930). Außerdem das Bach-Jb. mit Beitr. u. a. von A. Schering, J. Smend, M. Seiffert, A. Heuß, B. Fr. Richter, M. Schneider, R. Oppel, K. Nef, R. Wustmann, R. Handke, Chr. Döbereiner, W. Voigt, G. Schünemann, R. Steglich, A. u. H. J. Moser, E. Kurth, A. Halm, H. Luedtke, Joh. Müller, P. Mies, H. Rietsch, H. Löffler, G. Frotscher, Fr. Dietrich, K. Hasse, H. Sirp u. a. m.

Bach, Wilh. Friedemann, * 22. Nov. 1710 in Weimar, † 1. Juli 1784 in Berlin, Seb. B.s Erstgeborener. Sein Leben verlief wesentlich bürgerlicher, als es Emil Brachvogels Roman (1858) auf Grund von *Kirnbergers u. *Reichardts Überlieferung romantisiert hat (noch freier P. *Graeners gleichnamige Oper 1931). Als Sophienorganist in Dresden (1733—47) und Org. der Marktkirche in Halle (bis 1764) war er einer der geachtetsten Künstler seiner Zeit; erst dann gab er sein Amt freiwillig auf und lebte untrastig in Braunschweig und Göttingen (hier mit dem jungen *Forkel), um verarmt in Berlin zu sterben — seine Tochter heiratete einen einfachen Soldaten. Seine Schreibart steht auf der Wende zwischen Hochbarock und Empfindsamkeit, in gewissen Zügen reicht er bereits an die Frühromantik heran.

Hauptwerke: A) *instrumental:* 9 Klaviersonaten (Neudr. v. H. Riemann, Fr. Blume u. a.); bedeutende Polonaisen u. Fantasien (hg. v. W. Niemann, v. H. Scholz bei Rühle), Fugen (8 hg. v. Eickemeyer bei Litolf), Kanons. Das unter seinem Namen laufende Orgelkonzert d-moll (hg. v. Stradal) ist Seb. Bachs Werk, dagegen gehört ihm die Sonate für 2 Klav. in Jg. 43 der großen Bachausg.; 5 Klavierkonzerte u. eines für 2 Klav. (eines hg. v. Upmeyer bei Vieweg, mehrere durch H. *Riemann, am bedeutendsten das Adagio des F-dur-Konzerts), dagegen dürfte das von W. *Eickemeyer bei Schott hg. c-moll-Konzert von J. Ph. *Kirnberger stammen; 4 Triosonaten (hg. v. M. *Seiffert, eine in Riemanns Coll. mus.), 6 Flötenduetten (hg. v. K. Walther, Br. u. H. 1939), Bratschenduos, Sinfonien (eine Kan-

tatenouv., hg. v. *Prieger). — B) *vokal:* Kirchenkantaten; „Heilig, heilig“ (hg. v. *Schering 1922); „Dies ist der Tag“ (hg. v. L. Nowak, Mss. Verlag 1937); weltl. Kantaten, Messensätze. Eine unvollendete Oper v. 1778/79, „Lausus u. Lydie“, ist verloren. Das Fr. B. gern zugeschobene Lied „Kein Halmlein wächst auf Erden“ stammt textlich von Brachvogel, eine vielbenutzte Melodie von Wilh. *Baumgartner, die bei P. Graener verwendete von dem Berliner Klaviervirtuosen Leonhard Emil Bach (jüd., * 11. März 1849 in Posen, † 15. Febr. 1902 in London, Schüler v. Kullak, Wüerst, Fr. Kiel; Komp. mehrerer Opern).

Lit.: Martin Falck, W. Fr. B. (Diss. Leipzig, 1913, in Scherings „Studien zur Musikgesch.“); K. Stabenow, J. S. Bachs Sohn (1935).

Bachem, Hans, * 2. Jan. 1897 in Köln, wo er bei Fr. W. *Franke u. H. *Abendroth stud., Weltkriegsteilnehmer; 1921/22 führte er die Orgelw. Regers zyklisch im Gürzenich auf, wurde 1923 Domorg. in Köln, 1925 Lehrer an der Musikhochsch., 1928 Prof., Betreuer der Meßhallen-Orgel u. der städt. Orgelkonz.e, konzertiert vielfach, auch Orgelberater.

Bachfeste, veranstaltet von der Neuen Bachgesellschaft (gegr. 1900 unter Jos. *Joachim u. H. *Kretzschmar): 1901 Berlin, 1904 Leipzig, 1907 Eisenach, 1908 Chemnitz, 1910 Duisburg, 1912 Breslau, 1914 Wien, 1920 Leipzig, 1921 Hamburg, 1922 Breslau, 1923 Leipzig, 1924 Stuttgart, 1925 Essen, 1926 Berlin, 1927 München, 1929 Leipzig, 1930 Kiel, 1932 Heidelberg, 1933 Dortmund. Die Programm-Erläuterungen verfaßte meist Alfr. *Heuß. Daneben stehen kleine Bachfeste der Neuen Bachges. (in Eisenach 1911, 1913, 1917, eines in Cöthen 1925), diejenigen des Leipziger Bachvereins (unter Karl *Straube 1908, 1911, 1914, 1927, 1935, sowie in wachsender Zahl provinzielle B.-Feste (Kamenz, Königsberg, Barmen, Bremen usw.).

Backhaus, Wilhelm, * 26. März 1884 in Leipzig, Klavierschüler des dortigen Konservatoriums und 1899 von d'Albert, reist als berühmter Virtuose, war 1905 vorübergehend in Manchester angestellt, lebt in Lugano.

Lit.: Fr. W. Herzog, W. B. (M. Hesse 1935).

Badinage (franz., spr. = naseh), „Tändelei“, ein Suitensatz von spielerischer Haltung.

Badings, Henk, * 17. Jan. 1907 in Bandoeng auf Java, stud. bei Willem *Pijper, lebt in Delft als einer der meist-beachteten jungniederl. Tonsetzer. Er schrieb mehrere Sinf., V-Konz.e, Vc-Konz.e, Orgel- u. Kammermusikwerke, Chöre mit Orch.

Lit.: M. H. Flothius, Kamermuziek van H. B. (De Wereld der Muziek, Okt. 1937).

Bärenreiter-Verlag, 1923 in Augsburg von Karl Vötterle gegründet, der das der Jugendbewegung nahestehende Unternehmen 1927 nach Kassel-Wilhelmshöhe verlegte. Zugleich Geschäftsstelle des Finkensteiner Bundes und der Neuen H.-Schütz-Gesellschaft. Ein Bärenreiter-Jb. erschien mehrmals seit 1925. Vgl. den Katalog „1000 B.-Ausgaben“ (1936).

Bärmann, Heinrich Joseph, * 14. Febr. 1784 in Potsdam (Arier, aus dem Militärwaisenhaus hervorgegangen), † 11. Juni 1847 in München, kam aus der preußischen Militärmusik als Klarinetist in die Münchner Hofkapelle, reiste seit 1809 besonders mit C. M. v. *Weber, der für ihn seine Clar.-Werke schrieb. Sein Bruder war ausgezeichnete Fagottist, er selbst und sein Sohn Karl (1811 bis 1885) komponierten wirksam für ihr Instrument.

Bäuerl (Bäwerl) s. Peurl.

Bäuerle, Hermann, * 24. Okt. 1869 zu Ebersberg (Württbg.), † 22. Mai 1936 in Ulm, Schüler von Emil *Kauffmann (Tübingen) und Fr. X. *Haberl (Regensburg), 1895 kath. Priester, 1901 Lehrer an der Regensburger KM-Schule, 1906 Dr. phil. und *Monsignore*, 1908 Pfarrer in Württemberg, 1917 Org. in Schw.-Gmünd, leitete seit 1921 das Konserv. (mit KM-Seminar) in Ulm.

Schriften u. a.: Die 7 Bußpsalmen Lassos (Diss. Lpz. 1906), Der vatik. Choral in Reformnotation (1907), Allg. Erziehungs- u. Unterrichtslehre (1931). Vor allem Hg. der Bibl. altklassischer KM in moderner Notation (*Palestrina, Messen u. Motetten, *Lasso, *Vittoria, *Fux, *Anerio, *Nanino usw.).

Bäumker, Wilhelm, * 25. Okt. 1842 zu Elberfeld, † 3. März 1905 zu Rurich

(Reg.-Bez. Aachen), 1867 kath. Priester, 1869 Kaplan in Niederkrüchten, 1892 Pfarrer in Rurich; 1889 Dr. theol. h. c. (Breslau) zum Dank für sein Hauptwerk „Das kath. dt. Kirchenlied in seinen Singweisen“ (1. Bd. [1883] erneuerte das betr. Werk von K. S. Meister v. 1862; 2. Bd. 1883, 3. Bd. [18. Jh.] 1891, 4. Bd. [19. Jh.] aus dem Nachlaß hg. v. J. Gotzen); er schrieb ferner u. a. „Zur Gesch. d. Tonkunst in Dtschl.“ (1881), Niederl. geistl. Lieder des 15. Jhs. (Vj. IV) u. Ein dt. geistl. Ldb. mit Melod. aus dem 15. Jh. (1895).

Bagge, Selmar, * 30. Juni 1823 in Coburg, † 16. Juli 1896 in Basel, Theorieschüler v. D. *Weber (Prag) und S. *Sechter (Wien), 1851—55 Komp.-Lehrer am Wiener Kons., übernahm 1863—68 die Leitung der Allg. Mus.-Ztg., wurde dann Dir. der Allg. Musikschule zu Basel (Dr. h. c.). Seine Kompos. sind vergessen, von seinen Schriften erwähnenswert „Schumann u. s. Faustszenen“ (1879) u. „Die gesch. Entwicklung der Sonate“ (in *Walderses Beitr.). *Lit.*: G. Eglinger im Jahresber. 1897 der Basler MSchule.

Bagpipe s. Musette.

Bahr-Mildenburg, Anna, (geb. v. M.), * 29. Nov. 1872 in Wien, Gesangsschülerin v. Rosa Papier und Pollini, seit 1895 in Hamburg (unter *Mahler) und 1908—17 in Wien (dgl.) hervorragender dram. Sopran (Kundry u. Ortrud in Bayreuth). Seit 1919 gibt sie dram. Unterr. an der Münchner Ak. d. Tonk., seit 1909 vermählt mit dem Schriftsteller H. Bahr (Dialog vom Marsyas; Parsifalschutz ohne Ausnahmegesetz 1912). Sie schrieb Erinnerungen (1921), Vollst. Regiebearb. v. Wagners „Tristan u. Isolde“ (Mw. Verlag, Lpz. 1936).

Baj, Tommaso, * um 1650 bei Bologna, † 22. Dez. 1714 zu Rom, seit 1713 päpstl. Kplm., bekannt u. a. durch sein 5stg. Miserere (Karwochen-Gesang der Sixtina). Neudrucke bei *Prose, Musica divina 1853, in Schauertes Cantual, in *Kromolickis Florilegium usw.

Baillot (spr. bajö), Pierre François de Sales, * 1. Okt. 1771 zu Passy bei Paris, † 15. Sept. 1842 zu Paris, berühmter Violinlehrer, Enkelschüler *Nardinis, wurde 1791 durch Empfehlung s. Lehrers *Viotti KonzM am Théâtre

Feydeau, 1795 i. Violinprof. am neuen National-Cons. (studierte nebenher noch bei *Reicha und *Cherubini), seit 1802 auf großen Virtuosenreisen. 1814 gab er die ersten Quartettabende in Paris. 1821 als Nachf. von *Kreutzer KonzM der Großen Oper, 1825 Solist der Kgl. Kapelle. B. war schon der *Spiritus rector* der Violschule des Conservatoires von 1803 (mit *Rode u. *Kreutzer), hervorragend ist seine eigne Violschule *L'art du Violon* (1834), wertvoll 24 nachgelassene Etüden (Neudruck v. E. Nadaud).

Baini, Giuseppe, Abate, * 21. Okt. 1775 in Rom, † 21. Mai 1844 ebenda, seit 1802 päpstl. Sänger, seit 1818 Camerlengo (Kämmerer) ders. Kapelle. Als Komponist im Palestrinastil schrieb er ein Miserere, das seit 1821 in der Sixtina mit denen von *Allegri und *Baj abwechselte.

Hauptwerk: *Memorie storico-critiche della vita e delle opere di Gio. Palestrina* (1828, dt. v. Kandler, dann gekürzt u. ergänzt v. *Kiesewetter 1834).

Lit.: F. X. *Haberl im Km. Jb. 1894; A. Cametti in *Crit. Mus.* 1918—21.

Bakkalaureus s. Grade.

Balakirow, Mily Alexejewitsch, * 2. Jan. 1837 zu Nischnij Nowgorod, † 28. Mai 1910 in Petersburg, wo er 1855 als Pianist und Komponist debütierte, von *Glinka begeistert begrüßt; mit B. und unter seiner Führung schlossen sich *Cui, *Mussorgsky, *Rimsky-Korssakow und *Borodin, alle mehr oder weniger Autodidakten, zur „jungrussischen Schule“ zusammen, die parallel zu den Neudeutschen ihre Harmonik hochromantisch schärfte und stark national färbte. Seit 1862 leitete er die Konzerte der von ihm gegründeten „Musik-Freischule“, zeitweilig auch die der kais. Musikges., und war 1883—95 Dir. der Hofsängerkapelle.

Hauptwerke: Musik zu König Lear (1858—61); sinf. Dichtungen *Tamara, En Bohême und Tausend Jahre* (= *Russia*); Sinfonien C-dur (1897) und d-moll (1909); spanische, tschechische und russische Ouvertüre; Orchestersuite „Chopin“; Klavierkonzert; Orientalische Klavierphantasie „Islamey“; zwei Liederserien. Epochemachend für die Erforschung des russ. Volksliedes wurde seine Auswahl v. 1866 (einige bei H.

*Möller). Mehrere seiner Briefwechsel mit Kunstgenossen wurden russisch gedruckt. Eine deutsche Biogr. fehlt leider noch; russische *Lit.* von B. Grodski, Ljapunow (1911), Strelnikow (1922), Tschernow (1925), Rimsky-Korssakow (1925), M. Chop in NZsM 1907.

Balalaika, ein russisches Zupfinstrument in sechserlei Größen mit Zargen und dreieckigem Schallkasten, dessen flache Decke mehrere Schalllöcher aufweist; der lange Hals trägt Bünde, die 3 (jetzt meist stählernen) Saiten stehen in Einklang und Oberquarte und werden mit einem Dorn angerissen.

Lit.: W. v. Kwetzensky-Lilleström, Die B. (Die Musik XXII/12). *Russische Arbeiten* von W. Kiprianow u. D. Masljanenko (Leningrad 1929); N. Stieber, W. W. Andrejew, der Wiederhersteller der B. (1898).

Balancement s. Bebung.

Balbastre (Balbâtre), Claude, * 8. Dez. 1729 zu Dijon, † 9. Dez. 1799 zu Paris, Schüler v. *Rameau, wurde als Organist an St. Roche (1756), an Notre Dame (1760) und bei Hofe (1776) berühmt, besonders durch seinen *Recueil de Noels* (4 Klaviersuiten mit Variationen), mehrere Bücher, Klavierstücke u. Sonaten.

Balg (abgezogene Tierhaut) ist der Luftbehälter am Dudelsack (vom Spieler vollgeblasen), an der Ziehharmonika und an der Orgel (wie der Blasebalg am Kamin- und Schmiedefeuer als Saugsack wirkend), der je nach seiner Aufgabe Schöpf- oder Magazinbalg, nach seiner Konstruktion Falten- oder Kastenbalg, Quer- oder Parallelbalg heißt.

Lit.: siehe Orgelbau.

Balginstrumente, unter diesem Namen faßt man neuestens alle Tonwerkzeuge zusammen, deren Spiel über einen Windsack (Falten*balg) geht, also Zieh*harmonika, Bandonium, Akkordeon, Dudelsack.

Vgl. Toni Daxenberger, Prakt. Lehrgang für Akkordeon (München-Pasing 1934); A. Antl-Plakowitz, dgl. (Univ.-Ed. 1936); K. Herold, dgl. (Trossingen 1936); Kurt Mahr, Akkordeon-ABC (Schott 1936); H. van Diemen, Ahoi Schifferklavier! (Lpz., Zimmermann 1936).

Ballade (franz.; ital. *ballata*, von ital. *ballo* = Tanz), ursprünglich volkstüm-

liches „Tanzlied“ erzählenden Inhalts mit Chorrefrain (*Ripresa*) und wechselndem Vorsang (*Piedi*), daher mit dem *Rondo nahe verwandt. So im 14./15. Jh. in der **ars nova* Frankreichs u. Italiens eine durch Reimverhakung recht komplizierte und stark variable Form des kunsthaften Sololieds mit Instrumenten (bei *Machault *Chanson balladé*), von dem die *Frottola abstammt; zahlreiche Schemata in H. *Riemanns Hdb. II, 1, S. 56 ff. Das epische Element von der Volksliedballade her wirkt sich im schwankhaften Chorlied des 16./17. Jhs. unter Reihung wechselnder Strophenweisen aus (so bei *Lasso, *Haßler, besonders Er. *Widmann), derselbe Formgedanke der je nach Handlung und Stimmung wechselnden Melodien lebt in den Vertonen von Gellerts Fabeln (Joh. Ernst *Bach, Val. *Herbing) wieder auf. Mit dem neuen Erlblühen der Balladendichtung (Ossian, Herder, Bürger) wird die B.-Vertonung für Solostimme mit Klavier kantatenhaft durchkomponiert (*Zumsteeg, J. *André) oder bleibt primitiv in Strophenform gehalten (Goethes Kreis: Corona Schröter, Frh. v. Seckendorff, *Reichardt, *Zelter). Carl *Loewe als Klassiker der Gattung findet den Mittelweg: von der tanzhaften Wechselstrophe ausgehend, gestaltet er eine Fülle von Großformen durch variationsmäßige Kombination der verschiedenen Begleitungstypen und Melodien. Eine Auflösung der B.-Form droht immer wieder durch Abgleiten ins Stimmungsgemälde (Schuberts „Zwerg“). Nach-Loewesche Hauptvertreter der B. wurden M. *Plüddemann und Emil *Mattiesen. — Übertragung der Solobesetzung auf Chor u. Orch. führt zur modernen Chorballade (*Griegs „Landerkennung“, *Wolfs „Feuerreiter“, *Hegars „Herz v. Douglas“), a-cappella-Besetzung zum Balladenchor (Hegars „Totenvolk“ usw.). Ein Instrumentalabkömmling ist die Klavier- bzw. Orchesterballade, meist in großer Lied- oder freier Fantasieform, die wesentlich nur die Gedichtstimmung „Von alten Helden“ übernimmt (Chopin, Brahms). Während die Ballade mythisch-heroisch gefärbt ist, wirkt die ebenfalls epische Romanze mehr chevaleresk-elegisch.

Lit.: Ph. *Spitta, Ballade (Musikgesch. Aufsätze 1894); H. J. *Moser,

Die B. (Martens, Musikal. Formen in histor. Reihen, Bd. 3, 1930); Gertrud Axel, Die Klavier-B. (Diss. Wien 1934).

Ballad-Opera (engl.), Singspiel aus Volksliedern, so zunächst um 1600 durch die engl. Komödianten nach Deutschland gebracht (jede Person hatte ihre eigene Ableiermelodie, z. B. „Nachbar Roland“), dann in London 1729 als berühmtestes Beispiel die *Beggars-Opera* (Bettler-Oper) von Gay und *Pepusch (Neudr. v. G. Calmus, Zwei Opernburlesken aus der Rokokozeit, 1913), neubearb. von Fr. *Austin (London 1920). Auf sie ging die gerissene „Dreigroschenoper“ von Brecht u. *Weill (Berlin 1929) zurück.

Lit.: J. *Bolte, Die Singspiele der engl. Komödianten (1893); G. Sarrazin, J. Gays Singspiele (1898); Frank Kidson, *The Beggars opera* (London 1922); Ch. E. Pearce, *Polly Peachum* (London 1923); L. Melvill, *J. Gay* (London 1921); W. E. Schultz, *Gays Beggars Opera* (Diss. Yale Univ., 1923).

Ballard (spr. -är), Pariser Musikdruckerei und -verlag, gegr. 1551 (als unmittelbarer Anschluß an *Attaignant) durch Rob. B. und den Tonsetzer Adr. le Roy. Ihr kgl. Privileg v. 1552 wurde durch eine lange Kette von Inhabern bis zur Aufhebung der Patente 1776 unter starrer Beibehaltung der allmählich ganz veralteten Drucktypen des G. le Bé (1540) ausgenutzt.

Ballett (franz. *ballet* [spr. ballé]; ital. *balletto*, von *ballare* = tanzen): eine Tanz-Darbietung vom kleinen Einsprengsel in einen Opernakt bis zur abendfüllenden selbständigen Kunstform, vorgebildet durch den Chor der griechischen Tragödie und die solistische Pantomime der Römer; am burgundischen Hofe um 1450 und beim oberitalienischen Karneval festliche Aufzüge unter Absingung erläuternder Gedichte bzw. *Frottolen, in Deutschland Abkömmlinge des Ritterturniers, in England Maskenspiele. Die Entwicklung führt um 1580 in Italien über die hochzeitlichen *Intermedien und die *Madrigaloper, in Frankreich über die *Ballets de la reine* (*Lasso, *Beaujoyeux) zur Oper und hat gerade dem französ. Musikdrama bis über *Lully und *Rameau hinaus seine Sonderprägung gegeben. Die Tänzer Gasparo

Angiolini aus Mailand (1723—96, Schüler v. Hilverding in Wien, schuf Glucks „Don Juan“-Ballett 1761, DTÖ, hg. v. Haas) und J. G. Noverre (1727 bis 1810, *La Mort d'Ajax*, 1758 usw.) entwickelten das B. mit tragischer Handlung (Kopenhagener Sonderfortsetzung durch Galeotti u. Schall), das mit dem *Rousseauschen Melodramtyp (Pygmalion 1770) zu einer bedeutsamen Vertiefung führte, daher die Balletts von Viganò (Beethovens „Prometheus“); man beachte noch das durchaus in die Handlung eingreifende Ballett in Wagners „Rienzi“. Nach einer dänisch-russischen Blüte der Ballettoper im 19. Jh. (s. Hartmann), der auch französische (*Delibes „Coppelia“, 1870) und deutsche Leistungen (Jos. Bayer, „Die Puppenfee“, 1888) folgten, hat die moderne Tanzbewegung seit Isodora Duncan (1904) und Anna Pawlowna (1907) dem B. neuen Aufschwung gegeben (R. *Strauß, *Zilcher, *Dohnányi, Aug. *Reuß, *Strawinsky, *Milhaud, *Bartók, *Wellesz, *Hindemith, *Křenek, W. *Egk).

Lit.: H. *Prunières (j.), *Le ballet de cour en France avant Benzerade et Lully* (Paris 1914); O. W. Beaumont, *A history of ballet in Russia 1610—1881* (London 1930); G. Bittrich, Ein dt. Opernballett des 17. Jhs. (Diss. Lpz., 1929); H. Niedecken, J. G. Noverre (Diss. Halle, 1914); Stuttg. Ballette des 18. Jhs. v. Deller u. Rudolph, hg. v. H. *Abert (DTD 43/44); R. *Haas, Die Wiener Ballettpantomime (Beiheft X zu DTÖ); ders. im Neuen Beethovenj. II u. in Velhagen u. Klasings Monatsh. 1927 (Beethoven u. d. B.); zu den 4 Gluckschen Balletten, H. J. Moser, Gluck (1940); Victor Jung, Hdb. des Tanzes (1930).

Balletto, 1) Choried um 1600 im Tanzrhythmus (*Gastoldi, *Vecchi, H. L. *Haßler, J. *Staden); 2) Instrumentalsatz als idealisierte Tanzform (eine häufige Zwischenform sind *Gagliarden u. dgl. zum Singen oder Spielen), dann Tanz-Suiten (*Peurl, *Schein). Zum Einfluß der Ballette auf die Suitenform siehe Lully. Als Einzelstück in der Suite bedeutet B. eine lebhaftes *Allemande mit Trio im $\frac{3}{4}$ -Takt.

Balling, Michael, * 28. Aug. 1866 zu Heidingsfeld (Unterfranken), † 1.

Sept. 1925 in Darmstadt. Geigenschüler v. H. *Ritter (Würzburg), Bratschist in Mainz, Schwerin, Bayreuth, gründete die erste australische Musikschule in Nelson, wurde 1896 Assistent bei den Bayreuther Festspielen, dann Chordir. der Hamburger Oper, 1898 Kplm. in Lübeck, Breslau und (Nachf. *Mottls) in Karlsruhe, 1911—14 (Nachf. H. *Richters) in Manchester. Er dirigierte 1906—14 mehrfach die Bayreuther Festspiele, leitete auch die Ges.-Ausg. der Werke Wagners bei Br. u. H.; seit 1919 GMD in Darmstadt.

Ballo (it. = Tanz), geradtaktiger Schreittanz u. das dazugehörige Musikstück, dieses bei *Rosenmüller durch Fehlen des Trios vom *Balletto unterschieden.

Baltische Musik setzte sich bis 1918 zusammen aus der Musik der deutschen Oberschicht und den Folklore-Beständen der Litauer, Letten und Esten —; seitdem durfte man wohl mehr von dem Bemühen um ein eigenes Musikleben der neuen Randstaaten sprechen, zwischen denen — zumal in den Städten — das deutschbaltische Element seine alte Musikpflege fortsetzte, bis 1939 die Verpflanzung der Deutschbalten nach Dtschld. (Posen) und das Aufgehen der Randstaaten in die UdSR. diesen Sonderentwicklungen ein Ende setzte. — Die deutsche Musik beginnt mit dem deutschen Orden, seinen Organisten (Moser, Hofhaimer S. 96) u. Kantoren, die zumal mit der Reformation aufblühen. Im 18. Jh. bildet der Musikverlag Hartknoch in Riga ein auf Ostpreußen zurückstrahlendes Zentrum. Aus den baltischen Ländern kamen im 19./20. Jh. u. a. J. O. *Grimm (Pernau), Alex. *Ritter (Narwa), R. v. *Zur Mühlen (Livland), G. v. *Keußler (Schwanenburg, Livl.), K. v. *Wolfurt (Lettin, Livl.), R. *Rößler (Riga), E. *Mattiesen (Dorpat), G. v. *Westermann (Riga) ins Reich; in Riga wirkten vorübergehend R. Wagner und A. *Dorn, zeitlebend der Wagnerbiograph *Glasenapp.

Lit.: Die Arbeiten v. P. Th. Falck in der Balt. Monatsschr., Bd. 73, 74, 76 (1911—13); Lebert, Zur Gesch. d. Dorpater Kammermusikvereins (1905); O. Greiffenhagen, Revaler Stadtmusikanten in alter Zeit (Baltische Mschr., Bd. 55) u. Zur Gesch. des Revaler Vereins f. Kammermusik (1913

u. 1931); ders. u. H. J. *Moser im Handwörterbuch des Grenz- u. Auslandsdeutschtums (1939); A. Plaesterer, 75 Jahre Revaler Liedertafel (1929); M. Rudolf, Rigaer Theater- u. Tonkünstler-Lexikon (1890); N. Busch, Zur Gesch. d. Rigaer Musiklebens im 17. Jh. (Ges. f. Gesch.- u. Altertums-kunde Riga, 1911); C. J. Perl in ZfMW I; Ilmar Arro, Baltische Choralbücher (*Acta musicol. III*); W. Neumann, Lexikon baltischer Künstler, sowie die Schriften von Monika Hunnius. S. a. Litauische Musik.

Baltzar, Thomas, * um 1630 in Lübeck, † Ende Juli 1663 in London, Violinspieler, vermutlich Schüler von Zuber, Bleyer oder Schnittelbach sowie in der Komp. von *Tunder, 1653 Kammervirtuose der Königin Christine v. Schweden, seit 1655 in England Hofmusiker Karls II., wichtig als ein Hauptvertreter des vollgriffigen Violinspiels. Vier Werke bei *Playford 1685, 88, 93 erhalten. Neudrucke v. C. *Stiehl (MfM. XX), H. Wehrle („Aus alten Zeiten“), *Schering, Beisp. Nr. 237.

Lit.: A. *Moser, Gesch. d. Violinspiels, S. 191ff.

Baltzer, Hugo, * 17. April 1894 in Duisburg, seit 1924 als Operndirig. tätig, 1929 in Freiburg i. Br., seit 1934 GMD in Düsseldorf, 1940 Prof., schrieb sinf. Dichtungen und Lieder.

Banchieri (spr. -kiëri), Adriano, * um 1565 zu Bologna, † 1634, Orgelmeister, Schüler v. *Guami in Lucca, amtierte zu Imola, im Olivetanerkloster vor Bologna, Begr. der Bologneser *Accademia de' floridi* bzw. *de' filomusi*. Von seinen Madrigalkomödien nach Art des Or. *Vecchi ist *La pazzia senile* (1598) bei Torchi IV neugedr. (dazu Vatielli, Bologna, I, 1927). Historisch bemerkenswerte Frühbelege der Sonate sind seine 4stg. *Canzoni alla francese* v. 1596/1603 sowie das Orgelwerk *Moderna armonia* v. 1612 (daraus 10 Sätze bei Torchi III); *Festino nella sera del giovedì grasso*, hg. v. Somma (Rom 1941). Wichtig für die Geschichte des Generalbasses ist die Orgelstimme des 1. Chors seiner Kirchenkonzerte von 1595, die Sopran u. Baß mit Taktstrichen übereinandersetzt („*Spartitura*“). Eine *Sinfonia d'Istromenti*

aus seinen Kirchensinfonien v. 1607 bei Schering, Beisp. Nr. 151. — Eine ganze Reihe seiner Musiktraktate (1609 bis 1626) behandelt die Orgelbegleitung zum Choral- und Figuralgesang, der früheste (*Conclusioni nel suono del Organo*) faks. neugedr. im *Bollettino* (Mailand).

Band, Erich, * 10. Mai 1876 in Berlin (Schüler der Hochschule), seit 1905 Hofkplm. in Stuttgart, 1924—32 städt. GMD. in Halle, lebte dann in Klagenfurt, jetzt in Waidhofen. Er schuf Kammermusik u. Lieder, bearb. *Aubers „Schwarzen Domino“ und schrieb „Zur Entwicklungsgesch. des modernen Orchesters“ (1910).

Banda (ital.), Orchester, insbesondere Bläsergruppe; s. a. Jazzband.

Bandonion, eine *Ziehharmonika mit mehr als 88 Tönen (der Name nach einem Krefelder, Heinr. Band, um 1845), heute gern in Volksmusikgruppen gespielt, meist diatonisch, seltener chromatisch. Schulen v. Fr. Kahle, O. Bahlmann (Schuberth), W. Pörschmann, Stücke in „Fröhliche Volksmusik f. Balginstr.e“ (hg. von E. G. Naumann, Vieweg). — Lit.: Fritz Kahle, B. fragen der Praxis (Die Volksmusik Ausg. B. Jan. bis Aug. 1941).

Bandura (Pandora, Mandola usw.), ukrainische Mandoline mit sechs Griffsaiten (G c d g a d') und sechs hohen *Bordunen für die Melodie (g' a' h' cis" d" e'), mit einem „Knöchelchen“ angerissen.

Banjo, eine Negergitarre mit 5—9 Saiten, von denen die Melodiesaite für den Daumen neben der tiefsten liegt, während die Resonanzdecke des rückenlosen Schallkörpers eine Trommelhaut ist; s. a. Jazzband.

Lit.: B.-Schulen von Knowson u. von L. Fontbonne (beide Paris, 1931); Claude MacKay, *B., a story without a plat* (New York 1929).

Bannister (spr. bänn-), Henry Mariott, * 1855, † 1919, Oxford Mag. art., veröffentlichte den Katalog der m.-a. Musikhss. des Vatikans (*Monumenti Vaticani di Paleogr. mus. lat.*, 1918, mit 141 Tafeln).

Bantock, Granville, * 7. Aug. 1868 in London, studierte seit 1889 an der *Academy of music* (Fr. Corder), redigierte 1893—96 die *New Quarterly*

Musical Review, wurde nach Theaterkplm.- u. kleinstädtischer MD-Tätigkeit 1900 Kons.-Dir. in Birmingham, 1908 ebenda Univ.-Prof., auch Orch.-Leiter in Liverpool. Er gilt als farbiger Orch.-Komponist u. Meister großer a-cappella-Chorwerke; 1933 geadelt (Sir). Neue Werke: *The Pilgrims Progress* (Soli, Ch, Orch); V-Son. G-dur; 10 *Negro Spirituals* (a-capp.).

Hauptwerke: eine Oper „*The Seal-woman*“ (1925); 6 große Chorwerke mit Orch.; *Hebridean Sinfony*, *Pagan Sinfony*, mehrere sinf. Dichtungen, Werke für kl. Orch.; Musik zu *Macbeth* (1926) und zur „Elektra“ des Sophokles; Chorballeaden, Chöre, Schulchöre, Liederbände (z. T. über chines. Dichtungen), Klavierstücke, 6 Bände Lieder aus Arabien, Japan, Ägypten, Persien, Indien, China und zahlr. andere Volksliedbearb.; mehrere Albums altengl. Klaviermusik.

Lit.: H. O. Anderton, G. B. (1915).

Bar, die wichtigste Strophenform des nordeuropäischen Mittelalters, bestehend aus dem Aufgesang von zwei Stollen (Melodiegleichheit) und dem Abgesang (gern unter Rückführung in die Stollenmelodie oder wenigstens in deren Endteil als „Reprise“). So auch oft im Volkslied. Die schönste Psychologie der Barform bot R. Wagner in den „Meistersingern“ III, 2. Nach den Forschungen von A. *Lorenz hat Wagner selbst den Bar in Übereinanderschachtelung von Klein-, Mittel- u. Großen (wie bereits z. B. der Rondobeginn von Beethovens Violinkonzert gestaltet ist) zum wichtigsten Formelement seiner Musikdramen gemacht; er begegnet aber auch (abgesehen von d. Großentsprechung des neueren Sonatensatzes als Wiederholung der Thementaufstellung und Durchführung mit Reprise) in der Instrumentalmusik oft in der Erscheinung, daß dreimalige Motivwiederholung auf gleicher Tonhöhe nur erträglich ist, wenn das drittemal eine Steigerung bzw. veränderte Fortführung erfolgt, so zwar oft noch nicht bei Glück, aber z. B. stets bei Beethoven (s. jedoch Sequenz 2). Vgl. Formen.

Barbieri, Francisco **Asenjo**, * 3. Aug. 1823 zu Madrid, † 19. Febr. 1894 ebenda, war nacheinander Klarinettist, Sänger, Musikkritiker, seit 1850 Spa-

niens erfolgreichster Singspielkomponist (77 *Zarzuelas), 1859 Dirigent, 1868 Prof. f. Theorie u. Musikgesch. am Kgl. Kons., 1873 Mitgl. der Akad. d. Künste. Neben operngeschichtlichen Studien gab er 1890 den sehr bedeutsamen *Cancionero musical de los siglos XV y XVI* heraus (459 Liedsätze zu 2—4 St., besonders v. Juan del Encina, 1469 bis 1537; vgl. dazu H. *Riemann, Hdb. II, 1, 66ff. u. 201ff.).

Barblan, Otto, * 22. März 1860 zu Scanfs im Engadin, Orgelschüler v. *Faisst (Stuttgart), 1885 MD in Chur, lebt seit 1887 als Kons.-Prof. für Orgel und Kompos., auch Domchorleiter, in Genf. Er schrieb wertvolle Chor- und Orgelwerke in quasi Bachschem Stil, so eine Lukaspassion, Psalmen, Chaconne, Variationen und Tripelfuge über BACH, ein StrQu, 1899 ein Festspiel über die Schlacht bei Calven (1499) mit alten rätischen Melodien, drei Orgelhymnen usw. Auch veröffentlichte er „Erinnerungen“ (Chur 1929).

Barcarole (ital.), Schifferlied (wie *Gondoliera), so u. a. bei *Chopin, gern im $\frac{3}{8}$ - oder $\frac{12}{8}$ -Takt).

Barde, keltischer Epiker mit der Harfe (Cruth) zur Druidenzeit in Gallien und Großbritannien, am längsten in Irland (bis 1690) und Schottland (1748) als Vertreter einer hochgeehrten Kaste überdauernd.

Lit.: Ch. de la Borde, *Essai sur les Bardes* (3bdg., 1840); G. Borrow, *Celtic bards, chiefs and kings* (London 1928); W. Evans, *The bards of the isle of Britain* (London 1930).

Bardi, Giovanni, Conte Vernio, * 1534, † 1612 in Rom (seit 1592 päpstl. Kämmerer), versammelte in seinem Florentiner Salon jene humanistischen Schöngelster, die unter V. *Galilei auf der Suche nach der antiken Dramenmusik das *Rezitativ und die Anfänge der Solo*oper erfanden (s. Caccini, Peri, Rinuccini). Er selbst schrieb gute Madrigale à 5 (in den Intermedien v. Malvezzi 1591) und einen *Discorso sopra la musica antica ed il cantar bene* (in der Ges.-Ausg. der mus. Abhandlungen v. *Doni, 1773). S. a. *Camerata*.

Lit.: G. *Gasparini, *Intorno alle origini del melodramma* (1902); A. Solerti, *Origini del melodramma* (1903)

*Kerll das Gepräge geben. Eigenartig ist derweil die Haltung Englands und Frankreichs: *Purcell erhält von Venedig gleichfalls den Hauptanstoß, aber eigentlich mehr für eine Nachblüte der Tudorrenaissance; *Lullys Opernwelt ist ebenfalls zur Hauptsache eine Tochtergründung der Lagunenstadt, erhält aber von Anfang an einen Rokoko-einschlag durch die stark national-französische Umschaltung zum abgezikelt Tänzerischen.

Wie im barocken Grundriß die Kurve herrscht (es ist die glanzvolle Entstehungszeit der Funktionsmathematik, der Infinitesimalrechnung!), so ist auch das Verhältnis dieser Epoche zur Idee des Kontrapunkts eigenartig kurvisch geschwungen. Die schon von den Hochrenaissance-Madrigalisten u. Florentiner Musikdramatikern ausgesprochene Verachtung der alten, angeblich zu rechnerischen Polyphonie steigerte sich im Frühbarock durch die (noch von Schütz bekämpfte) Mittelstimmen-Vernachlässigung des *Basso Continuo, durch die mit *Viadana zur Regel erhobene Geringstimmigkeit der Kirchenkonzerte und am allermeisten durch die Generalbaß-*Monodie in *Arie u. Solo-*Sonate, die alle Kompositionsleistung in die schmuckhaft ausgefeilten (s. Verzierungslehre) Außenumrisse verlegt u. dazwischen ein „malerisch-flächiges Ungefähr“ halb der Stegreifaufführung überläßt. In Großbesetzungen führt das zu einem pomphaften Dekorationsschwung, der grelle Beleuchtungswechsel durch Mehrgruppgigkeit (Nah- u. Fern-, Groß- u. Klein-, helle u. dunkle Chöre) verwendet u. so vom vokalen zum instrumentalen *Concerto grosso* führt — der Durchbruch des *Orchesters (um 1600, mit dem neueren Instrumentenvorrat um 1690) gehört zu den Hauptereignissen dieser Epoche.

Gegenüber dem „Kantorenkontrapunkt“ wurden die Organisten Träger des „modernen“, harmonisch ausgerichteten Kirchen- u. Kammerstils, dem auch ein südlicher Seitenzweig als „tränenfroher Jesuitenbarock“ nicht fehlt. Gegen 1640 hebt nun noch allerorten ein Popularbarock der Terzenparallelen an, vor dessen (ursprünglich wohl süddeutsch-älplerischen) „Bergreihenmanieren“ sich der alte Samuel

*Scheidt entrüstet die Ohren zuhielt — von der Letztrenaissance gesehen, ist dieser von der *Suite herkommende „*Hammerschmidtische Fuß“, dieser Erasmus *Kindermann-*Gletlesche Quodlibetstil ein weitgehender Bildungsverfall, doch wurde dadurch auch jene breite volkstümliche Musizierbasis geschaffen, auf der (trotz den Verheerungen des 30jg. Krieges) die Bach-Händelzeit erblühen konnte — noch heute spiegelt der gegen das 16. Jh. völlig gewandelte *Volksliedstil diese wichtige Umschaltung. Nur ein paar grollende Könner, wie Chr. *Bernhard, J. *Theile, D. *Buxtehude, J. *Reinken, J. *Pachelbel hüteten in der Chor- oder Orgelfuge die alte Flamme, bis ein neues Wiedererwachen der Polyphonie um 1690 (Al. *Scarlatti, *Legrenzi, *Corelli, Ag. *Steffani, der ältere *Buononcini, J. J. *Fux) den Ansatzpunkt für Bachs „Arie mit obligatem Instrument“ u. damit die Kernzelle des edlen Hochbarock schuf. Bach, Händel, *Telemann, *Graupner, J. Fr. *Fasch sind dann die Meister, bei denen waagerechte u. senkrechte Ausgewogenheit, Kontrapunkt u. Harmonik im Verein jene herrliche Höhe erklimmen, die heut gern als Altklassik (im Gegensatz zur neueren Wiener Kl.) bezeichnet wird. Wenn O. Spengler in Bachs Fuge u. dem Spät-Beethovenschen Str-QuAdagio die zwei Gipfel der abendländischen Musik sah, die etwa mit dem Verhältnis von goldner u. silberner Latinität zu vergleichen seien, so kann man das wohl gelten lassen (mit der Einschränkung, die überhaupt solche „Blüte“-Begrenzung verdient, siehe Musikgeschichte); wird Bach, der zeitstilistische Spätbarockmeister (aber schon mit Rokoko-einschlag in den Kleinformen) zugleich als „Gotiker“ gefeiert — Erforscher des *Mannheimer Stils sprechen auch von seiner Dorik —, so fällt eben aus dem Blickpunkt des romantischen 19. Jhs. sein barockes Andersein (vor allem noch die Einhelligkeit des Affekts in jedem Einzelsatz gegenüber der Mehr- u. Zwischenfarbigkeit der neueren Sonate) als monumental-altertümliche Starrheit auf. Man braucht aber nur vom Früh- u. Mittelbarock herzukommen, um gerade bei den Meistern des Letztbarock die

zartsilbrig verschwebende, unendlich seelennahe „Modernität“ zu verspüren, auf der z. T. auch ihre machtvolle Wiederkunft in unserer Gegenwart beruht. Noch sind diese Meister (zu denen die mystische Klangpyramide der *Silbermann-Orgel gehört, siehe Orgelbewegung) größtenteils kirchlich und höfisch gebundene Amtskomponisten, noch ist ihre stadtpfeiferliche Orchesterbesetzung halb wahlfrei und ihr Chor überwiegend Schulkantorei — aber diese gedanklich höchstgeschulten Musiker „zwischen Leibniz und Kant“ wirkten trotz des schroffen Stilabbruchs um 1750 doch noch lange nach mit der Fülle neuartiger Ideen: es braucht nur an die Bedeutung Bachs für den späten Mozart und Beethoven, Händels für Haydn und ebenfalls Beethoven gedacht zu werden. Während der alte Bach an der *Kunst der Fuge* bosselte und Händel halbblind den herrlichen *Jephtha* schrieb, war längst mit D. *Scarlatti elektrisierenden Klavierpreluden und *Tartinis empfindsamen VSonaten, mit *Pergolesis Opernintermezzi u. den Sonaten u. Oden Ph. Em. *Bachs eine neue Zeit im Werden, die die letzten Riesen des Barock als „alte Perücken“ hinter sich ließ.

Lit.: Rob. *Haas, Die Musik des Barocks (1928, in Bückens Hdb.); H. *Riemann, Hdb. d. MG II, Buch VIII und IX; Adlers Hdb. ² S. 411—700 (*Haas, *Einstein [j.], *Schering, *Steglich); H. J. *Moser, Gesch. d. dt. Musik II, Die Epochen der MG (S. 98—118 „Barockmusik“), Corydon I u. II (1933); W. Flemming, Oper u. Oratorium im Barock (Lpz 1933); die Schriften v. Ph. *Spitta u. M. *Seiffert; P. *Nettl (j.), Musikbarock in Böhmen u. Mähren (1927); E. *Wellesz (j.), Die Anfänge des mus. Barock u. der Oper in Wien (1922); C. *Sachs (j.), Barockmusik (Peterjsh. 1919); E. Katz (j.), Die Stilbegriffe des 17. Jhs. (Diss. Frbg. i. Br. 1926); W. *Gurlitt im Ber. d. Tagung f. dt. Orgelk. (Frbg. i. Br. 1926), Nachwort zur Neuausgabe von Mich. Praetorius, De Organographia (1929), histor. Einleitung zu M. Praetorius, Sämtl. Orgelwerke (1930), Der Bedeutungsanspruch dt. Barockmusik (Neues Musikbl. 1941); J. *Therstappen, Die Musikkultur

des dt. Barock (Dt. Musikkultur V); Max *Schneider, Die Anfänge des Bc. (1918) u. Die Besetzung der vieltimmigen Musik des 17. Jhs. (AfMW I); dichterisch: H. J. *Moser, Der klingende Grundstein (Roman der dt. B.-M. in 12 Novellen, Essen 1937).

Baronius, Ernst Gottlieb, * 17. Febr. 1696 zu Breslau, † 12. April 1760 in Berlin, Hoflautenist zu Gotha, Eisenach, 1734 Rheinsberg (bei *Friedr. d. Gr. als Kronprinzen). Sein Hauptwerk: Historisch-theoretische u. praktische Untersuchung des Instruments der Lauten (1727).

Barré, beim Lautenspiel Bildung eines künstlichen Sattels durch Quergrieff eines Fingers über mehrere Saiten.

Bartels, Wolfgang von, * 21. Juli 1883 in Hamburg, † 19. April 1938 in München, Kompos.-Schüler von A. *Beer-Walbrunn (München) und A. *Gédalge (Paris), lebte als Musikkritiker in München. Als Komp. begann er unter dem Einfluß *Debussys. Schrieb Melodramen, Bühnenmusiken (Galsworthy), eine Oper, Konzerte für Fl., V., Br., Str.O.; Tripelkonzert f. Ob., Cl., Fg.; Orchesterlieder, Str.-Trio, eine Sinf., Violinsonate; „Frauentanz“ (Kantate f. Bariton, FrCh., Orch., nach mhd. Texten) auf dem Züricher Tonkünstlerfest 1932, Klavierlieder.

Barth, Heinrich, * 12. Juli 1847 in Pillau, † 23. Dez. 1922 in Berlin, war 1862—64 Schüler von H. v. *Bülow, dann von *Bronsart u. *Tausig, 1868 Klavierlehrer am Sternschen Kons., 1871 Prof. an der Berliner Hochschule (1910 als Nachf. *Rudorffs Abt.-Vorst. u. Senatsmitgl. der Akad. d. K.), seit 1921 im Ruhestand. Er erzog zahlreiche namhafte Schüler und spielte mit de Ahna und *Hausmann vorzüglich Trio.

Barth, Richard, * 5. Juni 1850 in Großwanzleben (Prov. Sachsen), † 25. Dez. 1923 in Marburg, studierte 1863 bis 1867 bei *Joachim in Hannover („Linksgeiger“), wurde KonzM in Münster, 1882 in Krefeld, dann Univ.-MD in Marburg (Vorg. v. *Jenner) und 1895 Nachf. *Bernuths als Dirig. der Philh. Konzerte u. d. Singakademie in Hamburg, 1908 Dir. des Bernuthschen Kons., 1904 Dr. h. c. (Marburg). Er schuf Kammermusik im Brahmschen

Stile und gab den Briefwechsel zwischen Brahms und J. O. *Grimm heraus (1908), schrieb auch „J. Brahms und seine Musik“ (1904).

Bartmuß, Richard, * 23. Dez. 1859 in Bitterfeld, † 25. Dez. 1910 in Dessau, Schüler des Kgl. Inst. f. KM in Berlin (*Grell, Haupt, *Löschhorn), 1885 Hof- u. Stadtorg. in Dessau (1902 Prof.), schrieb 4 Orgelsonaten, 2 Orgelkonzerte, Choralfantasien, Chorwerke, Kantaten, Motetten und (angeregt von J. *Smend) Liturgische Vespere.

Bartók, Béla, * 25. März. 1881 zu Nagy Szent Miklós (Ungarn), als Knabe Schüler des jüngeren Erkel (Preßburg), 1899—1903 der Landesakademie in Budapest (*Köbller), wurde dort 1907 Klavierprofessor und ist heute vor allem durch tiefes Eingreifen in die bodenständige Volksmelodik und ihre tänzerische Rhythmik der repräsentativste Tonsetzer der Magyaren. B. ist zugleich namhafter Volksliedforscher, hat sich aber leider sehr deutschfeindlich eingestellt. Kompositionen: *Opern*: Herzog Blaubarts Schloß (Budapest 1918); Der holzgeschnitzte Prinz (Frankfurt 1922); Der wunderbare Mandarin (Pantomime, Köln 1926). — *Orchester*-suiten, einzelne Stücke, Tanzsuite f. Orch.; *Kammermusik*: 4 StrQu, 2 V-Sonaten, drei Liederhefte. Klavierwerke: op. 1, 6, 8, 14, 18, 20; am wichtigsten Klaviersonate und Klavierkonzert (1926); Mikrokosmos (153 kurze Kl.stücke progressiv, 1940); 24 Duos f. 2 V (1933).

Volksliedbearb.: a) nur für Klavier (u. a. 15 ungar. Bauernlieder), b) für Singst. u. Klav. (20 ungar. Volksl. mit *Kodály), c) für MCh., gem. Ch., FrCh. mit Instr. *Abhdl. u. Sammlungen*: *Chansons pop. roumaines* (Rum. Akad., Bukarest 1913); 150 *Transsylvanian Hungarian Folk-Songs* (Budap. 1923); Volksmus. der Rumänen v. Maramures (Sbd. f. vgl. MW IV); 484 Mel. der rumän. Kolinde (Univ.-Ed. 1936); 2600 slowak. Volksw. (1928/29); Das ungar. Volksl. (Berlin 1925, Ung. Bibl. I II); s. a. ZMW II u. arab. Mus. — Über die Herausgabe ung. Volksmusik (Ung. Jb. 1931); Die Volksmusik der Magyaren (Ung. Jbb. XV, 1936).

Lit.: Edw. v. d. Nüll, B. B. (Halle

1930); E. Haraszti, B. B. (Budap. 1930, ung.), ders. in *Rev. mus.* 107.

Baryton (ital. *Baritono*, v. altgriech. βαρύτονος = Tieftön). 1.) die mittlere Stimmgattung der Männerstimme zwischen Baß und Tenor (beim 4stg. MCh. = 1. Baß), bald mehr zur Höhe neigend (Tenor-Bar.), bald mehr zur Tiefe (Baß-Bar.); normaler Umfang G—g'; man unterscheidet in der Opernpraxis die Typen Helden-B. (Holländer, Wotan, Sachs), lyrischer B. (Wolfram, Amfortas), Buffo- oder besser Charakter-B. (Beckmesser, Don Giovanni, Rigoletto).

2.) ein Streichinstrument des 18. Jhs., für das u. a. J. Haydn wegen des Fürsten N. Esterházy 175 Stücke geschrieben hat; die Baß-Spezies der **Viola d'amore*; 6saitig, meist in D G c e a d' oder E A d g h e' nebst 9—24 metallenen Resonanzsaiten unter dem Steg, a *gamba* gespielt.

Lit.: Pohl, Haydn I, 249 ff., II, 304 ff. G. *Kinsky (j.), Katalog Heyer II; Dan. Fryklund, *Viola di bardone* (Svensk tidskr. f. musikforskning IV, 1922).

Barytonans in Hss. u. Drucken des 16. Jhs. = Vokalbaß.

Baryton-Horn, -Oboe, -Klarinette s. bei den einzelnen Gattungen.

Baryton-Schlüssel  oder 

siehe auch Schlüssel u. *Chiavette*.

Barzoletta (it.), Scherzliedchen.

Bas, Giulio, * 21. April 1874 zu Venedig, † 27. Juli 1929 zu Vobbia bei Genua, Schüler v. *Rheinberger (München) und Enr. *Bossi (Venedig), Kirchenmusiker in Rom, seit 1908 Kons.-Lehrer in Mailand und Hg. der Zs. *Musica d'oggi*. Schrieb Messen, Orgelwerke, musikal. Lehrbücher (Theorie, Begl. des gregor. Gesanges, je ein *Manuale Gregoriano* und *Ambrosiano*) und das Kap. „Rhythmus und Harmonie“ im 7. Bd. der Solesmeser Pal. mus., harmonisierte alle greg. Melod. ders. Ausg. (Desclée, Tournay). *Trattato di forma mus.* (Mailand 1933).

Basis (griech. = Grundlage), im 16. Jh. = Baß.

Baskische Musik. *Lit.*: R. M. de Azkue, *Cancionero popular vasco* (Barcelona, bis 1927: 11 Bände); P. Donos-

tia, *Recueil de chansons basques* (Paris 1928); F. Gaskue, *Origen de la Música popular vascongada* (Rev. Int. dea Etudes Basques VII, 1913).

Baskische Trommel siehe Tamburin.

Baß (lat. *bassus*, ital. *basso*, franz. *basse* = tief), i.) als Stimmgattung: die tiefste Gattung der Männerstimme, in sich geteilt in hohen Baß (etwa G—f) und tiefen Baß (*Basso profundo*), der oben bis etwa d', es' reicht und in der Tiefe solistisch bis D, ja C, geführt wird, im Chor gelegentlich sogar B und A *pp* erreicht. In russischen Kirchenchören hört man noch tiefere Töne, die durch den sog. „Strohbaß“ erzeugt werden, d. h. ein so lockeres Zusammenschlagen der Stimmbänder, daß nur jede 2. oder 3. Schwingung zum Stimmschluß führt, wodurch die Unteroktave oder -duodezime etwas knarrend erklingt. In der heutigen Bühnenpraxis unterscheidet man „lyrischen Baß“ (König Heinrich, Pogner), „seriösen Baß“ (z. B. Sarastro, Eremit) und „Buffobaß“ (Figaro, Leporello, Ochs v. Lerchenau).

2.) als Instrument meist „Streichbaß“: in älteren Partituren, wo Vc und Cb noch nicht getrennt sind, versteht man unter *Bassi* beide, in neueren meist nur den Kontrabaß; in den Holzbläsern s. a. Fagott, Kontrafag., Baßklarinette, im Blech Baßtrompete, Baßposaune, Baßtuba.

3.) im Tonsatz die Fundamentstimme; sie ist a) in kontrapunktischer Setzweise den andern Stimmen melodisch durchaus gleichwertig, b) im harmonisch-akkordischen Satz neigt sie zur Vertretung der Grundtöne der Hauptfunktionen und damit zu Quint- und Quartschritten. Doch war sie bei a) im 3stg. Satz nach dem Tenor-Cantus firmus und dem an zweiter Stelle erfundenen Diskant als dritterfundene (Baß-Kontra) in den Kadenzen gern Füllstimme mit Oktavsprung, bis sie auch hier — etwa seit 1480 — die Harmoniefunktion übernahm:



Doch ist auch in b) zumal durch Brahms die durch die Mannheimer Schule primitiv gewordene Baßführung wieder melodisch linearer ge-

worden, was zugleich eine Bereicherung der Harmonik durch Nebenstufenakkorde und deren Umkehrungen nach sich gezogen hat; c) die Neigung der Baßstimme, als schwerste liegen zu bleiben und von sich aus alle übrigen Tonkombinationen funktionell zu bestimmen, führt zum *Orgelpunkt; s. a. Generalbaß.

bassa (ital., Tief, Unter-) mit 8^{va} (*ottava*) oder 16^{ma} (*sedicesima*) bedeutet die tiefere Oktave bzw. Doppeloktave.

Bassani, Giovanni Battista, * um 1657 zu Padua, † 1. Okt. 1716 in Bergamo, 1677—82 Org. in Ferrara, dann Präses der *Filarmonici* in Bologna, 1683 Kplm. einer Akademie in Ferrara, fleißiger Instrumentalkomponist in einem *Corelli verwandten Stil und tüchtiger Vertonner von Solokantaten (eine in *Riemanns Kantatenfrühling; besonders interessant solche mit obligater Violine, op. 32 von 1703) sowie vokaler KM, Opern und Oratorien. Neudr. von je 3 Triosonaten bei J. v. *Wasielewski (Die Violine im 17. Jh.), Torchi VII, von *Malipiero und E. Kiwi [j.] (Bärenr.). Lit.: Pasini in SbIMG VII.

Baß-Clarinette s. Clarinette.

Basse contres Kontratenor und Baß(3).

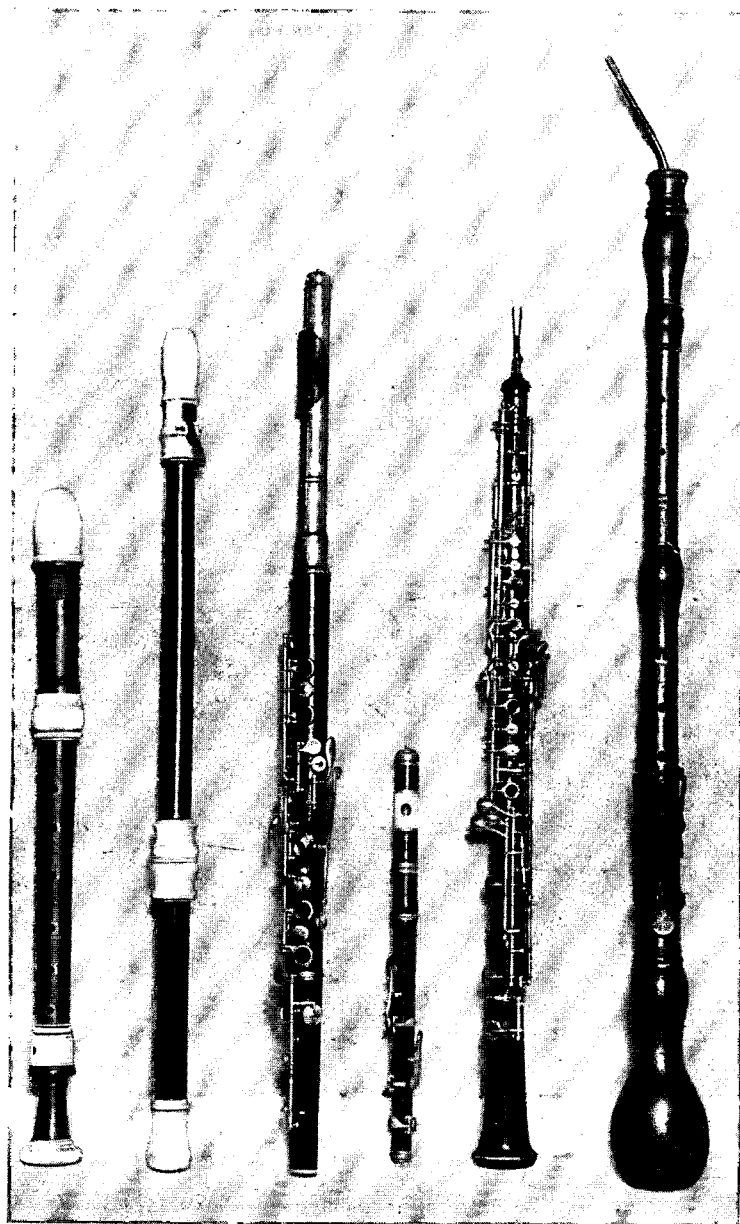
Basse danse (franz., spr. baß-däs = niedriger Tanz), ein geschnittener Tanz des 15. Jhs. im Gegensatz zu den „gesprungenen“ Tänzen, in der Musikwissenschaft aktuell durch 59 Belege in der Brüsseler Hs. kgl. Bibl. 9085 aus dem Besitz der Margarethe v. York (um 1470, hg. v. E. *Closson 1912), um deren rhythmische Deutung sich H. *Riemann (Die Musik VI, 3, 1906 u. SbIMG XIV) bemüht hat. „*L'art et instruction de bien dancier*“ (hrsg. von Victor Scholderer, London 1936) ist eine Parallellh. zu der Brüsseler Quelle. Siehe auch Fr. *Blume, Studien zur Vorgesch. d. Orch.-Suite (1925); C. *Sachs (j.) in Acta musicol. III (1931); E. Hertzmann (j.) in ZfMW XI und O. *Gombosi (j.) (noch ungedr. Vortrag 1931).

Basse double (franz.) s. Kontrabaß.

Basse fondamentale (franz., spr. födamätál) s. Rameau.

Bassett, Bassetti (ital. *bassetto* = kleiner Baß), ein kleiner *Kontrabaß (so bei L. *Mozart).

Holzblasinstrumente



Blockflöte

Ältere
Querflöte

Moderne
Querflöte

Piccolo
flöte

Oboe

Englisch Horn



Saxophon

Fagott

Baßclarinette

Bassetthorn, Blasinstr. mit einfachem Rohrblatt in Altclarinettenlage, aber matter im Klang als diese, etwa 1770 bis 1840 im Gebrauch z. B. bei Mozart, neuestens wieder von R. Strauß („Die Frau ohne Schatten“ u. später) angewendet, wird (wie Waldhorn in F und Engl. Horn) eine Quinte höher notiert als es erklingt.



die tiefsten Töne d des c (Klang = G Ges F) wurden früher auch notiert:

Als *Orgelregister ein sanfter Achtfuß (Zunge) im Pedal.

Baß-Clarinet s. Clarinette.

Baßlaute s. Chitarrone.

Basso continuo s. Generalbaß.

Basso seguente (ital. = „folgender“ Baß), ein Orgelbaß, der sich der jeweils tiefsten Vokalstimme (etwa in mehrchörigen geistl. Konzerten) anschmiegt.

Basson s. Fagott.

Basso ostinato s. Ostinato.

Basstrompete s. Trompete.

Baßtuba s. Tuba.

Bâton (franz., spr. batõ), Taktstock.

Battaglia (ital., spr. -talja = Schlacht) eine Schlachtmusik; 1.) *vokal* eine seit Ende des 15. Jhs. beliebte weltliche Motettenart zur Schilderung von Schlachtgetümmel, Trompetensignalen, Schüssen usw. Berühmte Beispiele waren u. a. um 1540 *Jeannequins „Schlacht bei Marignano“ (Neudr. bei *Expert, Bd. VII und in *Cauchies Ausw.), eine „Schlacht v. Pavia“ von *Le Maitre (oder Werrekorren?), eine „Schlacht von Sievershausen“ v. Th. *Mancinus (1608) usw., fand seine Fortsetzung im *Stile concitato* (erregten Stil) *Monteverdis (*Combattimento di Tancredi e di Clorinda*) u. H. *Schützens; 2.) *instrumental* oder zur Kantatenform erweitert: z. B. C. M. v. Webers „Kampf und Sieg“, Beethovens „Wellingtons Sieg bei Vittoria“; die Gattung veräußerlichte sich bis zur Einbeziehung von Kanonenschüssen und Feuerwerk in der Schule S. *Mayrs und *Lesueurs und sank in die Gartenkonzerte nach 1870 ab.

Moser, Musiklexikon.

Lit.: R. Gläsel, Zur Gesch. der B. (Diss. Leipzig, 1931); W. Kreidler, H. Schütz u. der *Stile concitato* v. Monteverdi (Bärenr. 1934).

Battement (franz., spr. -mã = Schlagen, Wirbel), eine nicht notierte Auszierung der Rokokozeit; nach *Quantz ein Mordent oder Triller mit der kleinen Untersekunde einer im Sprung erreichten Hauptnote. J. J. *Rousseaus *Dictionnaire de musique* unterscheidet dagegen als *Cadence* den Triller mit der beginnenden Obersekunde von dem *Battement* als Obersekundentriller, der mit der Hauptnote beginnt:



Batterie (franz.), Akkordbrechung in der rechten Klavierhand, aber nicht wie das *harpeggio *legato, sondern *staccato gespielt.

Battistini, Mattia, * 27. Febr. 1857 zu Rom, † 7. Nov. 1928 in Rieti bei Rom, berühmter Baritonist, der seit 1878 auf italienischen Bühnen, später auch in allen europäischen Konzertsälen meisterhaft sang; ein Phänomen besonders darin, daß ihm seine Stimme bis ins höchste Alter mit vollendeter Kraft und Schönheit gehorchte.

Lit.: G. Monaldi, *Cantanti celebri II* (Rom 1929); G. Francassini, *M. B.* (1915).

Battuta (ital.), Taktschlag; *a batt.* = streng im Takt (im Gegensatz zu *ad libitum*, *colla parta*, *a piacere* u. dgl.). *Ritmo di tre* bzw. *di quattro battute* (z. B. im Scherzo von Beethovens IX. Sinfonie) bedeutet Zusammenfassung von je 3 bzw. 4 notierten Takten zu einem Großtakt, z. B.



Bauer, Adolf, * 13. Aug. 1877 zu Mundersbach bei Siegen, studierte an der Univ. Bonn und auf dem Kölner Kons. (*Wüllner, *Steinbach, *Baußnern), Theorielehrer in Krefeld, 1912 Dirig. der Konz.-Ges. Düren, seit 1922 Lektor f. Musiktheorie an der Univ. Bonn, komponierte Lieder, Chöre, Kammermusik.

Bauer, Anton, * 23. Jan. 1893 zu Mallersdorf (Niederbayern), Komp. u.

Theoretiker in Freising; vgl. Atonal, Spielleute, Volkstanz, Zwiefaltige.

Bauer, Moritz (jüd.), * 8. April 1875 in Hamburg, † 1. Jan. 1933 in Frankfurt a. M., studierte Musik und MW (Kretschmar) in Leipzig, 1904 Dr. phil. (Zürich), habilitierte sich 1914 in Frankfurt a. M. (1918 Prof.), schrieb einen I. Bd. „Die Lieder Franz Schuberts“ (1915) und mehrere Abh. meist desselb. Stoffkreises.

Bauer, Theo, * 30. Okt. 1872 in Augsburg, 1892—96 Geigenschüler v. *Lauterbach u. *Rappoldi (Dresden), Theorieschüler v. *Rischbieter u. *Draeske, 1896—98 im Kaimorch. (München), seither Dresdener Kammermusiker, 1914 Vors. des dortigen Tonkünstlervereins, dessen 75jg. Geschichte er 1929 veröffentlichte.

Bauernflöte oder **Feldflöte**, ein gedackter Zweifuß in älteren Orgeln, einfüßig Bauern-Pfeife genannt.

Bauernmusik ist *Volkslied, *Brauchtumsmusik u. instr. *Spielmusik. Vgl. H. J. *Moser in der Festschr. f. Fritz Stein (1939) und Tönende Volksaltertümer (1935). Siehe auch Villanelle.

Baumann, Hans, * 22. April 1914 in Amberg, wurde 1933 Dorfschullehrer in Veithenberg (Bayr. Wald), 1934 in die Reichsjugendführung berufen, Hg. der „Jungenschaft“ (bis 1935), dann bis 1937 Soldat, machte große Reisen durch Europa, 1939 erhielt er durch die Stadt Passau ein Häuschen, ist seit dem Kriegsbeginn 1939 Leutn. in einem Inf.-Rgt. Außer dem Kl- u. Orgelunterricht der Lehrerbildungsanst. hat er keinen mus. Fachunterricht erhalten. In seinen Ldbb. „Bergbauernweihnacht“ (1935), „Horch auf, Kamerad“ (1936), „Der helle Tag“ (1938), „Die Morgenfrühe“ (1940) und den in Liederblättern (alles bei Voggenreiter, Potsdam) erscheinenden Stücken, die neben s. Dramen (Rüdiger, Alexander, Der Turm Nehaj) und Gedichtbänden einherlaufen, erweist er sich als einer der volkstümlichsten und frischsten Melodisten der dt. Gegenwart.

Lit.: Norbert Langer, Die dt. Dichtung seit d. Weltkrieg v. P. Ernst bis H. B.; H. P. Gericke im Innern Reich (Frühjahr 1941); L. Kelbetz, H. B. als Komp. der H. J. (ZfM. 105, 1938).

Baumgartner, Wilhelm, * 15. Mai 1820 zu Rorschach, † 17. März 1867 in

Zürich, Schüler von Al. Müller (Zürich), W. Taubert (Berlin), seit 1845 in Zürich als Musiklehrer ansässig, mit Wagner u. Gottfr. Keller befreundet, dessen „An mein Vaterland“ durch seine Vertonung von 1846 zum Nationallied der deutschen Schweiz wurde. Auch sonst schrieb er feine Lieder und Männerchöre.

Lit.: R. Wagner, Die Lieder von W. B., 1852, Ges. Schr. XII (vgl. auch Glasenapp, R. W. II, 402); Bächtold, G. Keller I, 260ff., C. Widmer, W. B. (Zürich 1868); L. Groß, W. B. (Diss. München, 1929).

Baußnern, Waldemar, Edler von, * 29. Nov. 1866 aus siebenbürgischem Geschlecht in Berlin, † 20. Aug. 1931 in Potsdam, verlebte seine Jugend in Siebenbürgen, studierte 1882—88 an der Berliner Hochschule (*Kiel, *Bargiel), wurde 1891 Chordirigent in Mannheim, 1895 dgl. in Dresden, 1903 Theorielehrer am Kölner Kons., 1908 Direktor der Weimarer Musikschule (1910 Prof.), 1916 Dir. des Hochschen Kons. in Frankfurt a. M., 1923 in Berlin Sekretär der preuß. Akad. d. Künste und Kompos.-Lehrer an der Akad. f. Kirchen- u. Schulmusik. Der Schaffende war ein von idealistischem Pathos erfüllter Künstler.

Hauptwerke: A) *vokal*: *Opern*: u. a. Der Bundschuh (Frankfurt 1904); Sattyros v. Goethe (Basel 1922, Weimar 1923); beendete die „Gunlöd“ v. P. *Cornelius. *Oratorien*: Das hohe Lied v. Leben u. Sterben (1913). Hafis (1926). Weihnachts-Kantate „Die Geburt Jesu“. *Motetten*: f. 8stg. Doppelchor: „Jesus u. Maria“, „Weihe der Nacht“ (Hebbel), 4stg. Chorzyklus „Steigt hinan zu höherm Kreise“; Das Choralwerk (26 a cappella-Bearbb. nebst Orgelvorspielen). *Lieder*: u. a. „Buch der Freundin“ (Binding); „Gesänge aus Hiob“; Harfenlieder f. Sopr. — B) *instrumental*: 8 Sinfonien: die 3. „Leben“ (1911) mit Goethes „Ganymed“ als Schlußchor; 5. „Es ist ein Schnitter“ (dem Andenken der Gefallenen, 1922); 6. „Psalm der Liebe“ (mit Sopr. 1921); 7. „Ungrische“ Sinf. (1926); 8. (1930) Kammersinf. „Himmliche Idyllen“ (10 Str. u. Org.); „Die himmlische Orgel“ (sinf. Legende mit Bar.). Orch.-Suite „Dem Lande meiner Kindheit“. *Kammermusik*: 4 Str.-Qu., 4 Klav.-Quintette, 3 Triosonaten, 2 Klaviertrios usw.;

unter den *Klavierwerken* 2 Präl. u. Fugen „Den Toten“, „Den Lebenden“; unter den *Orgelwerken* Fantasie „Aus tiefer Not“. Zu s. Volksliedbearbb. s. Jugendbewegung.

Lit.: G. *Wehle, W. v. B. s. Sinf. Schaffens (Bosse 1931); ders., B. als Chorkomp. (in der Tonkunst 1926). Ludwig *Heß im Jb. der Akad. f. K.- u. Schulmusik IV (1931).

Bax (spr. bǎx), Arnold, * 8. Nov. 1883 in London, 1900—05 Schüler von Fred. *Corder (London, *Acad. of music*).

Werke: 1.) *instr.*: 2 Violin- u. 3 Klaversonaten, BrSonate, BrKonzert, Trio f. V, Br, Kl, StrQu, StrQuintett, Klav-Quintett, StrQuintett mit Harfe, Str-Quintett mit Oboe, 6 Sinf., Sinfon. Variationen f. Klav. u. Orch., eine irische Tondichtg. f. 2 Klav., eine sinf. Dichtg., eine FestOuv. 2.) *vokal*: *Fatherland* f. Tenor, Chor, Orch.; *Enchanted Summer* (Shelley) f. 2 Sopr., Chor, Orch.; 6 OrchLieder aus *The Bard of the Dimbovitza*, a cappella-Chöre; Chorwerke *To the Name above Every Name* und *St. Patrick's Breastplate*.

Lit.: R. A. Hull, *A handbook on A. B. s. symphonics* (London 1932).

Bayreuth war schon, wie das erhaltene markgräfl. Theater zeigt, eine wichtige frühddeutsche Opernstadt (1714—26 J. Fr. Fasch, Stölzel, Hurlbusch), seit 1735 wieder unter Markgräfin Wilhelmine, der Schwester Friedrichs d. Gr., mit Paganelli als Kplm. Erst 1871 begann die Weltbedeutung B. s. seit der Grundsteinlegung von Wagners Festspielhaus, das 1876 mit der ersten Gesamtaufg. des Nibelungenrings eröffnet wurde, wodurch B. bis heute die deutsche Festspielstadt geblieben ist. Die „B. er Blätter“ waren die von Wagner begr., von Hans v. *Wolzogen hg. Zs. (mit Erstdrucken der spätesten Wagner'schen Aufsätze); ihr Erbe traten 1939 die von O. *Daube hg. Mittlg. en des Bayreuther Bundes an.

Lit.: L. *Schieder mair, B. er Festspiele im Zeitalter des Absolutismus (1908); E. *Schenk, G. A. Paganelli (Salzbg. 1928, u. Arch. f. Gesch. Oberfrankens, Bd. 33). — Zum Neuerwachen unter R. Wagner (1871—83) vgl. dessen „Bayreuther Briefe“ an Heckel, Feustel, Muncker, C. Brandt usw. (hg. 1907 v. *Glasenapp); A. v. Puttkamer, Fünf-


zig Jahre B. (1927); Leop. *Reichwein, Werden u. Wesen der B. er Festspiele (Velhagen u. Klasing 1934); K. Hartmann, Musikpflege in Alt-Bayreuth (Arch. f. Geschichte von Oberfranken, Bd. 33, 1936).

Bazzini, Antonio, * 18. März 1818 zu Brescia, † 10. Febr. 1897 zu Mailand, reiste auf *Paganinis Rat als Violinvirtuose, begeisterte sich in Leipziger Jahren für Bach und Beethoven, ging von Leipzig nach Italien und Spanien, lebte 1852—64 in Paris, dann in Brescia, wurde 1873 am Mailänder Kons. Kompos.-Prof., 1882 Dir. Schrieb Kammermusik im dt. Stil, Chor- u. Orch.-Werke. *Lit.*: E. de Guarinoni, in *Riv. mus. it.* 1897.

Beaumarchais (spr. bōmarschē), Pierre Augustin Caron, Sieur de, * 24. Jan. 1732, † 18. Mai 1799, der Dichter der drei zusammengehörigen Schauspiele *Le Barbier de Séville* (1772/75), vertont von *Paesello (1782) und *Rossini (1816), *Le mariage de Figaro ou La folle journée* (1781/84; danach *Le nozze di Figaro* von Da Ponte, vertont v. Mozart 1785) und *La mère coupable* (1792).

Lit.: A. Bettelheim, B. (2 1911); H. *Abert, Mozart II, 278 ff.

Bebisation s. Solmisation.

Bebung (franz. *balancement*, spr. baläcemā), Zeichen , ist die wiederholte Tonhöhenschwankung (Ausdrucks-*Vibrato*) durch wechselnden Tastendruck auf dem *Clavichord.

Bécarre (franz., spr. bēkarr) = *Auflösungszeichen.

Becher (Schallbecher) heißen die Aufsätze der Zungenpfeifen in der *Orgel und die erweiterten Mündungen (Schalltrichter) der Holzblasinstr.; bei den Blechblasinstrumenten „Stürze“.

Bechstein, Carl, * 1. Juni 1826 in Gotha, † 6. März 1900 in Berlin, gründete hier 1853 die nachmals so bedeutende Klavierfabrik. Die an ihn gerichteten Briefe H. v. *Bülows hg. 1927 v. R. Graf du Moulin-Eckart.

Beck, Franz, * 1730 in Mannheim, † 31. Dez. 1809 in Bordeaux, Schüler von Joh. *Stamitz, 1762 KonzM in Marseille, 1767 Dirig. und Opernkomp. in Bordeaux, 1789 korr. Mitgl. der Pariser *Acad. des beaux arts*, war der Führer der rheinischen Sinfoniker

zwischen Stamitz und Beethoven (25 Sinfonien), zumal durch sein op. 3 (1762, Es-dur-Sinf., nebst einer in g-moll hg. v. R. Sondheim), worin er *Wagens Feinwerk mit dem breiten Schwung seines Lehrers Stamitz paart und durch innere Steigerungen J. Haydns Durchführungstechnik, durch Fortspinnungsmotivik innerhalb des Menuetts Beethovens Scherzo vorbereitet. Eine Sinf. in DTB VIII, 1, hg. v. H. *Riemann.

Lit.: R. Sondheim (j.) (Diss. Basel, 1921) in ZfMW IV.

Beck, Jean Baptiste, * 14. Aug. 1881 in Gebweiler, studierte in Paris u. Straßburg Musik und rom. Philol., 1907 Dr. phil., gab 1908 eine Bibliographie der Trouvère- u. *Troubadourmelodien heraus und zog die *Moduslehre zur Interpretation ihrer *Choralnotierungen heran (in der Caecilia, Straßburg 1907, gegen *Aubry; vgl. auch Fr. *Ludwig, Repertorium ihrer [Einl.]); dazu schrieb er ferner: Der Takt in den Musikaufzeichnungen des 12. u. 13. Jhs. (Riemann-Festschr. 1909); *La musique des Troubadours* (Paris 1910); *Corpus cantilenarum Medii aevi primière série: Les chansonniers des Troub. et des Trouv.* Bd. I: *Chansonnier Cangé* (= Paris NB fr. 846), Philadelphia 1927.

Beck, Conrad, * 16. Juni 1901 bei Schaffhausen, studierte in Zürich, Paris und Berlin, schrieb 5 Sinfonien, Konzerte f. Klavier u. Orch., Violoncell, Str.-Qu. u. Orch., Ob u. Str.-O., Suiten, 2 Kantaten, Kammermusik, Chöre, Orgelwerke, Weihnachtsmotette f. gem. Chor „Es kumt ein Schiff geladen“, *Innominata* f. Orch. (1932), 5 gem. Chöre, Oratorium nach Angelus Silesius (1934), Kl.-Lieder.

Beck, Walter, * 10. Juni 1890 in Magdeburg, stud. in Halle, Danzig u. München, wo er 1913 Korrep. wurde, nahm am Weltkrieg teil u. gelangte über Kplm.stellungen in Regensburg., Würzburg., Darmstadt 1929 als GMD nach Magdeburg, 1934 als mus. Oberleiter des Staatstheaters nach Bremen.

Becken (franz. *Cymbales*, ital. *Piatti* oder *Cinelli*) sind große, dünne Bronzescheiben, durch deren Nabel Lederriemen als Handgriffe gehen (oder eine von beiden ist auf der großen Trommel befestigt); gegeneinander geschlagen, geben sie im *Forte* einen erschreckend

grellen, klirrenden Hall, im *Piano* ein metallisches Schwirren; sie werden auch (z. B. in Wagners „Ring“) je nach dem gewollten Klangeffekt mit Holz- oder Schwammschlägeln trillerhaft geführt.

Becker, Albert, * 13. Juni 1834 zu Quedlinburg, † 10. Jan. 1899 zu Berlin, Komp.-Schüler von S. *Dehn in Berlin, 1881 Lehrer am Klindw.-Scharwenka-Kons., 1891 Domchordir., Mitgl. der Akad. d. Künste. Sein Enkel ist G. *Raphael.

Hauptwerke: B-moll-Messe (1878), Oratorium „Selig aus Gnade“ (1890), Kammermusik, Lieder nach Jul. Wolff.

Becker, Diedrich, als Hamburger Ratsgeiger (vorher Org. zu Ahrensburg in Holst.) † 12. Mai 1679, schrieb „Mus. Frühlingsfrüchte“ (3—5 stg. Kammersonaten 1668) und 2 stg. Sonaten u. Suiten (1674 u. 79); je eine Sonate neugedr. bei A. *Einstein, j., (Zur dt. Lit. f. Viola da gamba, 1905) und von *Erdlen u. *Rabsch (Rahter 1932).

Becker, Hugo, * 13. Febr. 1863 zu Straßburg, † 30. Juli 1941 in Geiseltasteig, Violoncellist, Schüler seines Vaters Jean *B., von Fr. *Grützmacher sen., *Piatti und J. *de Swert, war 1884 bis 1886 Solo-Vc. des Frankfurter Opern-Orch., 1890—1906 Lehrer am Hochschen Kons. u. Mitgl. des *Heermann-Quartetts, (1896 Prof.), 1909—29 an der Berliner Hochschule (Nachf. v. *Hausmann), lebte in Oberbozen, 1934 an die Mailänder Musikhochschule berufen. B. vereinigte vollendete Virtuosität mit ernstem Musikertum und war der einflußreichste Violoncell-Lehrer seiner Zeit; er schrieb 1898 ein Vc-Konzert und auch sonst Werke für sein Instr., verfaßte mit D. Rynar: *Mechanik u. Ästh. d. Vc.spiels* (Wien 1929).

Lit.: H. Grohe in ZfM Sept. 1941.

Becker, Jean, * 11. Mai 1833 in Mannheim, † ebenda 10. Okt. 1884, dort Schüler v. V. *Lachner u. KonzM., reiste seit 1858 als Geigenvirtuose u. ging 1866 nach Florenz, von wo er bis 1880 mit seinem bekannten „Florentiner Quartett“ reiste. Von seinen Kindern war Jeanne, verm. Grohe (1858 bis 1893) als Klavierspielerin geschätzt, Hans (1860—1917) Violinprof. des Leipziger Kons., Hugo *B. der Vc-Meister.

Becker, Karl Ferdinand, * 17. Juli 1804 in Leipzig, wo er auch am 26. Okt. 1877 starb, 1843—56 Orgellehrer am

Köns., schrieb u. a. in Fortsetzung von *Forkel „System-chronol. Darstellung der Musik-Lit.“ (1836, Ergänzung 1839); abgelöst durch Abers (j.) Hdb. d. Musiklit.; Die Hausmusik in Dtschl. im 16., 17., 18. Jh. (1840).

Becker, Reinhold, * 11. Aug. 1842 in Adorf (Sa.), † 4. Dez. 1924 in Dresden, war Violinist, dann seit 1870 Tonsetzer, in Dresden (Leiter der Liedertafel, 1898 Prof.), heute wesentlich nur noch als Männerchor-Komp. bekannt („Der Choral v. Leuthen“, 1899).

Lit.: O. Fischer, R.B. (Dresden 1932).

Becking, Gustav, * 4. März 1894 in Bremen, studierte bei J. *Wolf (Berlin) und H. *Riemann (Leipzig), dessen Assistent er seit 1914 war, 1920 Dr. phil., 1922 Privatdoz. in Erlangen, wo er das Musikw. Seminar einrichtete und 1926 die Musiksektion des Philologentages leitete (*Telemanns „Pimpinone“); 1928 a. o. Prof.; 1930 wurde er Ordinarius an der dt. Univ. Prag (Nachf. v. *Rietsch). Er schrieb als Diss. „Studien zu Beethovens Personalstil: das Scherzothema“ (1921), ferner „Der mus. Rhythmus als Erkenntnisquelle“ (1928, s. a. Typenlehre), gab mehrere Hefte einer Ges.-Ausg. der musikal. Werke E. T. A. *Hoffmanns heraus und schrieb „Zur mus. Romantik“ (Dt. Vjschr. f. Litw. u. Geistesg. 1924); „Englische Musik“ (Hdb. d. Englandkunde II, 1929). Aufsätze im Melos IV u. VIII; Der musik. Bau des montenegrinischen Volksepos (1933); Vom Reich zum Reich, der Weg der sudetendeutschen Tonkunst (1939). Hg. v. Landschaftsdenkmälern im Sudetenland, in Böhmen und Mähren, I (1939), II (1940).

Beckmann, Gustav, * 28. Febr. 1883 zu Berlin, wo er bei J. *Wolf u. H. *Kretzschmar Musikw. studierte (1916 Dr. phil.) u. an der Univ.-Bibl. angestellt ist. Er schrieb: Das Violinspiel in Dtschl. vor 1700 (dazu 1921 bei Simrock 5 Hefte Violinsonaten v. Cima, Uccellini, Bleyer, *Boedeker, J. *Fischer, *Schmelzer, J. J. *Walther, *Westhoff, *Albicastro), bearbeitete die Zeitschriftenschau der IMG u. DMG bis 1927 und gab für die Gluck-Ges. 1917/18 *Glucks Oden u. Triosonaten heraus.

Beckmann, Gustav, * 16. Jan. 1865 zu Bochum, † 8. Aug. 1939 in Essen, studierte 1891—91 am Berliner Kirchen-

musikinstitut (*Radecke, *Löschhorn, *Thiel), wurde dann Gymnasialmusiklehrer (1925 Studienrat) in Essen, wo er den Bachverein leitete (1906 Kgl. MD) und seit 1896 Org. der Kreuzeskirche war; er gründete 1899 den Ev. Organisten-Verein f. Rhld. u. Westf., dessen Vorsitzender er war, und 1908 den Verband ev. Kirchenmusiker Preußens, 1915 die Zs. Der ev. Kirchenmusiker, schrieb 1893—1907 Musikreferate an der Rh.-westf. Zeitg. und stand mit M. *Reger im Briefwechsel. Schrieb (mit Hackenberg und Klingemann) „Grundsätze u. Richtlinien für Pfarrer u. Organisten“ 1911.

Bédos [de Celles], Dom François, * 24. Jan. 1709 zu Caux bei Beziers, † 25. Nov. 1779 (seit 1726 Benediktiner) zu Toulouse. Sein Hauptwerk ist eine in 4 Folianten 1766—78 gedruckte Kunst des Orgelbauers: *L'art du facteur d'orgues*, von der alle Späteren profitierten (Neudr. v. Chr. *Mahrenholz, Bärenr. 1934). Ein Orgelgutachten von ihm (1762) deutsch bei *Adlung, *Mus. mech. org.*

Lit.: F. Raupel im *Bull. de la Soc. franç. de musicol.* I u. II.

Beer, Johann, * 28. Febr. 1655 zu St. Georgen im Attergau (Ob.-Donau), † 6. Aug. 1700 in Weißenfels, Chorsänger in Regensburg (unter Kraden-thaler?), von dorthier mit *Pachelbel befreundet, wurde nach theolog. Leipziger Studienjahren KonzM in Halle, dann Weißenfels. Wichtiger als seine Kompositionen (hs. lat. Sologesänge in Grimma und Berlin, ein Posthornkonzert in Schwerin) sind seine Bücher, u. zw. (neben Streitschriften gegen den musikefeindlichen Gothaer Rektor Vokkerod) ein *Bellum musicum* oder Musikalischer Krieg (1701); Musicalische Discurse (1719, Neudr. im Km. Jb. 1885) und anonym nebst 20 (!) andern Romanen der Musikantenroman „Jan Rebhu“ (seit 1678 mehrfach).

Lit.: *Matthesons Ehrenpforte; Rich. Alewyn, J. B. (1932); H. Fr. Menck, Der Musiker im Roman (1931); Heinz Krause, J. B., Zur Musikauf-fassung d. 17. Jhs. (Diss. Lpz. 1935); Arno *Werner in „25 Jahre städt. Museum Weißenfels“, 1936).

Beer-Walbrunn, * 29. Juni 1864 bei Weiden (Oberpfalz), † 22. März 1929

in München, wurde Lehrer, Domorg. in Eichstätt, stud. dann unter *Rheinberger in München, wo er seit 1901 Komp.-Lehrer an der Akad. d. Tonkunst (1908 Prof.) war. B.-W. schrieb u. a. 11 Opern: Sühne (Lübeck 1894), Don Quixote (München 1908), Das Ungeheuer (Karlsruhe 1914), Der Sturm (nach Shakespeare) und eine Hamletmusik; das Chorwerk „Mahomet's Gesang“, eine Sinfonie, drei Orchesterburlesken „Wolkenkuckucksheim“, ein Violinkonzert, Chöre, Lieder, Kammermusik, Bearbb. im Staatl. Ldb. Autobiogr. in Neue Musikztg. Jg. 38.

Beethoven, Ludwig van, getauft 17. Dez. (also wohl * 16. Dez.) 1770 in Bonn, † 26. März 1827 in Wien. Die Familie stammte wohl aus dem vlämischen Dorf Bethhofen, B.s Ahnen waren Maler und Kunsthändler in Mecheln. Der Großvater, Ludwig v. B., * 1712 in Mecheln, 1731 Kirchensänger in Löwen, kam über Lüttich 1733 nach Bonn, wo er, seit 1761 kurf. Kplm., 1773 starb. Der Vater, Johann (1739—92), wurde ebenda Tenorist, geriet übrigens nur erst ganz zuletzt in Trunksucht. B. zeigte früh Musiktalent, daher wollte der Vater ihn gleich zu einem Wunderkind Mozart emporquälen (erstes Klavierauftreten in Köln 1778), aber eine Konzertreise 1781 nach Rotterdam mißglückte. Nun wurde (nach vorübergehendem Unterricht bei dem greisen Hoforg. van den Eeden) Chr. Gottlob *Neefe (seit 1781 Vize-Hoforg.) B.s getreuer Lehrer, der ihn mit Bachs Wohltemp. Klavier vertraut machte, 1783 seine „Kurfürstensonaten“ zum Druck beförderte und den jungen Generalbassisten der Kurf. Kapelle in Cramers „Magazin“ als künftigen Mozart begrüßte. Da B. nur die Elementarschule besucht hatte, war er auf Selbstunterricht angewiesen, worin ihn zumal die edle Frau v. Breuning ermutigte; er wurde Mitglied der Bonner Lesegesellschaft, hörte Vorlesungen und blieb lebenslang mit eiserner Energie um die Vertiefung seiner Allgemeinbildung bemüht. Im April 1787 reiste B. erstmals nach Wien zu Mozart, mußte jedoch bald nach Bonn zurückkehren, da seine Mutter starb u. er schon früh für die zwei jüngeren Brüder zu sorgen hatte. B. war schon damals groß als Improvi-

sator an Orgel und Klavier, für seinen damaligen „mannheimernden“ Kompos.-Stil zeugen am sichersten die Kaiserkantaten (die eine zitierte er noch im „Fidelio“). Er nahm anscheinend recht viele Arbeiten mit, als er, von seinem Gönner Graf Waldstein bereits zum Erben Mozarts u. Haydns proklamiert, 1792 mit kurf. Unterstützung dauernd nach Wien übersiedelte, um Haydns Schüler zu werden. Doch war ihm H.s Kontrapunkt-Unterricht nicht streng genug, er arbeitete hinter dem Rücken des Altmeisters auch bei J. *Schenk, im dramatischen Stil bei *Salieri und, als H. 1794 wieder nach England ging, über ein Jahr bei *Albrechtsberger. Erst seit 1795 tritt B., nun in den Salons des österr. Hochadels (die Brüder Fürst u. Graf Lichnowsky, Graf u. Gräfin Erdödy, Graf Brunswick und dessen Schwestern usw.) als Klaviervirtuose vergöttert, tonsetzerisch an die Öffentlichkeit (op. 1 Drei Klaviertrios, Haydn gewidmet) und mischt zwischen neue Wiener Frühromantik noch überarbeitetes Bonner Rokoko. 1795 zog B. seine Brüder nach Wien; er lebte seit dem Zusammenbruch der rheinischen Kurfürstentümer vom Ertrag seiner Werke und von Renten seiner Bewunderer, zunächst des Fürsten Lichnowsky; damit er einen Ruf zu Jérôme nach Kassel ablehnen konnte, setzten ihm sein Schüler Erz h. Rudolf sowie die Fürsten Lobkowitz und Kinsky 1808 einen Ehrensold aus, der sich freilich 1811 durch den Staatsbankrott stark verringerte. B. blieb, um für sein Schaffen frei zu sein, zeitlebens unvermählt, wiewohl er im „Fidelio“ das Hohelied der Gattenliebe gesungen hat. Um 1800 galt er, obgleich mit pockennarbigem und ostischem Gesicht nicht schön, als eleganter u. begünstigter Liebhaber; dann warb er mehrmals ohne Erfolg (Giulietta Guicciardi, Therese Malfatti); ob der in seinem Nachlaß gefundene Brief von 1812 „An die unsterbliche Geliebte“ an eine der Gräfinnen Brunswick, an die Berliner Sängerin Amalie Sebald oder an eine Unbekannte gerichtet gewesen, hat viele Federn in Bewegung gesetzt — die größte Wahrscheinlichkeit spricht für Therese Brunswick. Seit Jahrhundertbeginn setzte Schwer-

hörigkeit ein (Wertherstimmung des Heiligenstädter Testaments von 1802, aber gleichzeitig die sonnige 2. Sinf.), was B. den geselligen Umgang zunehmend erschwerte (Begegnung mit *Goethe in Teplitz 1812), bis er gegen 1819 fast völlig taub war — ein Musikerschicksal (R. *Franz, *Smetana, *Draeske, *Humperdinck), das zwar nicht seinen inneren Klangsinn behinderte, wohl aber seiner Betätigung als Klavierspieler und Dirigent ein tragisches Ende setzte und ihn zum einsamen Sonderling werden ließ; eine Hauptquelle seines letzten Jahrzehnts wurden so die „Conversationshefte“, in welche die Besucher ihre Antworten einschreiben mußten. Dieser B., ein Frühaufsteher, der Wasserströme um sich vergießt, der in wirrer Ekstase schaffend bis Wiener-Neustadt läuft, drei Wohnungen gleichzeitig bezahlen muß, weil er zwei zu kündigen vergessen, der die ungetreue Haushälterin verjagt, mit dem ungeratenen Neffen schwerste Szenen als Vormund hat, dem Kellner die Sauce über den Kopf gießt, den Kopisten beschimpft und seine ohnehin manchmal fast unleserlichen Handschriften einmal mit der Tinte statt mit der Streusandbüchse löscht, ist nur die wunderlich rauhe Außenseite eines Schaffens von höchster seelischer Konzentration und klarer Erhabenheit. Im übrigen hat sich sein Umgang verändert: seit das Vormundschaftsgericht, mit dessen Hilfe er den Neffen der Witwe seines Bruders zu entwinden trachtet, abgelehnt hat, sein „van“ als Adelsprädikat zu betrachten, vertauscht er den aristokratischen mit bürgerlichem Verkehr (seine Schüler Ferd. *Ries, Franz Oliva, Holz, *Schindler, die Geiger *Schuppanzigh u. J. *Böhm). Beethoven ist zwar nie Hofmann gewesen, aber ebensowenig schlechtweg „Demokrat und Republikaner“, da er die Masse verachtete, sondern eher wie Schiller, mit dem er sich in manchem berührt, oligarchischer Schwärmer für eine „Republik der erlauchtesten Geister“; wenn er jene Widmung der Eroika an den Ersten Konsul löschte, als dieser sich zum Kaiser ausrief, so einfach aus Enttäuschung über den maßlosen Ehrgeiz Bonapartes. Seit 1825 leberleidend, erkältete er sich im Dez. 1826 auf der Rückfahrt von

Gneixendorf (wo sein überlebender Bruder als von ihm, dem „Hirnbesitzer“, verspotteter „Gutsbesitzer“ wohnte). Er starb an der Bauchwassersucht nach schwerem Todeskampf, während ein Gewitter über Wien niederging. Noch den Todkranken hatte Schubert erstmals aufgesucht und war unter den 12 Kapellmeistern, die die Bahre nach Währing hinausleiteten. Heute ruht B. gleich Gluck, Schubert, Brahms, H. Wolf und J. Strauß auf dem Wiener Zentralfriedhof. Denkmäler in Bonn, Wien, Berlin; M. Klingers Statue in Leipzig.

Beethovens Sonderstellung unter den Großmeistern der Musik beruht wohl vor allem in der vollbewußten Höchstverantwortlichkeit des Individuums, die ihn — obwohl er nur selten zum ausgesprochenen *Programm-Musiker wird — gleich Goethe sein Schaffen als das Bekenntnis persönlichsten Menschentums betrachten läßt. Trotzdem verfällt er nie in Selbstbespiegelung eines biographischen Einzelfalls, sondern versteht sein Erlebnis soweit zu allgemeingültiger Idee im Sinne Platos und sein sittlich-künstlerisches Wollen so zur kantischen Maxime für die ganze Menschheit emporzuläutern, daß er als größter tonkünstlerischer Vertreter des klassischen Idealismus vor uns steht (3., 5., 9. Sinfonie, letzte Klavier-sonaten und Streichquartette). Freilich hat er mit dieser persönlichen Beseelung und menschlichen Durchleuchtung der Musik auch ein Jahrhundert fortschreitend romantischer Musikpoetisierung eingeleitet, das schließlich bei einer philosophierenden „Weltanschauungsmusik“, d. h. teilweise bei einer psychologisierenden Entfremdung der Musik von ihren eigentlichen, kosmischen Wurzeln landen mußte. Um so größer steht Beethoven selbst noch auch in seinen rein musikalischen Qualitäten da. (A. *Scherings Versuch, zahlr. Instr.werke B.s als Programmmusik zu deuten, muß als verfehlt gelten.) B.s Erfindungsgabe quillt unerschöpflich, nur die Auslese und endliche Formung der für die Werke benutzten Themen kostete ihn Mühe (vgl. seine zahlreich erhaltenen Skizzenbücher), während ein Mozart oder Schubert die entsprechende Arbeit ohne schriftliche Fixierung im Kopf leistete. Gegenüber dem vor-

romantischen Amts- und Auftragskomponieren ist Beethoven der erste, fast nur aus Einfall, Stimmung und Erlebnis schaffende Musiker gewesen, der so seine größten Entwürfe (Fidelio, Missa solemnis, Neunte Sinfonie) durch viele Jahre der endlichen Reifegestalt entgegengetragen konnte. Wie B. leiblich derb und kraftvoll war, so ist auch seine Tonlinie keineswegs körperlos, sondern voll blühenden Nachdrucks, ohne doch je sinnlich zu lasten. Seine Harmonik bewegt sich in dem verhältnismäßig engen Raum der Wiener Klassik, um so persönlicher wirkt der Adel seiner weitgespannten Melodik. Vor allem aber ist der Rhythmus und die unendliche Vielfältigkeit der Klein- und Großformen innerhalb des Sonatengrundsisses sein Feld. Hier bestätigt sich sein Genie in der Spannweite der thematischen Kontraste, die er mit fanatischer Willensenergie verfolgt, und in der beispiellosen Phantasiefülle, mit der er die Motivaufschlüsselung der Themen und ihre gegenseitige Verflechtung in den Durchführungen gestaltet. So stellt er sich, obwohl die überwiegende Homophonie seines Zeitstils kaum Einzelvergleiche erlaubt, an musikalischer Gedankenscharfe neben Bach, den er zeit lebens neben Händel am höchsten verehrt hat. Gleichwohl wäre es Verkennung, wollte man in ihm einen Rationalisten sehen; trotz noch immer klarerer Maßverhältnisse scheint sein Schaffensprozeß, je älter er wurde, desto dionysischer verlaufen zu sein. Gewiß baut er auch dort unmittelbar weiter, wo Mozart und Haydn aufgehört hatten; aber mindestens ebenso stark wie diese Wiener Wurzeln sind die rheinischen und norddeutschen Traditionen (*Stamitz, *Beck, Ph. Em. *Bach, *Rust), die B.s Tonsprache in sich aufgenommen hat, selbst ein französischer Zuschuß (*Grétry, *Gossec, *Cherubini) ist nicht zu verkennen. Durch ihre organische Verschmelzung in B.s Persönlichkeit gelang ein gesamtdeutscher Ausdrucksstil, der in den „Beethovenern“ um Schumann, in Wagner, Liszt, Brahms und Bruckner Fortentwickler gefunden hat (über B.s Spiegelung schon in Schuberts und Webers Tonsprachen s. d.).

B.s Schaffen umfaßt eine große Anzahl von Werken (für die Anordnung

nach Opus-Zahlen sehe man G. *Nottebohm's themat. Katalog (1864 u. 1868, Neuausg. v. E. Kastner 1913); für die Reihenfolge der Entstehung das chronol. Verzeichnis v. *Thayer (1865, verbessert in P. *Bekkers [h.] Anh. 2); eine krit. Gesamtausg. in 24 Serien von *Rietz, *Nottebohm, *Reinecke, *David, *Hauptmann 1864—67 (Ergänzungsband 1888), bei Br. u. H. ist in manchem Verbesserungsbedürftig. (Vgl. dazu Willy Heß, Welche Werke B.s fehlen in der Gesamtausg.? N.B. Jb. 7.) Die wichtigsten B.-Autographen besitzt die Staatsb. Berlin, danach die Ges. d. Musikfr. Wien. Den weitaus kleineren Teil nehmen die *Vokalwerke* ein: als einzige vollendete Oper: Fidelio, Text nach Bouilly (s. Gaveaux, Paër, Cherubini) v. Sonnleithner, 1805 und gekürzt 1806 als „Leonore“ (Rekonstruktion v. E. *Prieger 1905), heutige Fassung (Textbearb. v. F. Treitschke) v. 1814, dazu 4 Ouvertüren, Leonore III für 1806; Theatermusik zu Kotzebues Festspiel „Die Ruinen v. Athen“ (zur Eröffnung des Budapester Theaters 1811); Musik zu Goethes Egmont, 1809/10; zwei Messen: die viel zu wenig bekannte, durchaus bedeutende C-dur-Messe (1807 für Fürst Esterházy) und das große religiöse Bekenntniswerk der sinfonischen „Missa solemnis in D“ (für die Inthronisation Erzherzog Rudolfs als Fürstbischof zu Olmütz geplant, aber erst jahrelang später, 1823, vollendet, auch über die gottesdienstl. Maße weit hinausgewachsen); ein Oratorium „Christus am Ölberg“ (geschrieben 1800/01, dichterisch u. musikalisch nicht geglückt); mehrere Kantaten (Der glorreiche Augenblick, 1814; Meeresstille u. glückliche Fahrt, 1815; Chorfantasia mit Klavier, 1808; Elegischer Gesang); Konzertarien (*Ah perfido* 1796); Duett *Nei giorni tuoi felici* (hg. v. W. Heß, Eulenburg 1939); Chorlieder; 66 Lieder, mit Klavier, u. a. Adelaide (1798) Gellert-Lieder op. 48, Goethe-Lieder op. 52, 75, 83; An die Hoffnung op. 94; An die ferne Geliebte op. 98 (1816, Liederkreis, ein Höhepunkt deutscher Gesangsmusik); Bearb. zahlreicher schottischer, irischer und wallisischer Lieder mit V, Vc, Klav. (s. a. J. Haydn u. C. M. v. Weber). — *Instrumentalwerke*: 9 Sinfonien: I. C-dur op. 21, 1800; II. D-dur op. 36,

1802; III. (Eroika) Es-dur op. 55, 1804; IV. B-dur op. 60, 1806; V. c-moll op. 67, 1808; VI. (Pastorale) F-dur op. 68, 1808; VII. A-dur op. 92, 1812; VIII. F-dur op. 93, 1812; IX. (mit Chorfinale „An die Freude“, v. Schiller) d-moll op. 125, 1823. Vor der I. vielleicht noch die „Jenaer Sinf.“ (C-dur, aufgefunden v. Fritz *Stein). Zu seiner Zeit bewundert war das geräuschvolle Orchestergemälde „Wellingtons Sieg bei Vittoria“ (1813). 2 Ballettmusiken: Ritterballett in Bonn, 1791; Prometheus [für Viganò], 1801; Ouvertüren „König Stephan“, „Coriolan“ (nicht zu Shakespeare, sondern zu Heiner v. Collin) 1807, „Zur Weihe des Hauses“ 1822 usw.; Introduction und Marsch zu „Tarpeja“ (hg. von *Schünemann, Schott). Konzerte: Violinkonzert D-dur op. 61 (1806); unvollendetes V-Konz. C-dur, 1792 (bearb. v. J. *Hellmesberger 1876 u. J. *Manén 1931); 5 Klavierkonzerte: C- und B-dur op. 15 u. 19, 1795; c-moll op. 37, 1800; G-dur op. 58, 1805; Es-dur op. 73, 1809; Tripel-Konzert op. 56, 1804 (Klav., V, Vc, Orch.); 2 V-Romanzen: G-dur op. 40 u. F-dur op. 50 (1802). Deutsche, Kontre- u. Mödlinger Tänze, 6 Menuette (Schott 1933); dt. Tänze 4hgd. (hg. v. Bittner, Peters). 32 Klaviersonaten [Urtextausgg. v. C. *Krebs, H. *Schenker (j.), *Casella; andere Ausgg. v. *Bülow, *Riemann, *Schubert (j.), *Lamond, *Pauer]: drei op. 2; op. 7; drei op. 10; op. 13 (Pathétique); zwei op. 14; op. 22, 26; zwei op. 27; op. 28 (Pastorale); drei op. 31; zwei kleine op. 49; op. 53 (Waldstein); op. 54; 57 (Appassionata); op. 78, die kleine 79, 81a (Les adieux), 90; die letzten 5: op. 101 A-dur; 106 B-dur (*Hammerkl.); 109 E-dur; 110 As-dur; 111 c-moll. 21 Variationenwerke (32 Var. in c-moll, 33 Var. über einen Walzer v. *Diabelli, op. 120 [1823]), Capriccio „Wut über den verlorenen Groschen“, 3 Hefte Bagatellen. 10 Violinsonaten (op. 12, 23, 24, 30, 47 [*Kreutzer-S.], 96); 5 Vc-Sonaten (op. 5, 69, 102); Hornsonate op. 17; 6 Trios f. Klav., V, Vc: drei op. 1, zwei op. 70, B-dur op. 97; Bläserquintett op. 16; Streichquintett C-dur op. 29; Septett op. 20 (Cl, Hrn, Fg, V, Br, Vc, Cb); 16 Streichquartette: sechs op. 18 (1800); drei (Rasumowsky) op. 59

(1806); Harfen-Qu. op. 74; f-moll op. 95 und die fünf letzten (1824—26): op. 127, 130, 131, 132, 135 (dazu Fuge op. 133 als Finale zu 130); 4 Streichtrios op. 3 u. 9; Trioseraden op. 8 u. (Fl, V, Br) op. 25. Verschiedene Bläserwerke. — Faksimileausgaben der Klaviersonaten op. 26, 27⁸, 78, 111, der 9. Sinf., der übrigen Sinf. 1933ff.; ferner die Publikationen des Vereins „Beethovenhaus“ in Bonn (1920ff., hg. von *Schiedermair); Aufzeichnungen B.s (mehrfache Ausgg.); Briefe: Gesamt-Ausg. von Fritz Prelinger (5 Bde., 1907) u. von A. *Kalischer j., (5 Bde., 1906—08, 2. Aufl. v. *Frimmel; Auswahlen von Leitzmann, M. *Unger, *Storck [dazu M. Unger, B.s Handschrift, 1926]); histor.: Briefe, hg. von L. *Nohl I 1865, II 67; Skizzenbücher, hg. von *Nottebohm 1865; ders., Beethoveniana, 2 Bde. (1872—87); Gesprächsbücher, hg. v. W. Nohl (1924 ff.), Ges.-Ausg. v. G. *Schünemann in Vorber.

Lit.: A) Biogr. u. Allgemeines: Grundlegend A. W. Thayer [amerik. Konsul in Triest, † 1897], L. v. B.s Leben, 5 Bde., 1866—1908, dt. von Deiters, überarb. seit 1907 v. H. *Riemann [engl. v. Krehbiel 1921, 3bdg.]; E. *Bücken, B. (Athenaion 1934); W. *Korte, B. (M. Hesse 1936); W. Riezler, B. (Atlantisverl. 1936, engl. 1938); A. Albertini, B. *l'uomo* (Mailand 1937); G. Ernest (j.), B. (1920); P. *Bekker (hj.), B. (1911 ff.); L. Schiedermair, Der junge B. (1925); G. *Prod'homme, *La jeunesse de B.* (1920); Th. v. Frimmel, B. (1901); E. Herriot, *La vie de B.* (dt. von Körner 1930); R. *Rolland, B. (1903, dt. 1918); ders., B.s Meisterjahre (dt. von Mutzenbecher 1930); T. *Norlind, B. (1907); V. d'Indy, B. (franz. 1911, engl. 1913); H. Frh. v. d. *Pfordten, B.; H. *Abert, Zu B.s Persönlichkeit u. Kunst (Petersjb. 1927); Bosses Musikalmanach für 1927; Fr. Kerst, Die Erinnerungen an B. (2 Bde., 1913); Leitzmann, Berichte der Zeitgen. (1921); St. Ley, B.s Leben in Bildern u. Texten (1925); Helmut *Schultz, B.s Leben in Bildern (Meyer 1936); R. Petzold, B. (Br. u. H.s kl. Musikerbiogr. 1938); Martha Wiemann, Wege zu B. (volkst., Bosse 1938); M. Reinitz, B. im

Kampf (seine Prozesse, 1924); Ernst Bertram, B. (Rede Köln 1927). *Ältere Quellen*: G. Wegeler u. F. *Ries, Biogr. Notizen über B. (1838, Nachtr. 1845, Neudr. 1906); A. *Schindler, Biogr. v. L. v. B. (1840, 3. Aufl. 1860, Neudr. 1908 u. Volbach 1927); G. v. Breuning, Aus dem Schwarzspanierhaus (1874, Neudr. 1907). Fast nur noch histor. Wert haben die B.-Bücher von W. v. Lenz (*B. et ses trois styles* 1854, B. eine Kunststudie, 1855ff., Neudr. 1921), von A. B. *Marx (j.), B. (1859ff.), L. *Nohl, B.s Leben (1864 ff.), v. *Wasielewski (1888).

B) Wichtige Essays u. Spezialarbeiten: R. Wagner, B. (1870); auch dess. „Über das Dirigieren“ usw. W.s B.-Schriften 1 bdg. bei Engelhorn. Th. v. Frimmel, Neue Beethoveniana (1890); B.-Studien (2 bdg., 1906), B.-Jb. I—II 1908/09, Lose Blätter zur B.-Forschung (1911ff.); B.-Hdb. (2 bdg., 1926), Ad. *Sandberger, Ges. Aufsätze II (1924); ders., Neues B.-Jahrbuch Bd. I—10 (1923ff.); E. Spranger, B. u. die Musik als Weltanschauungsausdruck (1909); W. Krug, B.s Vollendung (1924); Aug. *Halm, B. (1927); A. *Schmitz, B.s zwei Prinzipie (1923), Das romantische B.-Bild (1927); W. Fischer-Graz, B. als Mensch (1927); P. Natorp, B. u. wir (1920); Alb. Hensel, B. (1918); *La Mara, B. u. die Brunswicks (1920); K. *Huschke, B. als Pianist u. Dirig. (1919); H. *Mersmann, B., die Synthese der Stile (1920); B. u. die Gegenwart (Schiedermair-Festschr. 1937); R. van Aerde, *Les ancêtres flamands de B.* (Mecheln 1928); E. *Closson, *L'élément flamand dans B.* (Brüssel 1928); H. J. *Moser, B.s rheinische Sendung zur Wiener Klassik (Bonner Gesch.bll. 2, 1938); R. R. Lambert, *B. rhénan* (Paris 1928), *Rolland, Goethe u. B. (1930); W. Engelsmann, dgl. (1931); W. Nohl, dgl. (1929); O. E. *Deutsch (j.), B.s Goethekompos. (Bibliogr., 1930); H. Eschmann, B.—Schubert (stilkr. Vergl., Diss. Köln 1931); Th. Veidl, B.s musikal. Humor (1929); Musikw. Kongreßbericht Wien (1927); G. *Becking, B.s Scherzothema (1921); W. Senn, Das Hauptthema in den Sonatensätzen B.s (Beiheft 16 DTÖ); W. Broel, Die Durch-

führungsgestalt in B.s Son.sätzen (N.B.-Jb. 7); H. Wlach, Die Oboe bei B., u. Bracharz, Die Soloviolinmusik bei B. (Diss. Wien, 1929); F. *Zoder, Die Variation bei B. (Beiheft 16 DTÖ); F. Deutsch (j.), Die Fugenarbeit bei B. (dgl. Heft 14); M. *Bauer (j.), dgl. (ZfMW IX); H. Mersmann, B.s Skizzen (Kongr.-Ber. Basel 1924); W. Engelsmann, B.s Kompos.-Pläne (Diss. Erlg., Filser 1932); H. Naudmann, Strukturkadenzen bei B. (Diss. Lpz., 1929); W. Haas, Systemat. Ordnung B.er Melodien (Diss. Bonn, 1931); H. Böttcher, B.s Lieder (Diss. Berlin, 1927); F. Leederer, B.s Schottische Lieder (Diss. Bonn, 1934); A. *Scheering, B. in neuer Deutung (1934), ders. in ZfMW 16 u. N.B.-Jb. 5; ders., B. u. die Dichtung (1936); ders., Zu B.s Violinsonaten (ZfM 103, Allg. MZ 1937 S. 17 ff., AfMf. III, 273 ff., Zur Erkenntnis B.s (1938) — dazu Dt. Musikkultur II (1937/38).

C) Werkerläuterung: P. *Bekker (hj.), B. (1911); H. *Kretzschmar, Führer durch den Konzertsaal; Fr. *Ludwig, B.s Leonore (Vortrag Göttingen, 1927); M. Unger, Zur Entstehungs- u. Aufgsgesch. v. B.s Leonore (ZfMW 105); M. *Kufferath, Fidelio (Paris 1912); K. *Nef, Die neun Sinfonien B.s (1928); J. *Chantavoine, dgl. (Paris 1932); R. *Obousier, Die Sinf. v. B., Einfgen. (Bote u. Bock 1937); E. Magni-Dufflocq, *Le sinf. di B.* (Mailand 1935); W. *Hutscherpruyter, dgl. (holl., Haag 1928); *Grove, *B. and his 9 Symph.* (1896, dt. v. Hehemann 1906); O. Bänisch, Aufbau u. Sinn des Chorfinals der 9. Sinf. (1930); D.F. *Tovey, *B.s Ninth symph.* (London 1929); H. *Schenker (j.), B.s 9. Sinf. (1912) u. 5. Sinf. (1925); W. Weber, Die Missa solemnis (1896); R. Sternfeld (j.), dgl. (1898); H. J. Moser, Die Form des B.schen V-Konz.s (N.B.-Jb. 9). Zu B.s Klaviersonaten: H. Riemann (3 bdg., 1917—19); W. *Nagel (2 bdg., 1903 u. 1923/24, 3. Aufl. 1933); W. *Behrend (dän. 1923); K. *Reinecke (1897); G. *Galston, Studienbuch II (1920, die 5 letzten Sonaten); Friedr. Weber, Harmonischer Aufbau und Stimmführung in B.s Kl.-Son.sätzen (Triltsch 1940); A. B. *Marx (j.), Anl. zum

Votr. B.scher Klavierwerke (1863, Neudr. v. E. *Schmitz 1912); D. Fr. *Tovey, *A companion to B.s pianof.-sonatas* (London 1931); J. G. *Prod'homme, *Les son. p. piano de B.* (Paris 1937). — H. Mersmann, *Die Kammermusik*, Bd. 2 (1930); H. Riemann, *Analyse der Streichquartette* (1903); W. Rosenmann, *Studien zu den letzten Quartetten* (Diss. Wien, 1930); Herm. Justus *Wetzel, *B.s Violinsonaten* (1924ff.)

Belletristik: H. Zerkaulen, B. in Amsterdam (Erz., 1938); ders., *Musik auf dem Rhein* (Roman 1938); Felix Huch, *Der junge B. (Lange-wiesche)*; Th. W. Elbertzhagen, *Die Neunte, eine B.-Legende* (Westermann 1938).

Begabung, musikalische s. absolutes Gehör und Schaffensprozeß.

Beggars-Opera s. Ballad-Opera.

Begleitstimme ist eigentlich jede zeitlich nach dem **Cantus firmus* (daher lat. *cantus prius factus* = vorher erfundener Gesang) geschaffene Tonlinie ohne thematische Eigenbedeutung (s. Kontrapunkt), vor allem aber in der harmonisch orientierten, neueren Musik eine solche, die als Akkordfiguration oder — mit mehreren anderen zusammen — als Zusatzstimme die Hauptmelodie klanglich befriedigend und harmonisch ausdeutend ergänzt (solche Stimmen, die über die harmonische Sättigung hinaus von bloßer Verdoppelung der Akkordbestandteile leben, nennt man „Füllstimmen“). Im nord-europäischen Volksgesang ist als Begleitstimme die Terzen- bzw. Sextenparallele mindestens seit dem 13. Jh. belegt, auch das „Übersingen“ (durch Parallelen oberhalb der Melodie) wahrscheinlich sehr alt, noch älter das orgelpunktmäßige Unterlegen eines Brummbasses (Bomhard beim *Münch v. Salzburg, lange vorher schon **diaphonia basillica*); aus dem *cantus gemellus* (Zwillingsgesang, *Gymel) entwickeln sich die Sextakkordketten des **Fauxbourdon*, während in Südeuropa anscheinend Quinten- und Dreiklangparallelen beliebter waren (s. Villanelle), bis auch hier spätestens Ende des 16. Jhs. die neueren Satzregeln siegten.

Begleitung, instrumentale, einer Melodie oder eines Chorsatzes, ent-

stand wohl aus zwei Wurzeln: a) aus dem Klatschen, Trommeln, Stampfen zur Verstärkung des tänzerischen Rhythmus in primitiver Gemeinschaftskultur, verfeinert im Mittelalter durch Ausgestaltung mit Glöckchen, Zimbeln, Glockenspielen, Trommeln; b) aus dem instrumentalen Präludieren und Intonieren (mit Harfe, Fiedel, Flöte usw.), das den Gesang dann weiterbegleitete und *heterophon mit Spielmanieren auszierte. Erst allmählich entwickelte sich (s. Begleitstimme) der Begriff begleitender Akkordstütze, zumal im Secco-Rezitativ der Hochrenaissance und der Generalbaß-Monodie des frühen 17. Jhs. Um 1730 formt sich (z. B. in *Stölzels Solokantaten mit oblig. Klavier) ein eigentlicher Klavierbegleitungsstil, der nicht mehr der Improvisation überlassen, sondern stimmungshaft und bewegungsmäßig illustrierend auskomponiert wird (z. B. *Herbings Gellert-fabeln), z. T. als Übertragung der orchestralen Arienbegleitung; auch die strophische Variation der Begleitung stammt aus dem Opernliede (z. B. R. *Keiser, G. Ph. *Telemann) und wird zu einem wichtigen Formelement des Liedes mit Klavierbegl. Während hier meist zur schlichten Kantilene rhythmische Unterteilungen begleiten, ist das Verhältnis im Beethovenschen Instrumentalkonzert oft umgekehrt: die Solostimme figuriert und passeggiert zur Gesangsmelodie des Orchesters. Ein gesondertes Lehrbuch der B. fehlt wohl noch, siehe aber G. F. *Wehle, *Die Kunst der Improvisation* (1925); H. *Riemann, *Große Kompositionenlehre I* (1902), S. 175—243.

Behaim, Michel, * 1416 zu Sulzbach bei Weinsberg, † 1474 zu Heidelberg, ein bis nach Skandinavien und nach Wien wandernder *Meistersinger, von dem sich 11 Melodien in Heidelberg und München erhalten haben.

Lit.: Alfr. Kühn, *Rhythmik u. Meodik M. B.s* (Diss. Münster 1906).

Behm, Eduard, * 8. April 1862 zu Stettin, Schüler von Raif u. *Kiel (Berlin), bis 1901 Direktor eines Berliner Privatkons., 1917 Prof., namhafter Konzertbegleiter, schrieb drei Opern (Der Schelm v. Bergen, 1899; Marienkind 1902; Das Gelöbnis 1914), eine Sinfonie, je ein Klavier- und Violinkonzert, Kammermusikwerke, Männer-

chöre, wertvolle Lieder. B. bot eine kurze Selbstbiogr. in „Musik in Pommern“ Heft I (1932).

Behrend, William, * 16. Mai 1861 zu Kopenhagen, war bis 1923 Justizbeamter, ist seit 1917 Musikgesch.-Lehrer am Kgl. Kons. und war viele Jahre Musikkritiker der „Politiken“. Schrieb kleine Lebensbilder über I. P. E. *Hartmann (1895) und *Gade (1917, dt. bei Br. u. H.), 1923 ein Buch über Beethovens Klaviersonaten; mit Hortense *Panum 1905 eine allg. Musikgesch. (Neuausg. mit *Abrahamsen in Vorber.), mit ders. und O. M. Sandvik 1924 ein dänisches Illustriertes Musiklexikon.

Beispielsammlungen zur Musikgeschichte: H. *Riemann, Illustrationen zur MG I (1893); ders., MG in Beispielen (1912, 150 Nrn. in Klavierpartitur, mit Erläuterungen von A. *Schering), A. Schering, Gesch. d. Musik in 350 Beisp. (1931); H. *Leichtentritt (j.), Deutsche Hausmusik aus vier Jahrhunderten (1907). — A. *Einstein (j.), Beispielsammlung zur älteren MG (seit 1917 mehrfach); Johs. *Wolf, Sing- u. Spielmusik aus älterer Zeit (1926). — Ein Lesebuch zur älteren Musiktheorie bot Andr. *Della Corte, *Scelta di musiche* (Mailand 1928). S. a. Denkmälerausgaben.

Bekielen heißt ein Cembalo mit neuen Federkielen versehen, wenn einer beim Anreißer der Saiten geknickt ist.

Bekker, Paul (hj.), * 11. Sept. 1882 in Berlin, † 7. März 1937 in New York, war Geiger im Berliner Philh. Orch., 1906—11 Berliner Musikkritiker, desgl. bis 1925 an der Frankfurter Ztg., nun Intendant in Kassel, 1927—32 desgl. an der Wiesbadener Oper, 1935 ausgebürgert. Nach seinem „Beethoven“ (seit 1911 mehrfach) wandte er sich der Propaganda für *Schönberg, *Schreker (1919), G. *Mahler (1921) zu und wurde ein Hauptbefürworter der Verfallsmusik (mehrere Bände ges. Kritiken). Kennzeichnend sein Schlagwort „physiologisches Hören“ zur Rechtfertigung der Aufhebung harmonischer Logik in der *atonalen Musik. Gegen ihn schrieb H. *Pfitzner „Die neue Ästhetik der mus. Impotenz“ (1920).

Belcanto (ital. = schöner Gesang), die südländische Stilrichtung der *Ge-

sangstechnik, die weniger auf Charakteristik durch scharfe Textaussprache als auf Pflege des edlen und gleichmäßig gebundenen „Klanges an sich“ zielt und daher vor allem mit Einzelton-Übungen, *Vokalisieren sowie Koloratur-Etüden arbeitet. Die heute für dieses Ideal gern in Deutschland angepriesene Bezeichnung „altitalienische Methode“ ist sehr fragwürdig, da sich die altitalienischen Gesanglehrer (*Tosi, *Bernacchi) über die eigentliche Stimmbildung kaum ausgelassen haben und italienisches Singen nicht einfach zu deutschem Gesang befähigt. Trotzdem darf auch der deutsche Sänger das Streben nach ausgeglichenerem Schönklang keineswegs vernachlässigen. Vgl. Gesangskunst.

Beldemandis, Prosdocius de, * um 1375 in Padua, gegen 1422 Philosophieprof. an der dortigen Universität, schrieb 1404—13 sechs Musikabhh. (einige bei *Coussemaker, Script. III), deren wichtigste, der *Tractatus de contrapuncto* (v. 1412, gegen das *Lucidarium* des *Marchettus v. Padua), als erste bereits die 17stufige Skala **c** des **cis d** es **dis e f** ges **fis g** as **gis a b** ais **h** aufstellt.

Lit.: *Riemann, Gesch. d. Musiktheorie, ¹266ff., ²275ff.; Barall-Torri in der Riv. mus. 1913; Cl. Sartori in *Archivum Romanicum* 20 (Florenz 1938).

Beledern heißt die Klavierhämmer mit Leder bzw. Filz (neu) versehen, um den Klang zu veredeln. Siehe Klaviermechanik.

Belgische Musik.

Lit.: Ch. van den *Borren, *Du rôle internat. de la Belgique dans l'Histoire musicale* (Kongr.-Ber. Lüttich 1930; ders., *Inventaire des mss. polyph. en Belgique* (Acta V); Arthur Hoérée, *L'école belge* (Rev. mus. 117). Im übrigen s. Vlämische Musik u. Französische Musik.

bell (engl.) = Glocke.

Bellermann, Friedrich, * 8. März 1795 in Erfurt, † 4. Febr. 1874 in Berlin als Direktor des Gymnasiums „Zum grauen Kloster“ (1847—68), schrieb über altgriechische Musik, besonders „Die Hymnen des Dionysios und Mesomedes“ (1840) und Die Tonleitern u. Musiknoten der Griechen (1847).

Lit.: H. *Bellermann, Fr. B. (1874).

Bellermann, Heinrich, * 10. März 1832 in Berlin als Sohn des Vorigen, † 10. April 1903 zu Potsdam, war Schüler des Kirchenmusik-Instituts und von *Grell, wurde 1853 Gesanglehrer am Grauen Kloster, 1866 Nachf. v. A. B. *Marx als Prof. a. d. Univ. (Dr. h. c.), seit 1875 Mitgl. der Akad. d. Künste. Als Tonsetzer gehört B. teils zur Grellschen Schule (a cappella-Motetten), teils setzt er die Mendelssohnsche Werkgruppe der Musiken zu antiken Dramen fort (Chöre u. Melodramen zu des Sophokles' „Ajax“, „König Oedipus“ und „Oedipus auf Kolonos“), grenzt auch an Schumann (Gesang der Geister über den Wassern). Am bekanntesten machte ihn sein Lehrbuch „Der Contrapunkt“ (seit 1862 mehrfach), das auf *Fux' *Gradus ad parnassum* zurückgreift, in den eigenen Notenbeispielen nicht einmal sehr Gutes bietet, aber durch die historische Einleitung wertvoll bleibt. Sehr nützlich sind seine kleineren Bücher „Die Mensuralnoten u. Taktzeichen im 15. u. 16. Jh.“ (1858, 3. Aufl. v. Johs. *Wolf 1930) und „Die Größe der musikal. Intervalle“ (1873); auch schrieb er eine Biogr. Grells (1899).

Bellincioni (spr. -tscho-), Gemma, * 18. Aug. 1864 zu Monza (Piemont), reiste seit 1881 als ausgezeichnete Bühnensopran (vermählt mit dem Tenor Rob. Stagno), lebte nach 1911 zeitweilig als Leiterin einer Gesangsschule in Charlottenburg, dann lehrte sie in Rom, 1931 in Wien und ist seit 1932 Lehrerin am kgl. Kons. in Neapel. 1920 veröffentlichte sie Erinnerungen in „*Io e il palcoscenico*“.

Bellini, Vincenzo, * 1. Nov. 1801 zu Catania (Sizilien), † 24. Sept. 1835 zu Puteaux bei Paris, studierte bei *Zingarelli in Neapel; nach zwei Erstlingsopern war 1827 (Mailand) „Der Pirat“ sein erster, 1829 *La straniera* sein zweiter Erfolg, noch überboten durch seine 7. u. 8. Oper *La sonnambula* (Die Nachtwandlerin) und *Norma*, beide in der Scala 1831; 1833 nach Paris übersiedelt, gewann er noch einmal mit seinem 12. und letzten Bühnenwerk *I Puritani* (Théâtre italien 1835) Ruhm und Ehre. „B. ist in der ital. Oper der Vertreter der Romantik nach ihrer weichen, elegischen Seite, er fesselte seine Zeit auch

durch die Natürlichkeit seiner Tonsprache, die die Bewunderung Wagners erregte; tatsächlich sind dessen Jugendwerke stark mit Bellinismen durchsetzt.“ (H. *Abert.) Seine Werke sind ganz auf den *Belcanto seiner Primadonnen (z. B. der *Malibran als Norma) gestellt; erst mit „Norma“ gönnt er der Orchesterbegleitung reichere Ausgestaltung. Auch der Einfluß seiner Melodik auf Chopins und Liszts Klavierstil, auf O. *Nicolai u. den jungen Verdi ist unverkennbar.

Lit.: A. *Pougin, V.B. (1868, franz.); A. Amore, V.B. (2 bdg., 1892/94, ital.); Fr. *Florimo, B., *Memorie e lettere* (1885); Ild. *Pizzetti, *La musica di V.B.* (1916); A. *Cametti, *La musica teat. a Roma cento anni fa (Il pirata)* di B. (1929); O. Andolfi, *Norma* (Rom 1930); *La sonnambula* (1931); O. Viola, V.B. *seniore* (Catania 1929); U. Rolandi, *Malefatte contro opere belliniane* (1932). Zur Zentenarfeier 1935 erschienen Sonderhefte der *Revue musicale*, *Musica d'oggi* u. des *Bollettino dei musicisti*, Monographien von G. T. De Angelis (Brescia), G. Monaldi (Mailand), A. Della Corte u. G. Pannain (Turin), G. Policastro (Catania), eine Sammlung s. Briefe (hg. v. Fr. Pastura, dgl.) u. eine Oper „V.B.“ v. Ildebr. *Pizzetti. Vgl. auch R. Wagner, *Ges. Schz.* Bd. XII, u. W. H. Riehl, *Mus. Charakterköpfe* I.

Bellman, Carl Michael, * 4. Febr. 1740 in Stockholm (jedoch aus deutscher Familie), † ebenda 11. Febr. 1795, genialer studentischer Improvisator, der neben seinen humoristisch-grotesken Monodien *Fredmans Epistlar*, *Fredmans Sångar*, 2 bde. Neuausg., Stockholm, Bonnier (1933), deutsche Auswahl v. Gumpenberg u. Behrend 1909, auch Tanzweisen u. deutsche Singspiele geschaffen hat. Eine Oper über ihn schrieb Fr. v. *Suppé.

Lit.: E. Sundström in *Svensk Tidsskrift för Musikforsk.* 18 (1937); C. *Clewning in *Dt. Musikkultur* 1938.

Beltz, Hans, * 23. Jan. 1897 in Bützow (Meckl.), Schüler von *Teichmüller am Leipziger Kons., 1916—18 Frontsoldat, dann Kilehrer am Leipziger Kons., seit 1929 an der Akad. f. Kirchen- u. Schulmusik (1934 Prof.), ausgezeichnete Konzertpianist.

bémol (von lat. *b molle = rundes B), franz. = Erniedrigungszeichen; also z.B.: re **bémol** = des.

Benatzky, Ralph, * 5. Juni 1884 in Mähr.-Budwitz, stud. in Prag u. München (Dr. phil.), lebte in Berlin, dann Thun, z. Zt. in New York (aber nicht emigriert), führte die Operette aus der Epoche *Léhárs in die Phase des heutigen intimen Chanson-Lustspiels hinüber. Auf die Frühwerke „Liebe im Schnee“ (1912), „Yushi tanzt“ (1917), „Apachen“ (1918) folgten 1924–29 große Revuen („Casanova“, „Drei Musketiere“, „Alles aus Liebe“, „Wien lacht wieder“, „Im weißen Röhl“), dann die für ihn bezeichnendsten Werke „Meine Schwester und ich“, „Bezauberndes Fräulein“, „Kleines Café“, „Der reichste Mann der Welt“, „Axel an der Himmelstür“, „Pariserinnen“, das Volksstück „Der Silberhof“, die Oper „Angelina“; B. ist auch meist sein eigener Librettist. Zahlreiche Einzelchansons. 1941 schrieb er eine Bearb. von Joh. Strauß' „Waldmeister“.

Benda, Franz, * 25. Nov. 1709 zu Alt-Benatek a. d. Iser (Nordböhmen), † 1. März 1786 in Potsdam, war Chorknabe in Prag und Dresden, dann wanderte er mit Czarth und Hoeckh als Geiger nach Warschau, wirkte seit 1733 beim Kronprinzen (*Friedrich d. Gr.) in Rheinsberg, wo er noch von den Brüdern *Graun und *Quantz viel lernte, wurde 1771 Nachf. J. G. Grauns als KonzM. „Sein Ton auf der Violine war einer der schönsten, vollsten, reinsten und angenehmsten“ (J. A. *Hiller); er wurde der Schwiegervater *Reichardts. B. schrieb Violinsonaten, -konzerte, -capricen; seine Selbstbiogr. v. 1763 in der Neuen Berliner Musikzeitg. 1856 (s. a. Ledebours Berl. Tonk.-Lex.).

Lit.: F. Berten, F. B. (Diss. Köln, 1927). E. Nissel-Nemenoff, Die Violintechnik B.s u. s. Schule (Diss. Königsbg., 1930). A. *Moser, Gesch. d. Violinspiels S. 320ff. H. *Mersmann, Zur Aufführungspraxis der vorklass. Kammermusik in Dtschl. (AFMW II).

Benda, Georg, * 30. Juni 1722 zu Alt-Benatek (als Bruder von Franz *B.), † 6. Nov. 1795 in Köstritz, wurde 1742 Kammermusiker in Berlin, 1750–78 Hkplm. in Gotha, lebte dann u. a. in Hamburg, Ohrdruf, Köstritz. Er ist

einmal durch seine *Singspiele (Texte meist von Gotter) als der beste Mann zw. *Hiller u. Mozart wichtig; u. a. Der Dorfjahrmarkt, 1776 (Neudr. von Th. W. *Werner in DTD 64), Romeo und Julia (1776), Walder (1776), Der Holzhauer (1778), zum anderen und fast noch mehr durch seine *Melodramen bedeutsam: 1775 das Duodram „Ariadne auf Naxos“ (Text v. Brandes, Neudr. im Klav.-A. v. A. *Einstein [j.] 1920), 1777 Medea (Gotter), 1778 Pygmalion (nach *Rousseau). B. schrieb außerdem weltl. Kantaten, Cembalosonaten und -konzerte, davon das in G-dur, hg. bei Nagel 1939; Sonatinen (hg. v. W. *Kahl in Wolfenb.), Sinfonien (Neudr. der in B-dur durch Sondheimer 1932), Lieder. Über den Einfluß B.s auf Mozart vgl. H. *Abert, Mozart I, 121ff.

Lit.: E. *Istel (j.), Die Entstehung des dt. Melodrams (1906); F. Brückner, B. u. das dt. Singspiel (SbIMG V); Vl. Helfert, G. B. (Zum Problem der böhm. Musiker-Emigration, Brünn I, 1929, II 1 [Gotha 1750–74] 1939); H. *Martens, Das Melodram (1932).

Bender, Paul, * 28. Juli 1875 zu Driedorf (Westerwald), Gesangsschüler v. Luise Reß und Baptist Hoffmann, sang 1900–03 in Breslau, seitdem an der Münchener Staatsoper, ist einer der hervorragendsten Konzert- und Opernbassisten der Gegenwart (auch seit 1902 mehrfach in Bayreuth), zumal geistvoller Sänger der *Loeweschen Balladen.

Benedict, Jules (j.), * 27. Nov. 1804 in Stuttgart, † 3. Juni 1885 in London, 1819 Schüler v. *Hummel in Weimar, 1821–23 bei C. M. v. *Weber in Dresden. 1835 ging er über Paris nach London, wo er sich völlig einlebte, 1871 als *Sir* geadelt; seine Opern, Oratorien, Sinfonien, KKonz.e haben kaum Spuren hinterlassen.

Benedictus (Zachariae) [Dominus Deus Israel] s. Canticum.

Benedictus [qui venit] s. Messe.

Benedictus s. Ducus und Appenzeller.

Benedictus v. Nursia in Umbrien, der Heilige, gründete 529 das Kloster Monte Cassino, wurde durch die Organisation des *Benediktiner-Ordens der Begr. des abendländischen Mönchtums. Seine *Regula* gehört zu den ältesten Quellen der liturg. Gesangspraxis (hg.

v. C. Butler, Regula S. B. (1912); dt. v. Bihlmeyer (³1926).

Benediktiner. Der von dem Vorigen begründete Orden hat in der Pflege des *greg. Gesanges stets an erster Stelle gestanden. Fast alle großen Musiktheoretiker des M.-A. haben ihm angehört; ebenso ist er bei der modernen Choralreform führend gewesen, besonders durch die Forschungen (*Paléographie musicale*) der Patres von Solesmes (spr. Bôlâm) Dom *Guéranger, Dom *Pothier, Dom *Mocquereau (seit 1903 im Exil in Quarr Abbey auf der Insel Wight), ebenso deutsche Abteien wie *Beuron, Maria Laach und Coesfeld (R. *Molitor). Wichtig sind auch die Hss.-Sammlungen der Klöster Monte Cassino, St. Gallen (aufgehoben) und Solesmes, während die von Fürstabt M. *Gerbert in St. Blasien zusammengetragene Musikbibl. größtenteils Ende des 18. Jhs. verbrannte.

Lit.: Stephan Hilpisch, Gesch. des benediktinischen Mönchtums in ihren Grundzügen (1929). Mabillon, *Annales ordinis S. Benedicti* (6bdg., 1703—39); *Bibliographie des Bénédictins de la Congrégation de France* (Solesmes 1889); Kardinal Pitra, *Spicilegium Solesmense* (3bdg., 1852—60). Beiträge zur Choralforschung bietet auch die Benediktinische Monatsschrift.

Benévoli, Orazio, * 19. April 1605 zu Rom (als Sohn eines Franzosen Venouot), † ebenda 17. Juni 1672, Chorknabe, dann Kirchenkplm. in Rom, 1643—45 erzherzogl. Musiker in Wien, seit 1646 am Vatikan. B. gehört zu den Hauptkomponisten des barocken Kolossalstils in Rom: Messen zu 12, 16, 24 Stimmen, die 48stg. zur Einweihung des Salzburger Doms (1628) neugedr. in DTÖ X, 1 (*Adler).

Lit.: A. *Cametti in Riv. mus. it. XXII (1915).

Bennett, William Sterndale, * 13. April 1816 zu Sheffield, † 1. Febr. 1875 zu London, war Chorknabe zu Cambridge, wurde zehnjährig in die R. Academy in London aufgenommen, ging 21 jg. (1837) zu Mendelssohn nach Leipzig, der ihn schon in England mit seinem d-moll-Klavierkonzert gehört hatte; Schumann widmete ihm seine „Sinfonischen Etüden“ op. 13 (im Finale aus Marschners „Templer“ „Du

stolzes England, freue dich“). Nochmals weilte er 1840/41 in Leipzig, gründete unter den empfangenen Eindrücken 1849 die Londoner Bachgesellschaft (1854 Matthäus-Passion), leitete 1856—66 die Philh. Gesellschaft und übernahm zugleich die Cambridger Musikprofessur, 1866 wurde er Dir. der R. Academy, 1870 Oxford Dr. h. c., 1871 geadelt (*Sir*). Obwohl seine 46 Werke wesentlich im Mendelssohnschen Stil verbleiben (4 Klav.-Konz., 4 Konzert-Ouv., eine Sinf., einige Chorwerke, Klavierwerke, Kammermusik, Lieder), war er doch seit langem wieder der erste englische Tonsetzer von Rang.

Lit.: J. R. St. Bennett, W. St. B. (1907, engl.); R. Schumann, Gesamtelte Schriften (zu 1839 u. 1840).

Benoît (spr. bânô), Peter, * 17. Aug. 1834 zu Harlebeke (Vlandern), † 8. März 1901 in Antwerpen, studierte seit 1851 am Brüsseler Kons., reiste mit dem errungenen *Prix de Rome* 1857 ff. durch Deutschland, 1861 nach Paris, kehrte aber bald nach Brüssel zurück und wurde 1867 in Antwerpen Dir. der vlämischen Musikschule (1897 Kgl. Kons.), 1880 bzw. 82 Mitgl. der Brüsseler Akademie. B. hat sich lebenslang als bewußter Vlame auf die germanische Seite des belgischen Kunstlebens geschlagen und in naher Fühlung zur deutschen Musik einen quasi Händelschen volkstümlichen Stil gepflegt, so vor allem in den vlämischen Oratorien Lucifer (1866), De Schelde, Drama Christi, De Oorlog, einem Kinderoratorium, der Chorsinfonie „Die Schnitter“, einer doppelchörigen Rubenskantate (1877), De Rijn (1889). Auch die Kirchenwerke von 1863 (Festmesse, Tedeum, Requiem) fanden nationale Beachtung, nicht weniger seine vlämischen Opern „Het dorp in't gebergte“, Isa (1867), Pompéja (1896), Orchester gesänge, Chöre. Von seinen zahlreichen Schriften seien genannt: „L'école de musique flamande et son avenir“ (1860); De Vlaam'sche Muziekschool van Antwerpen (1873); Verhandelng over de nationale Toonkunde (2 bdg., 1875—77); Onze Nederlandsche Muzikale Eenheid usw. Zu Ehren s. 100. Geburtstag fand 1934 ein vläm. Musikkongr. in Antwerpen statt (dessen *Verhandelngen* gedr.).

Lit.: C. Stoffels, P. B. (1901); Fl.

van den Mueren, P. B. (Löwen 1934); André Pols, *P. B.s leertyd* (100 Jugendbriefe, Antw. 1934); Jul. Sabbe, *P. B.* (Gent 1934); J. Horemans, *P. B.* (Antw. 1934).

Bentzon, Jörgen, * 14. Febr. 1897 in Kopenhagen, Schüler von C. *Nielsen u. auf dem Leipziger Kons., einer der Leiter der ersten Volksmusikschule in Kopenhagen, schrieb Kammermusikwerke zumal für Bläser, Chorlieder usw., und ist in Deutschland neuerdings auch durch *Blockflötenstücke in *Jödes „Pro musica“ bekannt geworden.

Benvenuti, Giacomo, * 16. März 1885 zu Toscolano (Brescia), Schüler v. M. E. *Bossi in Bologna, schrieb u. a. Lieder und Kammermusik, Hg. von 35 Arien des 17. Jhs., 17 von Falconieri, 22 von Milanuzzi, Sonaten von *Galluppi, Werke von Cavazzoni, *Frescobaldi, *Gabrieli usw., bot eine Neuinstr. von *Monteverdis *Incoronazione di Poppea* u. betreute Bd. 1 u. 2 der *Istituzioni e Mon.* (Gabrieli).

Benz, Richard, * 12. Juni 1884 in Reichenbach i. V., stud. in Heidelberg Kunstgesch. (Dr. phil.) u. lebt dort als Schriftsteller. Er schrieb u. a.: „Die Stunde der dt. Musik“ (2bdg. I 1923, II 1927), Vom Erdenschicksal ewiger Musik (1936), Die dt. Romantik (1937), Die ewigen Meister, dt. Musikergestalten (1937) u. bot u. a. einen Neudr. von Wackenroders „Berglinger“.

Berber, Felix, * 11. März 1871 zu Jena, † 2. Nov. 1930 zu München, vortrefflicher Geiger, Quartettspieler und Lehrer, Schüler von *Brodsky (Kons. Leipzig), war seit 1891 KonzM in Magdeburg, Chemnitz, 1898—1902 am Gewandhaus, seit 1904 Violinprof. in München, Frankfurt, Genf, seit 1920 wieder an der Münchner Akad. d. Tonkunst.

Berberich, Ludwig, * 23. Febr. 1882 in Biburg bei Augsburg, stud. theol. in Freising (1907 Priester), studierte in Regensburg (*Haberl) und München Musik, wurde 1919 Domkplm. an der Münchner Frauenkirche, 1921 Lektor an der Univ. und der Akad. d. Tonk. (Prof.), 1934 päpstl. Kämmerer, schrieb Messen, ein Requiem, Motetten u. wirkt auch schriftstellerisch für die kath. Kirchenmusik.

Berceuse (franz., spr. berßös'), Wiegenlied, auch instr. (Chopin).

Berchem, Jaquet van, stammte wohl aus Berchem bei Antwerpen und war 1555 Hoforg. zu Ferrara, ist seit 1544 mit Messen, seit 1546 mit Madrigalen nachweisbar. Motetten von „Jaquet“ gehören dagegen vermutlich dem Jachet Collebaudi aus Vitré (Bretagne), 1534 Bürger zu Mantua.

Lit.: Km. Jb. 1891, S. 115.

Berg, Alban, * 9. Febr. 1885 zu Wien, † 24. Dez. 1935 ebenda, wurde zunächst Statthaltereibeamter, dann Schüler von A. *Schönberg (j). Sein Hauptwerk wurde die Oper „Wozzek“ (op. 7, nach L. Büchner), Berlin 1926. Ferner: Kl.-Sonate op. 1 (1908); Lieder op. 2; StrQu op. 3 (1909/10); Orchester-gesänge op. 4 (1912); Clar.-Stücke op. 5; Orch.-Stücke op. 6 (1914); ohne Werkzahl: Frühe Lieder (1907/28), Kammerkonz. f. V, Kl, 13 Bläser (1924/25), lyr. Suite f. StrQu (1926), Der Wein (Konzertarie mit Orch.). Aus seinem Nachlaß erschienen die Oper „Lulu“ (Wedekind, Zürich 1937) u. der Aufsatz „Was ist atonal?“ (in „23“, Wien 1936).

Lit.: Willi Reich, A. B. (Die Musik XXII/5); ders., A. B. (Wien 1937).

Berg, Natanael, * 9. Febr. 1879 zu Stockholm, wo er am Kons. Gesang studierte, um sich dann tonssetzerisch in Deutschland, Frankreich, Österreich auszubilden. Er gehört zu den vier großen lebenden schwedischen Komponisten (*Atterberg, *Lindberg, *Rangström), vertritt zwar eine mehr kosmopolitische Richtung innerhalb der nationalschwedischen Tonschule, beweist aber durch das Volksdrama „Engelbrekt“ (Stockholm 1929, deutsch 1933) enge geistige Verbindung mit seiner Heimat. Weitere Opern: Laila (1910), Josua, Judith (nach Hebbel, unvollendet); mehrere Ballettpantomimen; sinfonische Dichtungen „Traumgewalten“ (1911), „Alles endet, was entstehet“ (1913), *Vardeljus* (*Fiat lux*), Die Jahreszeiten (1916), Mächte (1917), *Pezzo sinfonico* (1918), *Sinfonia delle Passioni* (1922); Orch.-Suite, V.-Konz., Klav.-Konz., Serenade f. V. u. Orch., Klav.-Quintett, StrQu.; Balladen u. Gesängen m. Orch.; in Oratorienbesetzung „Mann und Weib“ (1911), „Israels Lobgesang“ (1915); „Das hohe Lied“ (1925).

Bergamasca, 1) Tanzlied im komischen Dialekt von Bergamo (16. Jahrh.

= *Giustiniane); 2) im 17. Jh. ein instr. übertragenes Volkslied im Gavottenrhythmus, das noch bei *Rathgeber und in Bachs Goldberg-Variationen mit dem Text „Kraut und Rüben“ auftritt; 3) heute tarantellaähnlich als sehr



Lit.: P. *Nettl (j.), in ZfMW V, 291 ff.

Berger, Ludwig, * 18. April 1777 in Berlin, † ebenda 16. Febr. 1839, kam 1804 in Petersburg als Schüler von M. *Clementi mit Al. *Klengel und J. *Field, in London mit J. B. *Cramer in Berührung und wirkte seit 1815 als hochgeschätzter Klavierlehrer in Berlin; zu seinen Schülern zählen *Mendelssohn u. W. *Taubert; auch wurde er der früheste Vertreter von W. Müllers „Die schöne Müllerin“. Seine Klavierwerke (Neuausg. der Etüden op. 12 v. *Reinecke, op. 22 von X. *Scharwenka) schätzte R. Schumann hoch. Zu seinen Liedern: H. H. Rosenwald (j.), Das dt. Lied zw. Schubert u. Schumann (1929).

Lit.: L. *Reilstab, L. B. (1846); P. Egert, Die romant. KlSona (1934) S. 104 ff.

Berger, Theodor, * 18. Mai 1905 in Traismauer (Niederdonau), stud. 1926 bis 1932 in Wien bei Franz *Schmidt, schrieb StrQu.e, OrchWerke („Malinconia“, „Pulsende Natur“), den sinf. Zyklus „Elemente“, „Ballade“, Rhapsodisches Duo f. V. u. Vc. m. Orch., „Nocturnes“, „Rondo Gocoso“, „Capriccio“; lebt in Wien, Nat. Komp.-Preisträger 1939.

Berger, Wilhelm, * 9. Aug. 1861 zu Boston (aus einer Bremer Familie), † 16. Jan. 1911 in Jena, 1876—84 Schüler von Fr. *Kiel und E. *Rudorff (Berliner Hochschule), seit 1888 Lehrer am Klindworth-Scharwenka-Kons., wurde 1903 Prof. u. Mitgl. der Akad. d. Künste, gleichzeitig Hkplm. in Meiningen (zwischen *Steinbach und *Reger). Waren zu seinen Lebzeiten seine Lieder (z. B. Der Waldsee, Weihnachtslied, Volksliedduette) beliebt, so sind neuerdings seine großen Werke viel stärker ins Licht getreten, vor allem die Goethe-Chorwerke mit Orch. „Gesang der Geister über den Wassern“ (op. 55),

Moser, Musiklexikon.

„Meine Göttin“ (MCh. u. Orch. op. 72), „Euphorien“ op. 74 (gem. Ch., drei Soli, Orch.), „Der Totentanz“ (op. 86); weiter „Die Tauben“ (op. 83), „An die großen Toten“ (op. 85), „Sonnenhymnus“ (mit Barit.-Solo, op. 106), Frauen-u. Männerchöre; Motette „Müde, das Lebensboot zu steuern“. An *Instrumentalmusik*: zwei Sinfonien (B-dur, op. 71 und h-moll, op. 80), Variationen u. Fuge f. Orch. (op. 97), ein Streichquintett e-moll (1898 vom Beethovenhaus preisgekrönt), Klavierquintett f-moll op. 95 und andere Kammermusik, ein nachgelassenes Klavierkonzert, Klavierstücke, Klav.-Sonate H-dur op. 76. Werkverzeichnis v. W. *Altmann 1920.

Lit.: G. Ernest (j.), W. B. (1931).

Bergerette (franz., spr. berseherét), „Schäferstück“; a) vokal: J. B. *Werklerin nannte so seine s. Zt. beliebte Sammlung von Barock-Arietten; b) instrumental: Mitte des 16. Jhs. ein Tanztypus im ruhigen $\frac{3}{4}$ -Takt.

Bergkreyen (Berg-Reihen), Tanzlieder der (zumal erzgebirgischen) Bergleute seit dem 16. Jahrh. „In bergreienweis“ bei J. *Walter bedeutet den Satz Note gegen Note mit der Melodie im Sopran. Da es sich oft um religiöse Umsinglieder zu Weihnachten und Neujahr handelte, lag die geistl. *Kontrafaktur nahe; so eine Zwickauer Sammlung v. 1531, Er. Rotenbuchers 2stg.e Bergkreyen (Nürnberg. 1551) usw., Nürnberger Drucke v. 1536, 37, 47 (Daubmann), noch um 1730—40 ein sächsisches „Bergliederbüchlein“.

Neudrucke von M. Döring (1839/40), O. Schade (1854), J. Meier (1892), E. Mincoff-Mariage (1936). Vgl. G. Heilfurth, Das erzgeb. Bergmannslied 1936). Siehe auch K. Hennig, Die geistl. *Kontrafaktur (Halle 1909).

Bergmans, Paul, * 23. Febr. 1868 zu Gent, † 1935 ebenda, 1887 Dr. phil., 1892 Bibliotheks-Ass., 1912 Musikdozent, 1919 a. o. Prof. und Oberbibliothekar, 1913 Mitglied der Brüsseler Akademie, Musikkritiker, vlämischer Musikforscher. Unter seinen zahlr. Arbeiten seien genannt: *Varités musicales* (1891/1901/1920); *La vie musicale gantoise au XVIII^e siècle* (1897); *Peter Philips* (1903); *Les musiciens de Courtrai* (1912); *Quatorze lettres inédites de Ph. de *Monte* (1921); *T. *Susato*

(1923); *Les origines belges de Beethoven* (1927); *Les *Loeillets* (1928); *La typographie mus. en Belgique au XVI^e siècle* (Brüssel 1930); *Le cercle des concerts d'hiver à Gand* (1935).

Bergonzi, Carlo, * 1686, † 1747 in Cremona, der größte Geigenbau-Schüler von *Stradivari.

Lit.: Frh. v. *Lütgendorff, Die Geigen- u. Lautenmacher II, 62f.

de Bériot (spr. bërjō), Charles Auguste, * 20. Febr. 1802 zu Löwen, † 8. April 1870 in Brüssel. Anfangs als Geiger Autodidakt, wurde er aber noch Schüler von *Bailiot, war bis 1830 beim König der Niederlande angestellt, reiste dann mit seiner Gattin, der Sängerin Maria *Garcia-Malibran, die 1836 starb; 1840 durchreiste er wieder konzertierend Deutschland, war 1843 bis 1852 Violinprof. am Brüssler Cons. (seit 1858 blind und gelähmt); zu seinen Schülern zählen *Vieuxtemps; *Lauterbach, *Monasterio. Seine Hauptwerke sind die Violinschule (1858), außerdem zehn virtuos dankbare Violinkonzerte, eine Folge von 60 Etüden (*Ecole transcendente de Violon*) und allerlei *Airs variés*.

Berliner Liederschule siehe Lied.

Berlioz (spr. -lios), Hector, * 11. Dez. 1803 zu la Côte St. André (Dauphiné, Dép. Isère), † 8. März 1869 zu Paris, sollte wie sein Vater Medizin studieren, wurde aber in Paris 1826 Schüler von *Lesueur und *Reicha (Conservatoire); er hungerte als Chorsänger, schrieb früh entscheidende Werke und gewann 1830 den *Prix de Rome*, so daß er nach Italien gehen konnte. Nach einem Jahrzehnt als geistreicher Feuilletonist und Vorkämpfer seiner Ideen reiste er seit 1843 vielfach als Dirigent seiner Werke durch Deutschland, Österreich, Rußland und fand besonders bei *Liszt Resonanz, der seit der *Sinfonie phant.* sein eifrigster Mitstreiter war, und bei *Schumann, ebenso in den kleinen Hofkapellen wie Hechingen und Löwenberg, während sich *Mendelssohn zurückhielt. Frankreich selbst versagte sich seinem größten musikalischen Romantiker, so daß er sich zeitweils mit einer kümmerlichen Stellung (1839 Bibl.-Konservator, 1852 Bibliothekar des Pariser Cons.) behelfen mußte.

B. vereint in seltsamer, aber für den frz. *romantisme* kennzeichnender Weise

genialische Ekstase eines Hochreifestils, die ihn oft ungeheure Chor- und Orchestermassen häufen läßt, mit der rationalistischen Bewußtheit des Programmschilderers in Tönen und dem experimentierenden Feinsinn eines Klangfarbensuchers von nervöser Empfindlichkeit. In seinem Stil treffen sich der Bombast der Revolutionsmusiker, aus dem gleichzeitig die Große Oper erwuchs, und die Delikatesse einer feenhaften neuen Instrumentation (*Flageolettöne der Streicher und Harfe, raffinierte Verwendung des Schlagzeugs, dritte Holzbl.); sehr französisch geben sich Traditionalismus und revolutionäres Bohren in seiner Seele ein dauernd beunruhigendes Stelldichein, und das lodernde Ausdrucksbedürfnis seines Herzens trifft auf einen kühlen Griffel. So hält er den äußeren Rahmen der Sinfonie fest, obwohl seine poetischen Ideen im Gewande stark alterierter Harmonik dies Schema überall sprengen mochten, aber er schafft neue Ordnung in dem überwuchernden Klein-Material durch den Leitmotivzwang seiner *Idées fixes* (seit der *Sinfonie fantastique* 1830). Stark wirkte sich sein Einfluß auf Liszt und die Neudeutschen aus, ebenso auf die russischen Fortschrittler; in Frankreich reicht seine Ausstrahlung über *Gounod und *Saint-Saëns zu *Fauré, *Dukas, C. *Franck und *Debussy.

Am Anfang seines Schaffens stehen neben einer Messe von 1825 die Ouvertüren „Waverley“ (W. Scott) und „Die Fehmrichter“ sowie die noch an *Goethe gesandten acht Faustszenen (1828), die *Sinfonie fantastique* und ihre in Italien geschriebene, melodramatische Fortsetzung *Lélio* (1831); es folgt die (im Bratschensolo auf *Paganini gemünzte) Sinfonie *Harold en Italie* (Byron, 1834), das für die Beisetzung des Generals Dammrémont im Invalidendom (1837) geschaffene „Requiem“ (stellenweise mit 4 Blasorch., 16 Pauken usw.); eine Sinf. mit Chören „*Roméo et Juliette*“ (1839), das dreichörige *Tedeum* (1835 als Napoleonlegende geschrieben, 1853 in London uraufgef.); ebenso *Le 5 mai* (Baß-S., Chöre, Orch.) zum Geburtstag Bonapartes und die *Symphonie funèbre et triomphale* (1840). An Opern schuf B. *Benvenuto Cellini* (1838, dazu 1843 die

Ouvert. *Le carnaval romain*); *Les Troyens* (1856—59, drei Abende, daraus ein Auszug v. J. *Kapp für einen Abend, Berlin 1930); *Béatrice et Bénédicte* (Text v. Berlioz selbst, nach Shakespeares „Viel Lärm um nichts“, 1862 in Baden-Baden). Endlich die zwei großen Oratorien *La damnation de Faust* (1846, nach Goethe, auch bühnenmäßig aufführbar) und die Trilogie *L'enfance du Christ*. Außerdem Orchesterlieder (*La captive* u. a.), Ausw. v. *Blessinger (Mus. Stundenb. 1920). Eine Ges.-Ausg. (nur *Cellini* u. *Les Troyens* fehlen noch) boten *Malherbe und *Weingartner bei Br. u. H.; viele Studienpartituren bei Eulenburg. Von großer geschichtlicher Wichtigkeit ist auch der *Grand Traité d'instrumentation et d'orchestration* (1844, mehrmals deutsch, neuerdings überarb. v. *Weingartner [1904] u. besonders v. R. *Strauß [1905], auch ergänzt v. *Widor [1905], dt. v. *Riemann). — Höchst lesenswert ist B. als Schriftsteller. Die Erstfassungen seiner Reiseberichte an Zeitungen bot 1932 *Prod'homme als *Souvenirs de voyages* (Paris, Tallandier, 21935); erweitert als *Voyage musical en Allemagne et en Italie* (1844) u. als *Mémoires* (1870 [2. Aufl. 1876, 2 bdg.] nachgel., dt. v. H. Scholz 1914); besonders amüsant seine *Soirées de l'orchestre* (1853), *Grotesques de la musique* (1859), wichtig *A travers chants* (1863), *Les musiciens et la musique* (1903); 10 bdg. e dt. Ges.-A. bei Br. u. H. 1903—21. Briefe 1878 (*Corresp. inédite*) u. 1882 (*Lettres intimes*), hg. von *Gounod, an die Fürstin Wittgenstein (hg. v. *La Mara 1903); vieles in den „Briefen hervorragender Zeitgenossen an Franz Liszt“ (3 bdg. 1895, 1904); 4 Briefbände hg. v. *Tiersot (*Les années romantiques* [1908]; *Le musicien errant* [1919]; *Correspondance inédite*) (1930), *Au milieu du chemin* (1930), weitere an berühmte Zeitgenossen im Ménestrel 98 (1936); Unbekannte Briefe v. B. bot u. a. G. Brücher in der „Musik“ XII/9; G. Clarence, *Lettres inédites à B.* (Rev. mus. 104); S. Ginsburg, *Corresp. Russe inédite de B.* (ibid.).

Lit.: G. *Prod'homme, H. B. (1904, dt. v. Frankenstein 1906); Ad. *Boschot, *Histoire d'un romantique* (3 bdg., 1906—13), *Une heure de mus. avec B.* (1930), *Une vie romantique*

(11. Aufl., 1929), dt. als „Das romant. Leben H. B.s“ (Zürich 1932); R. *Rolland, B. (in *Musiciens d'aujourd'hui* 1908, dt. 1927); F. *Draeseke in der „Musik“ I (1902); Ad. Jullien, H. B. (1888); R. *Louis, H. B. (1904); J. Kapp, H. B. (seit 1917 mehrmals); E. Hippeau, H. B. (3 bdg., 1883—85); ders., *B. et son temps* (1892); J. Tiersot, H. B. *et la société de son temps* (1904); A. Ernst, *L'oeuvre dramatique de B.* (1884); P.-M. Masson, B. (1923); A. Coquard, B. (in *Musiciens célèbres*, 1909); R. *Pohl, H. B., Studien u. Erinnerungen (1884); Luise Pohl, H. B.s Leben u. Werke (1909); Léon Constantin, B. (Vorw. von L. Barthou, Paris 1934); W. J. Turner, B. (London 1934); Ed. *Bernoulli, B. als Ästhetiker der Klangfarben (1909); H. Bartenstein, B.s Instrumentation und ihre gesch. Grundlagen (Straßburg, 1939); T. Mantovani, *La damnazione di Faust* (1930); F. Farga, H. B. u. seine Zeit (Zürich 1939); histor.: F. Liszt, B. u. seine Haroldsinf. (1855 Ges. Schr. IV); W. R. *Griepenkerl, Ritter Berlioz in Braunschweig (1843). Einen B.-Roman schrieb G. de Pourtales, „Phantastische Sinf.“ (dt. München 1940).

Bermudo, Juan, Franziskaner zu Ecija (Andalusien), schrieb die für die span. Klav.- u. Lautenmusik ergiebige *Declaración de Instrumentos* (Osuna 1549—55).

Lit.: O. *Kinkeldey, Orgel u. Kl. im 16. Jh. (1910), S. 10ff.

Bernabei, Ercole, * um 1620 im Kirchenstaat, † 1687 in München, wo er als Schüler des Römers *Benevoli seit 1674 Hkplm. war; in s. KM. (Mottetten, Madr.) ist er Carissimi verwandt.

Lit.: R. de Rensis, E. B. (Rom 1920).

Von s. Sohn u. Amtsnachfolger Gius. Ant. B. (*1649 in Rom, † 1732 in München) sind Opern u. Messen erhalten. Vgl. K. Forster, G. A. B. (Diss. München, 1933).

Bernacchi, Antonio, getauft 23. Juni 1685 in Bologna, † im März 1756 ebenda, einer der großen *Belcanto- *Kastraten, Schüler von *Pistocchi, sang seit 1701 in Düsseldorf unter Ag. *Steffani, 1716 in London, später in München und Wien, nochmals 1729

unter Händel in London, wurde 1736 in Bologna ein gesuchter Gesanglehrer; auf ihn suchte sich 1835 H. F. Mannstein mit seiner „Großen Gesangsschule“ zu berufen.

Bernardi, Francesco s. Senesino.

Bernardi, Steffano, * zu Verona, wo er seit 1615 Domkplm. war; seit 1628 dgl. in Salzburg, † vermutlich 1638; veröffentlichte Messen, Motetten, Psalmen, Madrigale und Instrumentalwerke. Auswahl s. Kirchenwerke hg. v. K. A. Rosenthal (DTÖ XXXVI, 1).

Lit.: H. *Spies in der Salzburger Chronik 1899; Fr. Posch, B. u. s. weltl. Werke (Diss. München, 1928).

Berneker, Konstanz, * 31. Okt. 1844 zu Darkehmen (Ostpr.), † 9. Juni 1906 in Königsberg, studierte am Kirchenmusik-Institut in Berlin u. war Meisterschüler der Akad., wirkte seit 1872 in Königsberg als Dirigent, Domorganist, Musikkritiker, 1895 Univ.-Lektor und Kompos.-Lehrer, schrieb Oratorien, Psalmen, eine Krönungskantate. K. *Burdach setzte sich (Deutsche Revue 1907 und „Vorspiel“) für ihn ein.

Lit.: O. Laudien, K. B. (1909).

Bernet Kempers, Karel Philippus, * 20. Sept. 1897 zu Nykerk (Holland), stud. Musik (bei B. *Zweers), Musikgesch. bei S. van Milligen, dann in München bei *Sandberger (hier 1926 Dr. phil., Diss. J. Clemens non Papa), wurde 1929 MG.-Lehrer am Kons. im Haag u. Doz. an d. Univ. Amsterdam, 1934 zugleich Lehrer am dortigen Kons. Schriften: *De ital. Opera van Peri tot Puccini* (Amst. 1929); *De Zauberpflöte* (dgl.), *Carmen* (dgl.), *Musikgeschichte* (Rotterdam 1932).

Bernhard, Christoph, * 1627 zu Danzig, † 14. Nov. 1692 in Dresden, in seiner Vaterstadt Schüler von P. *Siefert, in Dresden von Heinrich *Schütz, in Rom von *Carissimi, wohin der Kurfürst von Sachsen seinen Kapellsänger (seit 1649) und Vizekplm. (seit 1655) zweimal sandte. 1664–74 war B. jedoch, da ihn die Italiener aus Dresden verdrängt hatten, Jacobikantor in Hamburg und hat hier mit M. *Weckmann im *Collegium musicum* die norddt. Oratorienpflege (s. C. Förster) entscheidend gefördert. 1674–88 hat

er aber wieder in der kursächs. Hauptstadt als Kplm. und Prinzenzerzieher gewirkt. Um 1650 verfaßte er die von H. Schütz (Vorr. zur Geistl. Chormusik, 1648) angekündigte Musiklehre, die sich in mehreren Fassungen hs. verbreitete und viel Wichtiges zur Musikanschauung Schützens enthält (hg. v. J. *Müller-Blattau, 1926; ders. im Basler Kongr.-Ber. 1926). Mehrere Kantaten bot M. *Seiffert in DTD VI, eine Grusnick (Bärenr. 1933), ein Kantatenvorspiel in Scherings Beispielen (Nr. 213b). Daß er Komponist des erhaltenen Dresdener Balletts v. 1678 „Die sieben Planeten“ war, beweist G. Bittrich, Ein dt. Opernballett d. 17. Jhs. (Diss. Leipzig, 1931).

Bernhard v. Clairvaux (spr. klärwô), der Heilige, * etwa 1090 in Frankreich, † 1153 als Gründer und erster Abt des Klosters gleichen Namens, Verf. von Choralchriften u. Reformator des *Choralgesanges im Sinn des Zisterzienser-Ordens, der eine Reinigung und Vereinheitlichung der *gregor. Melodien erstrebte.

Lit.: A. *Kienle im Gregoriusbl. XXVI (1901).

Berno von Reichenau, Abt dieses Klosters im Bodensee seit 1008 (vorher im Eifelkloster Prüm), † 7. Juni 1048, Musiktheoretiker, der freilich viele Abhängigkeiten von den *Hucbaldschen und *Guidonischen Schriften zeigt und einen ihm in Leipzig zugeschriebenen Traktat an *Oddo v. Clugny abtreten muß, wichtig aber durch seinen *Tonarius (Gerbert Scriptorum I u. II) (s. a. *Hermannus Contractus).

Lit.: W. *Brambach, Die Reichenauer Sängerschule (1888); H. *Riemann, Gesch. d. Musiktheorie, Kap. 3; R. *Molitor in „Die Kultur der Abtei Reichenau“ I u. II (1925).

Bernoulli, Eduard, * 6. Nov. 1867 in Basel, † ebenda 18. April 1927, Schüler v. *Kretzschmar, 1896 Dr. phil. in Leipzig, wurde 1908 Privatdozent der Musikwiss. in Zürich (1921 Prof.). Schrieb u. a. Die Choralnotenschrift bei Hymnen u. Sequenzen im späteren M.-A. (1898); Handels Oratorientexte (1905); *Berlioz als Ästhetiker der Klangfarben (1909); Aus Liederbüchern der Humanistenzeit (1910); Abhh. im Schweizer Jb. f. MW., in den Kongreßberichten Paris 1924, Basel 1926, in der

Festschr. f. Kretzschmar 1918 usw. Hg. der *Jenaer Ldhs. (mit Holz u. Saran 1901), von H. *Alberts Arien (DTD 12/13), von *Attaignants Tabulaturen (1914), von M. *Prätorius' *Synagoga* III (1916), von L. *Eulers *Tentamen* (1926), von Arnt v. *Aichs Ldb. (mit H. J. Moser, 1930).

Bernuth, Julius, v. * 8. Aug. 1830 zu Rees (Rhld.), † 24. Dez. 1902 zu Hamburg, wurde Jurist, studierte daneben Musik bei W. *Taubert und *Dehn (Berlin) sowie am Leipziger Kons., 1863 noch bei M. *Garcia in London Gesang, leitete in Leipzig u. a. die „Euterpe“, seit 1868 in Hamburg die Philh. Konzerte und die Singakad. (1878 Prof.), seit 1895 aber nur noch sein 1873 gegr. Konservatorium.

Berten, Walter, * 23. Aug. 1902 in Köln, Schüler von H. *Unger und E. *Bücken, gründete und leitete eine Ges. f. neue Musik in M.-Gladbach (1923), lebte dann in Köln als Musikkritiker der Rh. Ztg., war 1927/28 Verwaltungsdir. u. Dozent der Folkwangschule in Essen, dann Schriftleiter im Filser-Verlag (Musik im Leben), 1930/31 künstl. Leiter der Schallplattengesellschaft „Musica sacra“ (Berlin) und seit 1931 in Berlin Musikkritiker der „Germania“. *Kompositionen*: a-capella-Werke; zwei Liedfolgen, Sonatine, StrQu, Duos f. Fl u. Fg, f. V u. Br. Volksliedbearbb. Aus Sende-Musikspielen „Kleine Liebesgesch. in Volksliedern“ (1932). Schrieb: Zum Variationsstil M. *Regers (Diss.); Musik und Musikleben der Deutschen — Vermächtnis u. Aufgabe (1933), Abhandlungen über W. *Braunfels u. H. *Unger.

Bertini, Henri, * 28. Okt. 1798 zu London, † 1. Okt. 1876 zu Meylan bei Grenoble, lebte bis 1859 meist in Paris als Autor der bekannten Klavieretüden, von denen *Riemann besonders op. 100, 29 und 32 zur Vorbereitung auf *Czernys op. 299 empfahl; eine Auswahl von 50 Nrn. bot G. Buonamici.

Berwald, Franz, * 23. Juni 1796 aus einer deutschen Musikerfamilie in Stockholm, † ebenda 2. April 1868, Dir. des dortigen kgl. Kons., schrieb Sinfonien, Kammermusik und eine Oper („Estrella de Soria“ 1862).

Lit.: T. *Norlind in s. *Allmänt Musiklexikon*; A. Hillmann, F. B. (1920).

Besch, Otto, * 14. Febr. 1885 bei Königsberg, Schüler v. Fiebach (Königsberg), Rüfer und *Humperdinck (Berlin), lebt in Königsberg als Musikkritiker der Allg. Ztg. und Kompos.-Lehrer.

Werke: Ouv. „E. T. A. Hoffmann“ (1920); StrQu; Klav.-Trio; Klav.-Sonate; Suite f. StrQu; Vorspruch zu einem Schauspiel (Orch.-Ouv.); „Arme Ninetta“ (Opern-Einakter 1926); Advent-Kantate (1930); Auferstehungs-Kantate (Requiem); Lieder; Konz. f. Orgel und Orch. (1932), Weihnachtsmysterium (1933), Kurische Suite für kl. Orch. (1934), Ostpr. Tänze (dgl.), StrQu. (Tonkfst. Darmst., 1936), Musik f. Orch. (1937), Ostmark-Ouv. (Düsseldorfer Musikt. 1938), Ostpr. Bilderbuch f. kl. Orch., Divertimento f. Orch. (1941), Kantate über ostpr. Volkslieder usw. Er schrieb: Engelbert Humperdinck (1914).

Besozzi, eine Familie berühmter Oboenspieler, am wichtigsten Alessandro (* um 1700 zu Parma, † 1775 zu Turin), der viele Triosonaten schrieb, und sein 1755–92 in Dresden wirkender Neffe Carlo, der Oboekonzerte und Bläserquintette geschaffen hat.

Besseler, Heinrich, * 2. April 1900 in Hörde (Westf.), studierte Musikwiss. bei W. *Gurlitt (Freiburg i. Br.), *Adler und W. *Fischer (Wien) sowie bei Fr. *Ludwig (Göttingen), promov. 1923 als Assistent in Freiburg i. Br., wo er sich 1925 habilitierte. 1928 Prof. der Musikwiss. in Heidelberg (Nachf. v. H. J. Moser), organisierte 1934–39 die Reichsdenkmale.

Arbeiten: Beiträge zur Stilgesch. d. dt. Suite im 17. Jh. (ungedr. Diss.); wichtige „Studien zur Musik des M.-A.“ I — III im AfMW VII u. VIII sowie ZfMW XI (Von Dufay bis Josquin); Musik des M.-A. in Hamburg (ibid. VII u. im Freiburger Orgeltagsungsber. 1926); Grundfragen des musikal. Hörens (Petersjb. 1925); Grundfragen der Musikästh. (dgl. 1926); Die Musik des M.-A. und der Renaissance (in Bückens Hdb. 1932f.); Hg.: Altniederl. Motetten (*Okeghem, *Compère, *Josquin) 3 Motetten v. G. *Gabrieli u. Okeghems Missa mi-mi (in *Blumes Chorwerk).

Bettleroper s. *Ballad-opera*.

Betz, Franz, * 19. März 1835 in Mainz, † 11. Aug. 1900 in Berlin, wo er

1859—97 als berühmter Opernbariton wirkte (1868 sang er in München Wagners ersten „Hans Sachs“, 1876 in Bayreuth den ersten „Wotan“).

Beuron, Benediktinerkloster bei Sigmaringen, in dem zumal seit der 2. Wiedereröffnung 1887 der liturgische Gesang hervorragend gepflegt wird (in den letzten Jahren besonders durch Prior Dom. *Johner, P. Chrys. *Großmann und Subprior P. Fidelis Böser, der auch stilistisch umstrittene Orgelbegleitungen veröffentlichte).

Lit.: H. v. Lassaulx, B. u. die KM 1863—1913 (Straßb. Caecilia 1913).

Białas, Günther, * 19. Juli 1907 in Bielschowitz (O/S.), stud. Schulmusik in Breslau u. Charlottenburg, Kompos. bei M. *Trapp, jetzt in Breslau Musikstudienrat u. Lehrer am Hochschulinst. f. Musikerz. bei der Univ. Breslau. Er schrieb: Konz. f. Orch., Br.-Konz., kl. Konz. musik f. Kl. u. Orch., Musik f. doppelchör. StrO. u. Pk., „Schlesische Hymne“ f. Bar., gem. Ch. u. Orch., StrQu., StrTrio, Chöre, Orch.- u. KLIeder, KlSuite, KlStücke 4 hdg.; an Laienmusik: „Der beste Stand“ (Chor- u. InstrVar.), „Bergmann, Glückauf“ (Kantate), „Bolkenhainer Burgmusik“, Serenade f. StrO., 4 Bläser u. Pk.

Biber, Heinrich Ignaz Franz (v. Bibern), * 12. Aug. 1644 zu Wartenberg (Böhmen), † 3. Mai 1704 zu Salzburg, der berühmteste deutsche Geiger des Barock, vermutlich Schüler von J. H. *Schmelzer, fürstbischöfl. Musiker in Kremsier und Olmütz, seit 1670 in Salzburg, wo er 1680 Vizekplm., 1684 Kplm. und 1690 vom Kaiser geadelt wurde. Von seinen *Violinwerken*, die z. T. besonders kühn die **Scordatur* pflegen, sind wichtig: hs. Nachtwächterserenade à 5; 16 Solosonaten „zur Verherrlichung von 15 Mysterien aus dem Leben Mariä“ (um 1675, hg. v. E. Luntz in DTÖ XII, 2, prakt. Ausg. v. R. Reitz); *Harmonia artificiosa-ariosa* (virtuose Triosuiten, z. T. mit Gambe bzw. Violen d'amour, davon eine hg. v. C. Kint, Leipzig 1937); 8 *Sonatae Violino solo* (1681, hg. v. *Adler in DTÖ V, 2). Eine *Missa S. Henrici* und ein *Requiem* neugedr. in DTÖ XXV, 1 u. XXX, 1, eine *Missa brevis* XLIII, 1; auch schrieb er Schuldramen u. Opern. Vgl. *Schering, Beisp. 238.

Lit.: A. *Moser, Gesch. d. Violinspiels, S. 127ff. u. AfMW I; P. *Nettl (j.), H. F. B. v. B. (Sudetendeutsche Lebensbilder I, 1926); ders., ZfMW IV u. DTÖ Beiheft VIII; Const. Schneider, B. als Opernkomp. (AfMW VIII).

Bibliotheken, Musik-, A) mit altgewachsenen Beständen, B) musikalische Volksbüchereien.

A) Es ist vor allem das Verdienst v. R. *Eitner, durch einen Gesamtkatalog (Quellenlexikon, 10 bdg. 1900—04) die Aufschließung der vorhandenen Schätze alter Musikalien (bis 1800) begonnen zu haben. Doch steht dies Bestreben trotz weiterer Ergänzungshefte (*Miscellanea musicae bio-bibliographica*, 1912 bis 1914), erst im Anfang; weiter führen z. Zt. die Zettelkataloge der DTD im Staatl. Inst. f. dt. Musikforschung Berlin, der DTB, DTÖ und einiger Provinzialunternehmungen; allerdings erfassen auch sie meist nur den öffentlichen, nicht den privaten Besitz. Ein international organisierter, erneuerter „Eitner“ wäre höchst erwünscht. Genauer erfassen die Einzelbestände örtliche Bibliothekskataloge, die möglichst auch durch Bibliotheksgeschichten ergänzt werden sollten, die die durch einzelne Vorbesitzer zusammengebrachten Teilsammlungen oft hochwichtige Aufschlüsse über deren Interessensphäre und Lebenskreis liefern. Statt hier alle Bibliothekskataloge aufzuzählen, die ohnehin meist in Eitners Qu.-L. eingearbeitet sind, seien nur diejenigen Büchereien genannt, die an Beständen alter Musik besonders hervorragen: a) *Deutschland*: Augsburg, Stadt- u. Kreisbibl. (Hss. um 1500, Drucke des 16. u. 17. Jhs.); Berlin, Staatsbibl. (Musikvorstände: S. *Dehn, Fr. Espagne, A. *Kopfermann, W. *Altmann, Joh. *Wolf, G. *Schünemann, eine der größten Sammlungen der Welt, Bach-, Mozart- und Beethovenauto-gr., *Lochamer Ldb.); kgl. Hausbibl. (Kammermusik des 18. Jhs.); Graues Kloster (Drucke des frühen 17. Jhs.); Breslau, Stadtbibl. (Partituren-sammlg. v. E. *Bohn, Drucke u. Hss. des 16. Jhs.); Bibl. des Musikw. Instituts; Danzig, Stadtbibl.; Darmstadt, Landesbibl.; Dresden, Öffentl. Bibl. (hs. *Vivaldi-Konzerte); Frankfurt a. M., Stadtbibl. (Kantaten des

18. Jhs., altes Opernarchiv); Graz Johanneumsb. (Steirer Musikdrucke), Univ.-B. (KM d. 16./17. Jhs.); Hamburg, Staats-u. Stadtbibl. (Hamburger Meister des 17. Jhs.); Innsbruck, Univ.-Bibl. (*Wolkenstein, Hss. d. 14. Jhs.); Jena, Univ.-Bibl. (Jenaer Lhs., Chorbücher Friedrichs d. Weisen); Kassel, Landesbibl. (die Musikalien *Moritz des Gelehrten); Königsberg, Univ.-Bibl. (die Musikalien Herzog *Albrechts, Sammlg. Gotthold); Leipzig, Peters-Bibl. (ausgezeichnete Gebrauchs-Bibl., Vorsteher E. *Vogel, R. *Schwartz, K. *Taut, E. *Schmitz, eigenes *Jb.), Stadtbibl., Univ.-Bibl., Thomasarchiv (Kantoreischatz des 16.-18. Jhs.); München, Staatsbibl. (die Hss. der *Senfl. u. *Lasso-Zeit); Münster, bischöfl. Santsini-Bibl. (ital. KM des 17./18. Jhs.); Regensburg, bischöfl. Proske-Bibl. (Hss. u. Drucke des 16. Jhs.), fürstl. Thurn u. Taxissche Zentralbibl. (Musikal. d. 18. Jhs.); Stuttgart, Landesbibl. (die Capellbücher unter Herzog Ulrich, Barockdrucke), Hofbibl. (Opern der *Zumsteeg-Zeit); Wien, Nat.-Bibl. (hochbedeutend, Vorsteher: J. *Mantuan, Rob. *Haas, Hss. u. Drucke des 16.—18. Jhs., dazu ders. im Petersjb. 1930; Ambraser Sammlung, Bibl. der Ges. d. Musikfreunde (Leiter *Mandyczewski, H. Krauss, Hss. der Wiener Klassiker), Ministerium f. Unterricht (*Trienter Codd.); Wolfenbüttel, Landesbibl. (Ars antiqua, 16. u. 17. Jh.); Zwickau, Ratsbibl. (Hss. d. 16. Jhs.). b) *Schweiz*: Basel, Univ.-Bibl. (Hss. des 16. Jhs.); Zürich, Zentrale Kantonalbibl. (Bestände des alten Coll. mus.); Skt. Gallen, Stiftsbibl. (M.-A.). c) *Italien*: Bologna, Liceo mus. (Leiter *Gaspari, *Parisini, *Torchì, Cadolini. Drucke des 16. u. Hss. des 17. Jhs.), S. Petronio; Mailand, Dom-Archiv (Hss. des 15./16. Jhs.), Ambrosiana; Modena, B. Estense (*Ars nova); Rom, Päpstl. Capellarchiv (Messen der röm. Schule, *Josquin, *Palestrina), Vatikan (liturg. Hss., auch die alten Heidelberger Bestände), Sta. Cecilia, B. Casanatense (Sammlung *Baini); Neapel, B. des Cons. (Leiter *Gasparini, Opern des 17. bis 18. Jhs.); Venedig, S. Marco (Hss. des 15.—17. Jhs.); Eadua, S. Antonio (Kirchen-sonaten, *Tartini); Florenz, Nat. Bibl. (Ars nova, Hss. des 16. Jhs.); Turin, Nat. Bibl. d) *Spanien*: Barcelona, Bibl. Cataluña (Leiter *Anglès); Monserrat; Madrid, Escorial; Toledo, Dom (15. und 16. Jh.); Sevilla, Dom. e) *Frankreich*: Paris, Nat. Bibl. (s. *Ecorcheville, Hss. d. 12.—16. Jhs., Drucke [eine der bedeutendsten Musikbibliotheken der Welt]); Conservatoire (*Berlioz, *Weckerlin, *Expert; Opern, Samml. *Philidor); Cambrai, Domarchiv (15. Jh.). f) *Belgien*: Brüssel, Kgl. Bibl. (Sammlung *Fétis), Cons. (Leiter *Wotquenne, Ph. E. *Bach-Hss., Bibl. Wagener: 18. Jh.). g) *Niederlande*: Haag, Privatbibl. *Scheurleer (17. Jh.). h) *England*: London, British Museum (eine der reichsten Musiksammlungen, Leiter *Hughes-Hughes [spr. Hötsch-Hötsch] u. *Barclay Squire), kgl. Hausbibl. (Händel-Hss.); Oxford, Christ-Church; Cambridge, *Fitz William-Museum (Klav.-Tabulat.). i) *Schweden*; Upsala, Univ.-Bibl. (Sammlg. Düben, deutsche Musik des 17. Jhs.). k) *Nordamerika*; Washington, Kongr.-Bibl. (Leiter *Sonneck, C. *Engel [Libretto-Sammlg. C. Schatz]); New York, Öffentl. Bibl., P. Morgan-Bibl. l) *Rußland*; Leningrad (Petersburg), Staats-Bibl. (Leiter: A. Rimsky-Korssakow, Opernpart. des 18. Jhs., Hss. der russ. Meister des 19. Jhs.); Moskau, Synodalschule. m) *Generalgouvernement*: Warschau, Ministerial-Bibl.; Krakau, Cathedral-Archiv.
- B) *Musikal. Volksbibliotheken*: die erste 1902 in München, denen bald viele andere folgten. Eine treffliche Übersicht über das für mus. V.-B. geeignete Schrifttum bot der Berliner Stadtbibliothek K. Th. Bayer, „Musikliteratur“ (1929); „Meister der Musik von Schütz bis Reger“, hg. v. d. dt. Zentralstelle für volkstümliches Büchereiwesen (1928); ders., Musik u. Bücherei (in „Bücherei u. Bildungspflege“ Jg. 11, 1931, S. 176ff.; ders., die Biographien der großen dt. Musiker v. Bach bis Brahms (in „Die große Übersicht“ Jg I, 1933—34); Reichsliste f. Musikbüchereien zusammengestellt von der Reichsstelle f. das Volksbüchereiwesen, Berlin (1938, Leipzig, Roßstr. 11); „Musikal. Volksbildg.“ hg. v. S. *Goslich (Hanseatische Verlagsanst. Hbg. 1941, darin G. *Frotscher, Volksbildendes

Musikschritttum; Herb. Schermell, Aufbau u. Leitung einer Musikbücherei).

Bicinium (lat.), zweistimmiges Stück in Lied- oder Motettenform. Ein Biciniensammelwerk von G. *Rhaw (*Bicinia Gallica, Latina, Germanica*, Wittenberg 1545) erfuhr Teilneudrucke bei Kallmeyer u. im Bärenr.; B. von C. *Othmair u. anonyme aus dem 16. Jh. ebenda („Weltl. Zwiesesänge“); die B. v. *Senfl erschienen in DTB III, 1. Neudr. der geistl. B. v. Wannenmacher durch A. Müller („Vom Turm“, Dresden), 2 dgl. u. 1 v. *Apianus in Schweizerische Sing- u. Spielm. (W. *Schuh), ebensolche von G. *Otto boten G. Heinrichs (Selbstverlag Homburg-Kassel) und Fr. *Blume (Musik am Hofe des Landgrafen *Moritz); ein Höhepunkt der Gattung sind die Zwiesesänge von M. *Praetorius (hg. von *Jöde, Kallmeyer 1924), 70 von *Calvisius und die 90 B. von *Bodenschatz. — Einen *instrumentalen* Seitenzweig bedeuten die 2- bis 3stg. Kanons von J. *Walter (Ausw. v. W. Ehmann, Bärenr. 1930 als „Spielstücke für *Blockflöten“, Heft 5); andere alte B. boten H. J. *Moser und F. *Piersig als *Carmina* (Nagel), Ferd. Enke als „Zusammenspiel f. Blockflöten“, Heft 1 (1932), andere L. Nowak im Bärenr. („Spielstücke“ III u. IV); solche von *Lasso bot im Neudr. des Bärenr., die von M. *Agricola H. Funck (Kallmeyer); einige auch in *Jödes Kanon. Ausländische Sammlungen des 16. Jh. sind die B. von Tasso und Lupacchino (Venedig 1559) sowie die B. von *Phalèse und Ballère (Antwerpen 1590), andere hg. v. Zirnbauer (Schott 1940). — Ein moderner Renaissanceversuch ist das 2stg. altdeutsche Ldb.v. *Jöde (neubearb. seit 1925 mehrfach). — Siehe auch Duett.

Biehle, Herbert, * 16. Febr. 1901 zu Dresden als Sohn von Johs. *B., Schüler von G. *Schumann (Komp.) und G. *Armin (Gesang), 1923 Dr. phil. (Diss. Berlin: Musikgesch. v. Bautzen).

Schriften: G. Schumann (1925), „Stau dich gesund“ (1929). Die Stimmkunst I (Geschichtl. Grundlagen) 1931. II (Grundlegung einer Stimmästhetik) 1933; Therapeutische Wirkungen durch phonator. Stauübungen (Dt. med. Wochenschr. 1937).

Biehle, Johannes, * 18. Juni 1870 zu Bautzen; † 4. Jan. 1941 ebenda, wo er seit 1898 als Domkantor wirkte (1908 KMDir.), daneben seit 1916 Dozent für Raumkustik und Orgelbau an der Technischen Hochschule Berlin-Chbg. (Prof.) mit einem Lehrauftrag für mus. Liturgik in der theol. Fakultät der Univ. Berlin. Auch war er Gutachter des Ministeriums in Orgelbau- und Glockenfragen und leitete eine technisch-wissenschaftliche Arbeitsgemeinschaft für Orgelbau (TAGO).

Schriften: Theorie der pneumat. Orgeltraktur u. die Stellung des Spieltischs (1911); Theorie des Kirchenbaus (1913); Beiträge zur musikal. Liturgik (1919); Die Analyse des Glockenklangs (AfWM I), Raumakustische ... Untersuchungen am Dom zu Schleswig (dgl. IV), Die Berliner Tagung f. Orgelbau (1928), Die liturg. Gleichung (1931). — Eine B.-Festschr. gab Erich H. Müller 1930 heraus. Vgl. *Birtner in Theol. Rundsch. III.

Bildende Kunst und Musik. Bildersammlungen: G. *Kinsky (j.) u. R. *Haas, Geschichte der Musik in Bildern (Br. u. H. 1930); C. Moreck, Die Musik in der Malerei (G. Hirth 1924); Max Sauerlandt, Die Musik in fünf Jahrhunderten europäischer Malerei (1922); ders., Mozart und Porzellan (Privatdr. d. J. Brinckmann-Ges., Hamburg 1921); K. Andorfer u. R. Epstein, *Musica in nummis* (= auf Münzen, Wien 1907); R. *Wustmann, Musikalische Bilder (Seemann 1907); K. *Storck, Musik u. Musiker in Karikatur und Satire (Oldenburg 1910); M. *Steinitzer, Atlas zur Musikgesch. (1908); H. H. Ewers u. J. E. Poritzky, Musik im Bild (G. Müller, München 1912); *Bückens Hdb. d. Musikg.; W. v. Zur Westen, Musikalienitel aus 4 Jhh. (1921).

Lit.: H. *Leichtentritt (j.), Was lehren uns die Bildwerke des 14. bis 17. Jhs. über die Instr.-M. ihrer Zeit? (SbIMG VII); A. *Schering, Experimentelle Musikgesch. (ZsIMG XIV); C. *Sachs (j.), Kunstgeschichtliche Wege zur Musikwissenschaft (AfMW I), Die Musik im Rahmen der Schwesterkünste (Kongr.-Ber. Basel 1924), ders. in AfMW VI 255ff.; H. J. *Moser, Die Stilverwandtschaft zw. der Musik u.

den andern Künsten (Ber. d. 2. Kongr. f. Ästh. u. allg. Kunstw. 1924); Susanne Trautwein, in der „Musikpflege“ u. Zs. f. Schulmusik 1932; R. v. *Mojsisovics, Parallelerscheinungen in den bildenden Künsten u. d. Musik des 19. Jhs. (Schweizer. MZ Jan. 1924); Felix Auerbach, Tonkunst und bildende Kunst (1924). Karl Weidle, Bauformen in der Musik (Veröff. d. MusInst. Tübingen Heft 3). M. *Seiffert, Bildzeugnisse des 16. Jhs. (AfMW I); G. Weise in Dt. Vj. X 206ff.; „Musik u. Bild“ (Festschr. f. M. Seiffert, Bärenr. 1938); Herbert Günther, Künstlerische Doppelbegabungen (Heimeram 1938); K. *Huschke, Musiker, Maler u. Dichter als Freunde und Gegner (1941).

Billroth, Theodor * 26. April 1829 in Bergen (Rügen), † 6. Febr. 1894 zu Abazzia, der Begründer der modernen Chirurgie, seit 1860 Prof. in Zürich, seit 1867 in Wien und mit Brahms befreundet; aus seinem Nachlaß wurden veröffentlicht: „Wer ist musikalisch?“ (seit 1896 mehrfach) und die musikalisch sehr ergiebigen „Briefe“ (seit 1895 mehrf., hg. v. G. Fischer). 1934 erschien in Wien „B. u. Brahms im Briefwechsel“. Lit.: Al. Fränkel, Th. B. (1931); J. Fischer, Th. B. u. s. Zeitgenossen (1929).

Bilse, Benjamin, * 17. Aug. 1816 in Liegnitz, † 13. Juli 1902 ebenda, wo er als StadtMD begann; nach Erfolgen auf der Pariser Weltausstellung 1867 veranstaltete er seit 1868 in Berlin die B.-Konzerte mit seinem eigenen Orchester, dessen bester Teil sich 1882 ohne ihn zum heutigen Philharmonischen Orchester umbildete.

Lit.: W. *Altmann, Chronik d. Philh. Orch. (1902).

Binchois (spr. bēschoa), Gilles, * um 1400 zu Mons im Hennegau, † Ende Sept. 1460 zu Lille, war Soldat, stand 1424/25 im Dienst des engl. Grafen v. Suffolk in Paris, trat 1430 in die burgundische Hofkapelle ein, der Hauptmeister der burgundischen Chanson (52 weltliche und rund ein Dutzend geistliche Liedsätze) und der Messe (24 Sätze) neben *Dufay. Neudrucke von H. *Riemann (Illustrationen zur Musikg., 1893), in *Stainers *Dufay and his contemporaries* (1898) sowie in den Ausgaben der Trienter

Codices (DTÖ). Lit.: H. *Riemann, Hdb. d. MG II I S. 61ff.; W. *Gurlitt im Basler Kongr.-Ber. 1924 u. Heft 22 v. Blumes Chorw.; H. Funck in *Acta mus.* IV; *Cllosson in *Rev. musicol.* IV; A. *Pirro, *La mus. sous le règne de Charles VI.* (Straßburg 1930), S. 35; J. Marix, *Les musiciens de la cour de Bourgogne au XVe siècle* (Paris 1937); 16 weltl. Lieder (3stg.) bot W. *Gurlitt 1933 in Blumes Chorwerk; *Ut queant* in J. *Wolfs Sing- u. Spielmusik.

Birkenstock, Joh. Adam, * 17. Febr. 1687 zu Alsfeld (Hessen), † 26. Febr. 1733 in Eisenach, bedeutender frühdeutscher Geiger, 1709 Schüler von R. Fedeli (Kassel), Volumier (Berlin), Fiorelli (Bayreuth), Duval (Paris), 1725 HKonzM. in Kassel, 1730 Hkplm. in Eisenach. Von seinen vorzüglichsten Soloviolinsonaten (1722) druckte W. *Woehl (bei Nagel) eine neu, eine andere Salmon (bei Ricordi, auch für Vc u. Bc); außerdem schrieb er Triosonaten; seine von J. G. Walther angekündigten 12 Concerti à 6 scheinen nicht zum Druck gelangt zu sein, dagegen gehören ihm vielleicht hs. anonyme Konzerte auf der Bibl. Kassel zu; eine Sinf. hs. in Upsala. Ein Siciliano in Scherings „Alten Meistern des Violinspiels“.

Lit.: A. *Moser, Gesch. d. Violinspiels S. 304f.; Dotter in Oberhess. Gesch. bll.

Bird, William, s. Byrd.

Birtner, Herbert, * 16. Juni 1900 in Hamburg, studierte Musikwissenschaft 1919–21 bei W. *Gurlitt (Freiburg i. Br.), 1921–24 bei Th. *Kroyer (Heidelberg u. Leipzig), 1924 Dr. phil., gleichzeitig Musik bei *Müller-Hartmann, *Weismann, Hans Bruch und E. *Toch (j.), habilitierte sich 1930 in Marburg, 1940 a. o. Prof. in Graz, und schrieb: Joachim a. *Burck als Motettenkomp. (Diss. Leipzig); Ein Beitr. z. Gesch. d. prot. Musik im 16. Jh. (ZfMW X); Die Probleme der *Mensuralnotation u. ihre Übertragung (dgl. XI); Studien zur niederl.-burgundischen Musikanschauung (Habilit.-Schr., Teldr. 1930); Die Probleme der *Orgelbewegung (Theol. Rundschau III); Zur *Schütz-Bewegung (Musik u. Kirche 1932); Renaissance u. Klassik in der Musik (Kroyer-Festschr. 1933); H. Schütz im Schrifttum (Dt. Musikkultur

1936); Zur dt. Beethoven-Auffassung (Schiedermaier-Festschr. 1937). Hg. v. Bd. III/IV u. XIII der M. *Praetorius-Ausg.; *Missa Auleni* (Chorwerk 31); Ausgew. Werke des Landgr. Moritz v. *Hessen (LD. 1937). In Vorber.: Werke v. Pierre de Larue.

Bittner, Julius, * 9. April 1874 in Wien, † 10. Jan. 1939 ebenda, wo er bis 1920 als Richter wirkte; Schüler v. J. Labor, gefördert durch Jos. *Schalk u. Br. *Waite (j.). Seine Lieder überragt das Opernschaffen, das die österr. volkstümliche Linie *Kienzls steigernd fortsetzt. Hauptarbeiten: Die rote Gret (1907), Der Bergsee (1911), vor allem das sehr geglückte „deutsche Singspiel“ „Höllisch Gold“ (1916), Die Kohlhaymerin (1918—19), Der liebe Augustin (1921), Das Rosengärtlein (1923 u. 28), ein Singspiel Der unsterbliche Franz (1930), Die Mondnacht (1933), Das Veilchen (1935), Der blaue Diamant (1937), eine Operette „Die silberne Tänzerin“ sowie eine *Missa austriaca* (1928).

Lit.: R. *Specht (j.), J. B. (1921); G. Renker in der „Musik“ XXVIII (1936).

Bizet (spr. bisē), Georges, * 25. Okt. 1838 in Paris, † 3. Juni 1875 zu Bougival bei Paris, rein arisch (vgl. Die Musik 1938), war vom 9. bis 19. Jahr Schüler des Pariser Cons., vor allem in der Kompos. bei seinem nachmaligen Schwiegervater *Halévy (j.), reiste als Rompreisträger nach Italien, lebte seit 1863 wieder in Paris, wo er mit mittleren Erfolgen Opern, Lieder und Orchesterwerke schuf; nur sein Welterfolg „Carmen“ versagte 1875 zunächst so völlig, daß die Enttäuschung darüber an seinem frühen Tode mitschuldig geworden sein soll. B.s Tonsprache zieht ihre Kraft meist aus sehr reizvoll gehandhabten Lokalkolorits (orientalisch, provençalisch, spanisch), prickelnder Rhythmik, straffer Nummernformung und delikater Instrumentation. *Hauptwerke*: die Opern Die Perlenfischer (1863), *La jolie fille de Perth* (1867), der Einakter *Djamileh* (1872), *Carmen* (nach einer Novelle v. Prosper Mérimée, 1875); aus seiner Schauspielmusik zu Daudets *L'Arlesienne* (1873) stammen die berühmten Orchestersuiten gleichen Namens, eine dritte *Roma* entstand

1866—68. Die Ausgabe eines weiteren Opernwerks bereiten Dr. E. Hartmann (Hanau) u. Jos. Wenter vor. Aus seinen 40 Liedern bot H. J. *Moser eine Auswahl (mit dt. Übers., Peters); ferner einige Klavierwerke, Kirchenmusik usw. Außerdem veröffentlichte er kritische Briefe aus Rom (1857—60), seine *Lettres à un ami* erschienen 1900, Neudr. beider Paris 1938.

Lit.: Fr. W. Herzog, B. (Athenaion, i. Vorber.); E. *Istel (j.), B. u. Carmen (1927); Ad. *Weißmann (j.), B. (1907); P. Voß, B. (Reclam 1899); französ. Biogr. v. M. *Delmas (1930, 238); P. Landormy (1924/29), H. Gauthier-Villards (Paris, o. J.); Ch. Pigot (1886—1925); C. Bellaigue (1891); M. Cooper, B. (London 1938); J. Hühne, Die Oper Carmen als Typus. Poetik (Diss. Greifswald, 1915). Vgl. auch die von Daffner hg. Glossen *Nietzsches zu Carmen (Bosse, 1912).

Björkander, Frank Nils Fredrik, * 28. Juni 1893 in Stockholm. Studierte 1910—15 am Kgl. Kons. Klavier, eröffnete 1917 dort ein Klavierinst. und erweckte Aufsehen durch seine frischen, unmittelbar nordisch betonten Klavierkomp., Suiten u. Konzertstücke (auch f. Orch. instr.).

Blacher, Boris, aus baltischer Familie, * 6. Jan. 1903 in Newchwang (China), stud. in Berlin 1922—26 Komp. bei Fr. E. *Koch, 1928—32 MW., wurde Kompl. am Dresdener Kons., lebt jetzt in Berlin. Nach frühen Werken (Kleine Marschmusik op. 2, Orch.-Capriccio op. 4, Kurmusik op. 5, Ballett „Fest im Süden“ op. 6, Divertimento f. Blasorch. op. 7, Geigenmusik op. 8, Estn. Tänze f. 10 Bl. op. 9) errang er Haupterfolge 1937 mit der „Concertanten Musik“ op. 10 und 1939 mit der Sinf. op. 12, denen eine Oper „Katharina“ (1941) folgte (alle bei Bote u. Bock). Er fesselt vor allem als Rhythmiker u. durch feine Bläserverwendung.

Blasinstrumente s. Instrumente.

Blasorchester s. Militärmusik, Laienmusik u. Instrumentation.

Blatt = Rohrblatt s. Instrumente.

Blech, Leo (j.), * 21. April 1871 zu Aachen, Schüler der Berliner Hochschule und *Humperdincks, 1899 Kplm. in Prag, 1960 bis 35 dgl. an der Berliner

Oper (1913 GenMD.); lebt jetzt in Riga. S. Zt. viel gegeben wurden seine Spielopern „Das war ich“ (1902) und „Versiegelt“ (1908).

Lit.: W. Jacob, L. B. (Hambg. 1931).

Blessinger, Karl, * 21. Sept. 1888 in Ulm, studierte in Heidelberg bei *Wolf-
rum, in München bei *Mottl, *Sandberger
u. *Kroyer, war 1910—13 Theaterkplm.,
1913 Dr. phil., seit 1920 Lehrer an der
Münchner Akad. d. Tonkunst (Prof.).

Schriften: Studien zur Ulmer Musikg.
(Diss. München, Ulm 1913), Versuch
über die mus. Form (Sandberger-Fest-
schr. 1919), Die mus. Probleme der
Gegenwart (1920), Die Überwindung
der mus. Impotenz (1920), Mus. Form-
enlehre (1926), Melodielehre u. Ein-
führung in die Musiktheorie (1930),
Mendelssohn, Meyerbeer, Mahler (1938);
Hg. einer Liederausw. v. *Berlioz (Mus.
Stundenb. 1920).

Bleyle, Karl, * 7. Mai 1880 zu Feld-
kirch (Vorarlberg), Schüler von S.
de *Lange (Stuttgart) und L. *Thuille
(München), lebte 1918—23 in Cann-
statt, seitdem in Stuttgart. Außer zwei
Opern (Hannesle und Sannele, 1923,
Der Teufelssteg, 1924) schrieb er u. a.
die Chorwerke mit Orchester An den
Mistral (Nietzsche), Lernt lachen (dgl.),
Mignons Beisetzung, Heilige Sendung,
Die Höllenfahrt Christi, Ein Harfen-
klang, Prometheus, Trilogie der Leiden-
schaft, Requiem (Hebbel), Lied des
Lebens, Flagellantenzug (f. Orch.), ein
VKonz., Vckonz., Ouvertüren, Lieder
u. Duette, Chöre, Kammermusik (Str-
Qu., VSon), KlStücke.

Werkverz. 1937 bei Kistner & Siegel.

Blinden-Musik. Blinde Musiker haben
in der Musikgeschichte oft eine Rolle
gespielt, zumal als gedächtnisstarke
Organisten voll feinen Tastsinns (Franc.
*Landino, Konr. *Paumann, Ant.
*Squarcialupi, *Schlick, M.-Th. Para-
dis, *Labor, Hub. *Pfeiffer, Landgraf
Alexander Friedr. v. *Hessen usw.),
auch der blinde Orgelmacher Konrad
Schott (geb. 1562 zu Stuttgart). In
Marburg (L.) befindet sich die Blinden-
studienanstalt in Verbindung mit der
Blindenhochschulbücherei u. Beratungs-
stelle für blinde Studierende, die nicht-
sehenden Musikstudenten die für die
Prüfungen erforderliche Sekundareife
vermitteln; außerdem finden in Marburg

fast jährlich amtlich unterstützte Schu-
lungskurse für bl. M. statt (unter Mit-
beteiligung des Reichsdt. Blindenver-
bands Berlin). Die Blinden-Notenschrift
ist international gebräuchlich, er-
funden 1839 von dem französischen
Blindenlehrer L. Braille (1806 bis
1852), sie besteht aus abtastbar er-
höhten Punkten, von denen verschie-
dene Kombinationen aus einer Sechser-

1 . . 4
gruppe 2 . . 5 die Tonhöhe nebst Oktav-
3 . . 6

marken, andere die Tondauer, Takt-
arten, Gruppenteilungen, Pausen-
und Versetzungszeichen usw. ausdrücken.
Durch mancherlei spätere Ergänzungen
ist die B. heute so verfeinert, daß sich
in ihr auch die kompliziertesten Kla-
vierwerke durch Schreibmaschine oder
Druck (Blindenanstalten Wien, Berlin-
Steglitz, Düren, Hannover, Brünn,
Paris, London, Kopenhagen) haben her-
stellen lassen; wichtig sind auch Leih-
anstalten für diese Literatur, vor allem
die „Notenbeschaffungszentrale für
Blinde“ (Berlin SW 61, Belle-Alliance-
Straße 33), die eine Druckabt. in Mar-
burg hat; Auskunft erteilt der Vors.
des Reichsdt. Blverbands W. v. Gers-
dorff, der auch dem Blindenkonzert-
amt (Gesch.-Führer Konzertsänger A.
Stöckel) vorsteht.

Lit.: A. Brandstaeter, Das französ.
Notenschriftsystem f. Blinde (1876);
Brailles Musikschriftsystem, hg. v.
Verein zur Förderung der Blindenbil-
dung (Steglitz 1888); Dr. Alexander
Reuß, Systematik der Blindennoten-
schrift (Marbg. 1938); Johs. *Wolf,
Hdb. der Notationskunde II 449 ff.;
Kataloge von Musikwerken in B-
schrift beim Verein zur Förderung der
Blbildung Hannover, bei der Zentral-
bibl. f. Bl. Hamburg, beim *National
Institute for the Blind* (London) und von
der *Kansas Stateschool for the blind*
(Kansas City 1928). Jos. Bartosch,
Der Musikunterricht in der Blinden-
schule (in A. Mell, Der Blinden-Unterr.),
ders. im „Blindenfreund“ 1912 und in
Zs. f. d. Blindenwesen Österreichs 1919;
Vgl. auch den Bericht über eine Mar-
burger Blindenmusiker-Tagung in der
„Musikpflege“ 1931.

Bliss, Arthur, * 2. Aug. 1891 bei
London, Schüler von Ch. *Wood, *Stan-

ford u. Vaughan *Williams, lebte nach dem Kriege in London, ging 1923 nach Kalifornien. „Seine Musik verrät eine heitere, humoristische und gelegentlich ironische Geistesart“ (Eaglefield-Einstein [j.]), sie steht den französ. *Six (*Honegger) nahe, vor allem solche für eine Singstimme u. Bläserensemble; *Conversations* f. V, Br, Vc, Fl, Ob; instr. Kammermusik, Klav.- u. Orch.-Werke Str.-Quintett mit Oboe.

Lit.: P. A. *Scholes, A. B.

Bloch, Ernest (j.), * 24. Juli 1880 zu Genf, stud. bei *Jacques-Dalcroze, *Ysaye, I. *Knorr, *Thuille, seit 1916 in USA., in seinen Orchesterwerken Haupt des musikalischen Zionismus.

Lit.: M. Tybaldi-Chiesa, *Bibliographie de E. B.* (Mailand 1931); G. M. Gatti, *E. B.* (Mus. Quarterly 1921). P. Rosenfeld (j.), *Musical Portraits*.

Blockflöte (Schnabelflöte, ital. *Flauto dolce*, franz. *Flûte à bec*, Fl. d'Allemand), ist im Gegensatz zur modernen *Flöte (Zwerch-, Quer-Fl., *Flûte traversière*) eine wie die Weidenpfeife in Längsrichtung angeblasene Flöte von sehr zarter, etwas hohler Tongebung (da bei stärkerem Atemdruck leicht disharmonisch überblasend), die zwar künstlerisch durchaus vollwertig war (Tabulaturwerke von S. *Ganassi 1535, S. Gorlier 1558, Ph. Jambé de Fer 1556, Terzette v. N. A. *Strungk, Orch.-Suiten v. Chr. Förster, Kammermusik v. Fr. *Couperin, *Telemann, *Rameau, *Sammartini, Seb. Bach usw.), aber Mitte des 18. Jhs. ausstarb. Eine bedeutsame Renaissance erfolgte seit etwa 1912 durch Arnold *Dolmetsch, in Deutschland auf W. *Gurlitts Anregung (mw. Seminar Freiburg i. Br. 1921); die ersten Bl. für den Handel stellte wohl P. *Harlan her. Die B.-Ensembles spielen neuerdings eine stets wachsende Rolle in der Schulmusik und mus. *Jugendbewegung, in den musikw. Seminaren und in der kirchlichen Laienmusik. Während M. *Praetorius als Stimmung Kleinflötlein in g'', Sopran in d'' und c'', Alt in g', Tenor in c', Bass in f, Baß in B und Großbaß in F empfahl und *Mattheson sie nur noch in f', c', f, Bach, Telemann, Händel allein in f' verwendeten, baut man heute wegen des Zusammenspiels mit andern Stimmen und Instrumenten am besten in zweier-

lei „Koppeln“ (= Register-Chören): für B-Tonarten in c'', f', c' und f, für Krenztönenarten in a', d', a und d; sie werden jetzt von einer ganzen Reihe von Firmen (zumal in Markneukirchen) gebaut; doch sollte man nicht der Neigung nachgeben, sie durch Klappen der modernen Flöte anzunäheln, da gerade in den Fingergriffen (Gabelgriffe, Halblockdeckung) ihr Charakteristisches liegt.

Lit.: D. Degen, Die Bl. (Bärenr.). K. *Gofferje, Die Blockflöte (ein Schulwerk, I, 1932); H. *Scherrer, Bl.-Schule (1931); W. *Woehl, dgl. (1930); R. Göte, dgl.; Helmut Mönkemeyer, Das Spiel auf der Bl. in C (Celle 1939, dgl. der Alt-Bl. in f (1937), Hans Scherer, Die Bl., meth. Lehrgr. (Berlin 1936); Karl Schüler, Die Bl. im Zusammenspiel (Vieweg 1936); Joach. Stave, Spielmann, fang an! (Bärenr. 1938); L. *Hotteterre, *Principes de la flûte*, dt. v. Hellwig (Bärenr. 1942). Zusammenspiel für 2–4 Blockflöten hg. von F. Enke, bisher 4 Hefte, darin 25 neue Sätze von E.-L. von *Knorr; Spielmusik für B. (Bärenr. bisher 12 Hefte, hg. von W. Pudelko, u. a., neue Musik von H. Bornefeld); J. Chr. Faber (um 1730), Partita für 3 Bl. (hg. v. R. Brachvogel bei Nagel); Vokalsätze zur Übertragung auf B. bei Kallmeyer usw. Lit. Zusammenstellg. über Orig. Son. f. F.-Bl. u. Generalb. v. E. Laaf (Musikerz. 1938). — Zs.: Der Blockflötenspiegel (Nagel), Zs. f. Hausmusik (Bärenr.). Siehe auch Bicinen. Aufsätze v. Hans Martens u. Fritz Müller in ZfM 1931/32.

Blockx, Jan, * 25. Jan. 1851 in Antwerpen, † ebenda 26. Mai 1912, Schüler v. *Benoit u. Brassin sowie des Leipziger Kons., wurde 1886 Lehrer der vläm. Musiksch. (1897 Kgl. Kons.) seiner Vaterstadt u. 1901 Dir. (Nachf. v. Benoit). Vom Volkslied ausgehend, schrieb er außer der *Allerzielensymfonie* u. vielen Liedern vor allem die Opern *Herbergprinses* (1896), *De Bruid der Zee* (1901), Ballett *Milenka* (1888), kom. Oper *Maitre Martin* (1892), *Tyl Uylenspiegel* (1900), auch wirkungsvolle Chorwerke (*Klokke Roeland* u. a.). Lit.: L. Solvay, *Notice sur J. B.* (1920).

Blon, Franz v., * 16. Juli 1861 in Berlin, Schüler des Sternschen Kons. u. d. Hochschule, Konz. in Hamburg,

seit 1898 Dirig. in Berlin, fruchtbarer Komp. von Operetten und Unterhaltungsmusik.

Blümel, Alfons, * 13. Sept. 1884 in Wien, Schüler von H. *Grädener, veröffentlichte u. a. reizvolle Daphnis-Lieder (Arno Holz).

Blüthner, Julius, * 11. März 1824 zu Falkenhain bei Merseburg, † 13. April 1910 zu Leipzig, gründete 1853 die bekannte Leipziger Klavierbaufirma. Schrieb: Lehrbuch des Pianofortebaues (mit Dr. Gretscher, seit 1872 mehrfach).

Blum, Carl Robert, * 7. März 1889 zu Kassel; schrieb u. a. Das Musikchronometer u. seine Bedeutung für Film-, Theater- u. allgem. Musikkultur (1926). Z. Zt. ist er Dir. einer A.-G. zur Auswertung des von ihm erfundenen *Rhythmographen* zwecks genauer Synchronisierung von stummen oder Tonfilmen mit anderssprachigen Texten.

Blume, Clemens, * 29. Jan. 1862 zu Billerbeck (Westf.), 1878 Jesuit, Dr. phil., Prof. a. d. Theolog. Hochschule St. Georgen in Frankfurt a. M., bedeutender Hymnenforscher; schrieb *Cursus Sct. Benedicti* und die liturg. Hymnen des 6.—9. Jhs. (1908), Wegweiser durch Chevaliers *Repertorium Hymnologicum* (1911), Brevier und Messe (1919), gab gemeinsam mit G. M. *Dreves heraus: *Analecta hymnica medii aevi* (1896 bis 1922), die für die mittelalterl. Musikgeschichte ein Quellenwerk von höchstem Wert darstellen, ebenfalls mit Dreves „Ein Jahrtausend lateinischer Hymnendichtung“ I. und II. (1909) (Blütenlese aus Anal. hymnica). Unsere liturgischen Lieder (1932).

Blume, Friedrich, * 5. Jan. 1893 in Schlüchtern (Hessen), stud. Musikw. bei *Sandberger, *Riemann, *Kretzschmar, *Schering und *Abert, dessen Assistent an der Univ. Leipzig er 1921 wurde (Dr. phil.); 1923 ging er mit Abert nach Berlin (Lektor) und habilitierte sich 1925, 1933 a. o. Prof., 1934 dgl. Univ. Kiel, 1938 ebenda Ordinarius, übernahm 1939 zugleich von *Bessler das Sekretariat der Reichsdenkmale. Er schrieb: Studien zur Vorgesch. der Orchestersuite im 15. u. 16. Jh. (1925); Das monod. Prinzip in der prot. KM (1925); Die evang.

KM (in Bückens Hdb. 1931 ff.); H. Abert u. d. Musikw. (in der von ihm hg. Gedenschrift f. A., 1928); Fortspinnung u. Entwicklung (Petersjb. 1929); J. Haydns künstlerische Persönlichkeit in seinen StrQu.en (dgl. 1931); Die formgesch. Stellung der Klavierkonzerte Mozarts (Mozartjb. II); Das Rasseproblem in der Musik (1939) in den von ihm hg. „Schriften zur mus. Volks- u. Rassenkunde“; Aufsätze u. a. im Bachjb. 1928, im „Drachentöter“ 1929 (Josquin *Desprez); ZfMW XVII (M. Praetorius); Hg. der „Ges. Schriften u. Vorträge“ v. *Abert (1929), der Ges.-Ausg. der Tonwerke von M. *Praetorius 1928 bis 1941 (20 Bde.), der Sammlung „Das Chorwerk“ (1929—38, 52 Hefte, beide Kallmeyer), von „Geistl. Musik am Hofe des Landgr. *Moritz“, einer Ausw. der Geistl. Konzerte v. *Schütz, Revision Mozartscher 12 KlKonz.e, des Requiems usw. bei Eulenburg.

Blumensaat, Georg, * 22. Okt. 1901 zu Herrnstadt (Schlesien), kam vom Lehrersem. als Oboestud. auf die Berliner Hochsch., stud. Komp. bei *Taubmann, *Tiessen, *Hindemith, 1934 in den Stab der Reichsjugendführung, wo er vor allem die Bläsermusik aktivierte, 1938 Lehrer an der OrchsChule der Berliner Hochschule, 1940 Dir. der Gausmusikschule in Posen u. Musikberater beim Reichsstatthalter. Schrieb Musiken f. Jugendfilme u. Hörspiele, mehrere Kantaten (Kallmeyer), Schulstücke u. Bläsermusiken (Voggenreiter). Ebenda bot er die Sammlungen Lied über Deutschland, Das Kindelwiegen, Deutsche Weihnacht, Posener Chorbuch; schrieb auch viele Lieder f. d. Fest- u. Feiergusaltung, Übungen für Fanfaren- u. Spielmannszüge (in „Die Spielschar“ (1936).

Lit.: Arthur Schierch in ZfM. 105 (1938).

Blumer, Theodor, * 24. März 1882 in Dresden, Schüler von *Draeske, 1906—10 Kplm. am Hoftheater Altenburg, dann wieder in Dresden, wo er seit 1925 Kplm. der „Mirag“ und Lehrer an der Orchesterschule war, seit 1931 Kplm. am Mitteldt. Rundfunk in Leipzig; Gaubmann d. Fachschaft Kompon. d. RMK.; schrieb zwei heitere Opern, Orchesterwerke und vor allem wertvolle Kammermusik, z. B. V.sonaten,

Vc. sonate, Fl. suiten, Bläserquintette, Sextett f. Bläser u. Klavier op. 45, Klavierquartett op. 50, StrQu. op. 51, Trio f. V, Vc, Clar op. 55, Klaviertrio op. 60, Fl. sonate op. 61, Dudelsacklieder op. 65 f. Tenor, Kl, Fl, Saxophon (Manuskript), Heiteres Spiel f. Orch. op. 68, Fantasie f. Orch. u. Kl op. 70 Kammerkantate „Werbung und Vollendung“ op. 79, Lyr. Intermezzo, Sinf. op. 80 (kl. Orch.) op. 82, Sinfon. Var. (Bauern- tanz) op. 83, KlKonz. op. 86, Oper „Die Flucht aus Venedig“ op. 87, Orch- Werke op. 81, 88, 90, 91, KlSextett m. Bl. op. 92.

Blumner, Martin, * 21. Nov. 1827 zu Fürstenberg (Mecklenburg), † 16. Nov. 1901 zu Berlin, Schüler von S. *Dehn, 1853 Vizedirig., 1876 (als Nachf. v. *Grell) Dir. der Berliner Singakademie (Prof.), 1875 Mitgl. d. Akad. d. Künste, 1891 deren Vizepräs. u. Meister sowie Dr. h. c. Schrieb Oratorien (u. a. Der Fall Jerusalems 1874), Kantaten, Psalmen, Motetten, auch eine „Gesch. d. Sing-Akademie zu Berlin“ (1891).

Bobisation s. Solmisation.

Boccherini (spr. bokke-), Luigi, * 19. Febr. 1743 in Lucca, † 28. Mai 1805 zu Madrid, kam als Violoncellist 1768 nach Paris, 1769 nach Madrid, wo er 1785 kgl. Hkplm. wurde (1787 auch preuß. Hofkomp. Friedrich Wilhelm II.). Von *Pergolesi her steht er zwischen Gluck u. Haydn als plötzlicher Modernist des Kammermusikstils, den er mehr liebenswürdig als tief handhabte. Beliebt waren vor allem seine 125 (!) Streichquintette (meist mit 2 Vc), 91 (!) Streichquartette, 54 Streichtrios (meist mit 2 V), 16 Sextette, 20 Sinfonien usw., die aber bis auf ein beliebtes Menuett fast sämtlich rasch wieder verschwanden.

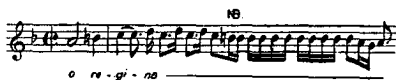
Neudr.: Vc-Sonaten hg. von *Grütz- macher (Senff); *Piatti u. a. (Ricordi); ein Quintett (Payne), ein Quintettino (Vieweg), 6 Quartette hg. von E. Polo, dgl. 9 (Hofmann) bei Peters; 4 Vc-Konzerte (Leduc), ein Trio (Nagel); A-dur-Son. f. Vc u. Kl, hg. von Stut- schewsky (Lpz. 1933), 5 leichte Tanzw. f. StrQu., hg. von *Volbach (Schott), 6 Trios (2 V, Vc), dgl. 1932; StrQu. op. 40, 5 in W. Höckners „StrQu.“ II; VcKonz. B-dur hg. von Grützmacher, Eulenburg-Partitur von W. Altmann.

Lit.: R. Sondheimer (j.) in der Riv. mus. it. 1920; ital. Biogr. v. A. *Bona- ventura (1930), G. Malfatti (1905) u. D. A. Cerù (1851); französ. v. G. de Saint-Foix (1930) u. L. Picquot; B., *notes et documents nouveaux* (P. 1930), eine dt. Abh. v. *Schletterer (Walder- sees Beitr. Bd. 4) ist veraltet; C. Bouvet, *B. inconnu* (Rev. de musi- col. Nr. 32); G. de *St-Foix, *La corresp. de B. avec I. *Pleyel* (dgl. Nr. 33); L. Parodi, *L. B. (1930).*

Bockelmann, Rudolf, * 2. April 1892 in Bodenteich (bei Ulzen), Schüler des Leipziger Kons., wurde ausgez. Helden- bariton in Leipzig, 1926 Hamburg, 1931 Berlin Staatsoper, seit 1933 auch in Bayreuth (Sachs, Wotan).

Bockshorn s. Capricornus.

Bockstriller nannte erstmals L. *Spohr (Violinschule 1831) den Primentriller, der durch eine automatisch rasche Ab- folge von *Glottisschlägen (quasi Kehlkopf-r) den Sekundentriller vortäuscht; er wurde in der ital. Hochrenaissance als *trillo* gelehrt (wohl von der „Flatter- zunge“ der Trompeter her), z. B. *Monteverdi, *Salve Regina*:



Bode, Rudolf, * 3. Febr. 1881 zu Kiel, promov. 1906 in Leipzig (Wundt) zum Dr. phil., studierte dort am Kons. und 1910/11 bei *Jques-Dalcroze, dessen Methode er bis zum Kriege aus- bruch in dessen Münchner Zweiganstalt vertrat. Seine eigene Schule, die nun vor allem die Körperschwingung betont, ver- legte er vor anderthalb Jahrzehnten nach Berlin, sein System hat viel An- klang gefunden. Er ist Hg. der Zs. „Rhyth- mus“ (Bärenr., 1923ff., Organ des B.- Bundes) und schrieb: Ausdrucksgym- nastik, Neue Wege der Leibeserziehung, Das Lebendige in der Leibeserziehung, Rhythmus u. Körpererziehung, Musik u. Bewegung (1930), Grundübungen der körperlichen Bildung (1931), Aufgaben u. Ziele der rhythm. Gymnastik (1933); Körper u. Seele (Die Musik XXIII/10); Rhythmik u. Mechanik (dgl. XXIV/9); Bewegung u. Gestaltung, v. d. Kultur- aufgaben der körperl. Erziehung (Widu- kind-Verl. 1936), ebenda erschien 1941

für ihn eine Festschr.; 16 Liederhefte von B. bei Vieweg.

Bodenschatz, Erhard, *vermutl. 1576 zu Lichtenberg (Oberfranken), † 1636 bei Querfurt. B. kam als Singknabe in die Dresdner Hofkantorei, war dann Schüler von *Calvisius in Pforta, Student in Leipzig, ca. 1601—03 Kantor in Schulpforta, darauf Pfarrer. Von seiner umfassenden Sammlertätigkeit zeugen in erster Linie vier große Motettensammlungen (1603—21), darunter das unter Seb. Bach noch gebrauchte „große“ *Florilegium Portense* (21 Sätze bei *Schöberlein). Weniger bekannt sind seine eigenen wertvollen Kompositionen, z. B. ein *Magnificat* (1599), der Psalter Davids (1607), die *Harmoniae angelicae* (1608) u. die bedeutenden 90 Bicinien (1615).

Lit.: Otto Riemer, E. B. u. s. *Florilegium* (Lpz. 1928); K. Schmidt in der *Siona* XX 2 (1897).

Boeddecker, Philipp Friedrich, war Organist in Frankfurt a. M., 1643 in Straßburg, seit 1652 in Stuttgart, wo er 1683 starb. Er veröffentlichte ein geistl. Konzertwerk *Sacra partitura* (Straßb. 1651), daraus bot A. Rode mann ein Weihnachtskonzert f. Sopr. u. Bc. (Nagel), M. Seiffert eine Son. f. V., Fag., Bc. *sopra La Monica* (Kistner u. Siegel 1936).

Lit.: Jos. *Sittard in SbIMG III.

Boehe, Ernst, * 27. Dez. 1880 zu München, † 16. Nov. 1938 in Ludwigshafen, studierte in München bei *Louis und *Thuille und dirigierte seit 1907 mit *Courvoisier die Volkssinfoniekonzerte, 1913—20 Hkplm. in Oldenburg; seitdem lebte er als Dirig. des pfälzischen Landesorch. in Ludwigshafen. Er komponierte eine Orchester-Tetralogie „Odysseus' Fahrten“, Ouverturen u. Orchesterlieder.

Böhm, Georg, * Sept. 1661 in Hohenkirchen bei Ohrdruf (Thür.), † 18. Mai 1733 in Lüneburg, lebte etwa 1693—97 in Hamburg, wo er mit J. W. *Franck und Wockenfuß an den geistl. Liedern v. H. Elmenhorst arbeitete (Neudr. in DTD 45); seit 1698 Organist an der Johanniskirche in Lüneburg, wo er besonders durch seinen Typ des Orgelchorals mit ausgeziertem Cf. stark auf den jungen Seb. Bach einwirkte.

Bedeutend sind seine Klaviersuiten (hg. von R. *Buchmayer), Orgelwerke (5 Prälud. u. Fugen hg. von M. *Seiffert, Organum) und Kantaten (eine bei Br. u. H.). Ges.-Ausg. v. J. Wolgast, Veröffltg. d. ev. KM-Inst. Leipzig, Bd. I (1927), Klav.- u. Orgelw., Bd. II Vokalw. (1933).

Lit.: Joh. Wolgast, G. B., ein Meister der Übergangszeit vom 17. zum 18. Jahrh. (Berliner Diss. 1925); Ph. *Spitta, J. S. Bach I 200ff.; R. *Buchmayer im Progr.-Buch des 4. Bachfestes (1913); E. *Valentin in ZfM 100 S. 736ff.

Böhm, Joseph, * 4. März 1795 zu Pest, † 28. März 1876 in Wien, Geigen-schüler von *Rode (1813 in Wien?), seit 1819 Violinprofessor am Wiener Kons., Mitgl. der Hofkapelle und Führer eines StrQu., das Beethoven hochschätzte (neben *Schuppanzigh und *Mayseder), B. wurde der berühmte Lehrer von G. *Hellmesberger, H. W. *Ernst (j.), J. *Dont, Edm. *Singer (j.), Jos. *Joachim (j.), Ed. Reményi (j.).

Lit.: A. *Moser, Gesch. d. Violinspiels II 513ff.

Böhm, Karl, * 28. Aug. 1894 in Graz, Schüler von *Mandyczewski in Wien (1919 Dr. jur. Graz), seit 1917 am Stadttheater in Graz, 1921 Kplm. an der Staatsoper München, 1927 GMD in Darmstadt, 1931 dgl. am Stadttheater in Hamburg, Prof., seit 1934 Oberleiter der Dresdener Oper, 1942 dgl. Wien.

Böhm, Theobald, * 9. April 1794 in München, † ebenda 25. Nov. 1881 als Flötist der Hofkapelle, erfand (von K. v. Schaffhäutl akustisch beraten) die moderne „Böhmflöte“, die durch ein sinnvolles Klappensystem die akustisch günstigsten Griffe an der Querflöte (danach auch an den übrigen Holzblasinstr.) ermöglichte. Er schrieb: Über den Flötenbau u. d. neuesten Verbesserungen desselben (1874, engl. v. Broadword 1882).

Lit.: Richard Shepherd Rockstro, *A treatise on the construction, the history and the practice of the flute* (London 1890). Ch. Welch, *History of the B.-Flute* (1896); Mahillon, *Etude sur le doigté de la flûte B.* (1885).

Böhme, Franz Magnus, * 11. März 1827 zu Willerstedt bei Weimar, † 18. Okt. 1898 zu Dresden, studierte

bei J. G. *Töpfer (Weimar), M. *Hauptmann und J. *Rietz (Leipzig), war Volksschullehrer, dann Privatmusiklehrer, wurde Prof. am Dresdener Kons., 1878—85 dgl. am Hochschen Kons. (Frankf.), lebte seit 1886 wieder in Dresden; fleißiger und kenntnisreicher, aber nicht ganz zuverlässiger Volksliedforscher. Von seinen *Schriften* seien genannt: *Altdeutsches Liederbuch* (1877, Neudr. 1913 u. 25); *Gesch. des Tanzes in Deutschland* (1886, 2bdg.); *Volks-tüml. Lieder der Deutschen* (1895); *Deutsches Kinderlied u. Kinderspiel* (1897); auch gab er L. *Erks 3bdg.en „*Liederhort*“ 1893/94 ziemlich willkürlich heraus.

Böhme, Walter, * 6. Sept. 1884 in Leipzig, war Volksschullehrer, studierte auf dem dortigen Kons., ist seit 1910 KMDir. in Reichenbach (Vogtl.) und schrieb u. a. vier volkstüml. Oratorien: *Die heilige Stadt*, *Die Jünger*, *Am letzten Tag*, *Der Heiland*, sowie ein *Deutsches Tedeum*. *Werkverz.* Reichenbach 1936.

Böhmelt, Harald, * 23. Okt. 1900 zu Halle a. d. S., wo er an d. Univ. studierte, wurde Opernkplm. in Nordhausen u. Halberstadt, 1931 mus. Oberleiter der Berliner Kammeroper (auch Gastsdir. in Konzert, Operette u. Rundfunk), komp. über 25 Filmmusiken, aus denen eine Reihe v. Liedern populär geworden ist, außerdem das Singspiel „*Ein Mann kommt in die Stadt*“ (Hamburg 1937) u. d. mus. Komödie „*Der Zauberer*“ (Wien, Josephstadt, 1940).

Böhmische Musik zerfällt deutlich in *sudetendeutsche und *tschechische Musik, die sich allerdings erst im 19. Jahrhundert aus der deutschen Tonsprache zu größerer dialektischer Eigenart herausentwickelt hat.

Lit.: Jos. Hutter, *Notationis bohemicæ antiquæ specimina selecta* (Prag 1931); R. Batka, *Gesch. d. Musik in Böhmen I* (—1333), Prag 1906; K. M. Komma, Joh. Zach (Bärenr. 1938). *Histor.*: G. J. Dlabacz, *Allg. hist. Künstlerlex.* f. B. (3bdg. 1815). Die Arbeiten von *Nejedlý, *Prochazka, *Nettl (j.); desselben *Sudetendeutsche Lebensbilder* (1926 ff.); G. M. *Dreves im *Km. Jb.* 1887 u. *Cantiones bohemicæ* (1886); M. Weiße, *GesB.* der böhmischen Brüder 1531

(Faks.-Neudr. v. W. Thomas, Bärenr. 1931); W. *Bäumker, *Ein dt. geistl. Ldb.* aus dem 15. Jh. (1895); O. Schmid, *Die musikg. Bedeutung der altb. Schule* *Czernohorskys (SbIMG II); J. Branberger, *Musikgeschichtliches aus B.*, I (1906); A. Soubies, *Hist. de la mus. en Bohême* (1898); D. *Orel in *Adlers Hdb. u. Adlerfestschr.*; Sonderheft „*Alt-Böhmen*“ des Auftakt VII 4 (1927). Siehe ferner die Biogr. v. Stamitz, Benda, Dussek, D. Weber, Tomaschek, A. Dreyschock, J. F. Kittl, Proksch, Ambros, Dvořak, Ševčík, Smetana, F. Finke, Kubelik usw.

Boell, Heinrich, * 13. Sept. 1890 in Weißenburg (Els.), UnivStud. in Straßbg. u. Heidelberg, Musikstud. bei *Pfitzner, *Straube, Ernst *Münch, reiste seit 1911 als Orgelvirt., Pianist u. Dirig., 1913 Org. u. Chorl. in Aachen, Weltkriegsteiln., 1919 ans Kölner Kons. als Orgel- u. Dir.-Lehrer, bis 1930 Leiter der Konz.-Ges. Solingen, 1925 Prof. an der staatl. Hochschule Köln, 1931 Leiter des neugegr. Kölner Bachvereins (Bachfeste dort u. in Luxembg.), 1936 Dir. der Landesmusiksch. Breslau (1938 Prof.).

Bölsche, Franz, * 20. Aug. 1869 in Wegenstedt bei Magdeburg, † 23. Okt. 1935 in Oeynhausen, studierte 1889 bis 1894 u. a. bei *Bargiel und *Spitta (Berliner Hochschule), war 1896—1931 Theorielehrer u. Bibliothekar am Kölner Kons. (1911 Prof.), komp. eine Sinfonie, vier Ouvertüren, Kammermusikwerke, Lieder und schrieb „*Übungen u. Aufgaben zum Studium der Harmonielehre*“ (14.—18. Aufl. 1928). Hg. von DTD XVI (M. *Franck u. V. *Haußmann).

Boëthius, Anicius Manlius Torquatus Severinus, * um 475 n. Chr., schuldlos enthauptet 524 in Pavia als Kanzler Theoderichs (Diétrichs von Bern), seit 510 römischer Konsul, schrieb im Gefängnis seine berühmte *Consolatio philosophiæ* (Tröstung der Ph., dt. bei Reclam 1893). Neben *Cassiodor wurde er für das M.-A. die größte musikgelehrte Autorität durch seine 5 Bücher *De Institutione musica* (krit. Ausg. v. Friedlein 1867, dt. v. O. *Paul 1872), die größte spätantike Zusammenfassung der Musiklehre, die aber für die Tonkunst des klassischen Griechentums doch nicht mehr das volle Verständnis aufbringt.

Die Bezeichnung der *Buchstabennotation *a—p* des 10.—12. Jhs. als „boëthianisch“ besteht zu Unrecht.

Lit.: G. *Pietzsch, Die Klassifikation der Musik von B. bis Ugolino v. Orvieto (1929); L. *Schrade, Das propädeutische Ethos in der Musikanschauung des B. (Zs. f. Gesch. d. Erziehung u. d. Unterrichts, 1930); L. *Schrade, Die Stellung der Musik in der Philos. des B. (Berlin 1932); Howard Bollin Patch, *The tradition of B. in m.-a. culture* (New York 1935).

Böttcher, Georg, * 30. April 1889 in Frankfurt a. M., stud. Musik in Leipzig (u. a. bei *Reger) und Wiesbaden (*Schuricht), wirkte als Chor- und Orch.-Dir. in Braunschweig und Jena, lebt als Freischaffender in Bad Berka bei Weimar. Er schrieb vorwiegend Chöre a-capp. und mit Begl., seit 1936 drei volkstüml. Oratorien: das viel aufgeführte „Orat. der Arbeit“ (1. Preis der Dt. Arbeitsfront), Die ewige Flamme (München 1937), Volk im Licht (1939, Urauffg. bevorstehend). Jetzt schreibt B. eine Oper.



Boetticher, Wolfgang, * 19. Aug. 1914 in Ems, stud. bei A. *Schering und G. *Schünemann in Berlin (1939 Dr. phil.). Schrieb: R. Schumann (2bdg. 1941), Zur Erkenntnis v. Volkstum u. Rasse i. d. Musik (Musik u. Volk 1938); Hg. d. krit. u. erweiterten Ausg. d. Briefe u. Schriften R. Schumanns (1941).


Bogen. 1) Tonwerkzeug (ital. *arco*, franz. *archet* [spr. arschê], engl. *bow* [spr. bau]): a) zunächst leichtgebogenes Holz- oder Hornstück, das eine Sehne straff spannt (Flitzbogen); diese wird bei exotischen Völkern gepupzt, wobei die Mundhöhle als *Resonator dient („Mundbogen“); dann wird die Sehne durch einen Bezug (Pferdehaare, Seidenfäden usw.) ersetzt, dessen Reibungskoeffizient durch *Kolophonium u. dgl. erhöht wird, um mit ihm (für Nordeuropa nachweislich seit dem 8.—9. Jh.) die Saiten bisheriger Zupf- oder *Plektrum-Instrumente anzustreichen und so gesanghaft lange Töne zu erzeugen (s. Streichinstr.). Die m.-a. B.typen lassen sich aber mit vorderasiatischen u. balkanischen Formen vielfach in Beziehung bringen. Seit dem 15. Jahrh. begegnet der

Frosch (als Bogengriff), seit Beginn des 18. Jahrh. die Schraube (zum Regulieren der Spannung), um 1650 wird aus dem Kreisbogenstück des Violinbogens die gerade Stange, die seit W. Cramer (1770) und dem älteren Tourte ihre modernen, genauestens vor allem von den französischen Violinisten durchgeprüften Gewichtsverhältnisse erhält; als Material dient Pernambukholz, dessen schwindende Elastizität durch „Brennen“ wieder erneuert werden kann. Über den Bezug vgl. *Spohrs Violinschule (S. 18). Berühmte Bogengmacher: François Tourte d. J. (Paris 1747—1835), D. Pecatte (Mirecourt, 1810—74), F. N. Voirin (1835—85), dessen Schüler A. J. Lamy und Enkelschüler E. Sartory (Paris), die Engländer J. Dodd (1752—1839) und J. Tubbs, die Markneukirchener J. W. Knopf, J. Chr. Süß, F. A. Nürnberger (Vater u. Sohn), A. Rau, die Firma Bausch (Leipzig).

Lit.: Friedr. Wunderlich, Der Geigenbogen, s. Gesch., Herstellung u. Behandlung (Schuberth 1936); H. H. Draeger, Die Entw. des Streichbogens u. s. Anwendung in Europa bis zum Violonbogen d. 16. Jhs. (Bärenr. 1937); M. Hopfer, Klanggestaltung auf Saiteninstr. (Lpz. 1941); M. Woldemar, *Grande Méthode pour le Violon* (vor 1816, nicht ganz zuverlässig); *Vidal, *La lutherie et les luthiers* (1889); Passagni, *L'archetto: notizie storico-artistiche* (1908); [anon.] Der Geigenbogen, s. Entw. u. s. Meister (Zs. f. Instr.-Bau XXII).

2) Stimmbogen: bei den Waldhörnern einsetzbarer Röhrenteil, um durch Verlängerung der Schallröhre die Stimmung (z. B. von F nach Es) zu vertiefen.

3) graphisches Zeichen, a) Anbindungs-B., um eine Tonverlängerung herzustellen, z. B.  oder .

b) Spiel-B.: bei Streichinstrumenten, um anzuzeigen, welche Noten auf den gleichen Strich kommen (v = Aufstrich,  = Abstrich); bei Tasten-Instr.: welche Noten mit ruhender Hand zu binden sind; bei Bläsern u. Sängern, welche auf einen Atem kommen sollen; siehe auch Stricharten.

c) *Artikulations-B.: zeigt an, welche Noten *legato* (Gegensatz: **portato*, **spiccato*, **staccato*) gespielt oder gesungen werden sollen; d) *Phrasierungs-B.: verbindet geistig zusammengehörige Noten zwecks Sinngliederung.

Bogenführung ist die Kunst, den Streich*bogen so zu handhaben, daß mit ihm jede musikalische Ausdrucksabsicht ausgeführt werden kann, ohne den rechten Arm zu ermüden. Gleichzeitig mit der vollendet zweckmäßigen Bewegung wird auch das ästh. Nebenzugel eines wohlthuend eleganten Augeneindrucks zu erreichen sein; siehe Stricharten, Violinspiel.

Lit.: E. Dolder, *Physiol. Untersuchung der B.* (Diss. Zürich 1931), ferner unter Violine.

Bogenklavier: ein Instrument mit Klaviatur, dessen Saiten durch kreisende Räder (Radleier, Hans *Haidens Geigenklavierzymbelum 1575/1600) oder Roßhaarbogen (Rölligs *Xänorphica*, Wien 1797) oder einen Zylinder (Friedr. Kauffmanns *Harmonichord*, 1808) zu beliebig langem Harmonizing gebracht werden konnten.

Lit.: C. *Sachs (j.), *Realexikon*, unter den betr. Instr.-Bezeichnungen.

Bohn, Emil, * 14. Jan. 1839 zu Bielau bei Neiße, † 5. Juli 1909 in Breslau; war hier neben philol. Studien Musikschüler v. J. Schäffer u. E. Baumgart, wurde 1868 Breslauer Organist, 1882 Begr. des „Bohnschen Gesangsvereins“, dessen „100 histor. Programme“ er 1908 herausgab. 1884 wurde er Dr. h. c. der Breslauer Univ., an deren KM-Institut er seit 1887 lehrte (1895 Prof., 1908 ordentl. Hon.-Prof.). Höchst verdienstlich sind seine Spartierungen zumal deutscher Meister des 16. u. 17. Jhs. (jetzt Stadtbibl. Breslau). Er verfaßte die Kataloge „Bibliographie der Musikdruckwerke bis 1700 der Breslauer Bibliotheken“ (1883) und „Die mus. Hss. in der Stadtb. Breslau“ (1890), Bibliothek des gedr. mehrst. weltl. dt. Liedes vom Anfang des 16. Jhs. bis ca. 1640 (1893), und schrieb „Die Nationalhymnen der europ. Völker“ (1908).

Bohn, Peter, * 22. Nov. 1833 zu Bausendorf, Kr. Wittlich, † 11. Juni 1925 zu Trier, wo er 1852—1905 als Organist u. Schulmusiker wirkte, übers. die *Ars mensurabilis* des *Franko und

den *Dialogus des* *Oddo v. Clugny (MfM 1880), *Glareans *Dodekachordon* (in Eitners Publ. 1888/89), eine Abh. aus der *Paléogr. mus.* (Solemes 1894) und schrieb u. a. Das liturg. Rezitativ (1887), Philipp v. *Vitry (1890).

Bohnke, Emil, * 11. Okt. 1888 zu Zdunska Wola (Polen), † 11. Mai 1928 durch Autounfall bei Pasewalk, studierte bei *Sitt und *Krehl (Leipzig), war Meisterschüler v. *Gernsheim (Berlin), lehrte am Sternschen Kons., war Quartettbratschist bei H. Bandler und Ad. *Busch, lebte seit 1920 in Berlin (Bratschenlehrer an der Hochschule, 1926 Dirig. des Berliner Sinf. Orch.), schrieb Orchesterwerke, je ein Violin- und Klavierkonzert, Kammermusiken, Sonaten f. V. allein, Klavierstücke.

Boieldieu (spr. boájeldjö), François Adrien, * 16. Dez. 1775 zu Rouen, † 8. Okt. 1834 zu Jarcy bei Paris, war in seiner Vaterstadt Chorknabe und Musikschüler eines Organisten Broche, ging nach dem Erfolg zweier Singspiele 1795 nach Paris, wohnte dort bei S. *Erard und wurde 1798 Klavierlehrer am Kons., lebte 1803—10 in Petersburg (Hofkomp.), dann wieder in Paris, wo er 1817 *Méhuls Lehrstuhl für Kompos. erbt (bis 1829); 1825 errang er den Welterfolg seiner „Weißen Dame“, bald danach hörte er zu komponieren auf. B. ist zwischen *Isouard und *Auber „einer der Hauptvertreter der neueren *opéra comique*, ein ausgesprochen volkstümliches Talent von reicher, flüssiger Melodik und feinem Klangsinn, bei dem sich der Zerfall der ganzen Gattung nur selten bemerkbar macht“ (H. *Abert). *Hauptwerke:* die Opern *Le calife de Bagdad* (1800), *Jean de Paris* (1812), *Le petit chaperon rouge* (= Rotkäppchen, 1818), *Les voitures versées*, 1820 (dt. v. G. Dröscher als *Das Loch in der Landstraße*, Berlin, kgl. Oper 1914), *La dame blanche* 1825; außerdem schrieb er je ein Konzert für Kl. u. für Harfe, sowie Kammermusik (ein Klaviertrio op. 5 neugedr. bei Senart).

Lit.: A. *Pougin, *B., sa vie et ses oeuvres* (1875); Fr. Augé de Lassus (in *Musiciens célèbres*); Em. Duval, *B., notes et fragments*; P. L. Robert, *Correspondance de B.* (Rouen 1916); G. de *Saint-Foix in der *Revue mus.*

(zugleich GMD in Bad Nauheim), 1934 in Kassel, jetzt mus. Oberleiter in Saarbrücken. Schrieb eine Bläsuksuite, Lieder, Orgelfantasie, MChöre, Konzert für StrQu u. Orch, Musik f. Orch, Suite f. Vc u. Orch, StrQu.

Bononcini (auch Buononcini, spr. -tschi-), Giovanni, * 18. Juli 1670 zu Modena, † möglicherweise 1775 (!) zu Wien, war der Sohn des als Komponist von Kammersonaten und -kantaten sowie als Musiktheoretiker vortrefflichen Giov. Maria B. in Modena (1642—78), wurde 1688 KirchenKplm. in seiner Vaterstadt, 1691 HofVc. in Wien, schrieb Opern für Rom und Wien. 1703 wurde er Hofkomp. der Königin Sophie Charlotte in Lietzenburg (Charlottenburg). Seinen hierfür geschaffenen Operneinakter *Polifemo* (Text von *Ariosti) bot G. Kärnbach neu mit dt. Kl.-A. (Johs. Oertel 1938). B. wirkte 1704—16 wieder in Wien, dann in Rom, wurde alsbald nach London (*King's Theatre*) berufen, wo er bis 1732 Händels berühmter Nebenbuhler war, aber das Feld räumen mußte, als ihm die *Academy of ancient music* nachwies, daß er ein Werk von *Lotti als eignes ausgegeben hatte. 1733 begegnet er in Paris, 1737 nochmals in Wien, 1748 in Venedig. Neue Würdigung seines dramat. Schaffens, das *Chrysander (Händel, 1859ff.) naturgemäß etwas einseitig sehen mußte, wäre eine lohnende musikgeschichtliche Aufgabe; über dreißig Opernpartituren haben sich, meist hs., in Wien, Berlin, London, Wolfenbüttel, Paris erhalten (1700—37); 6 Oratorien (vgl. *Schering, *Gesch. d. Orat.*, S. 211), Messen, Anthem, ein Tedeum, Kantaten, Kammerduette, Sonaten und Suiten. Ein *Divertimento f. Altblockfl. u. Br.* hg. v. Rodemann (Celle), 7 Suiten f. 2 dgl. hg. v. Giesberts (Schott 1939).

Lit.: Valdrighi, *J. B. da Modena* (das. 1882); G. Roncaglia, *Musicisti modenese* (das. 1929); ders., *Muratori* usf. (Modena 1933).

Bonporti, Francesco Antonio, * (getauft 11.) Juni 1672 zu Trient, † 19. Dez. 1749 in Padua, stud. als Schüler des *Coll. germ.* 1693—96 bei *Corelli in Rom, wurde 1697 in Trient Priester, wo er in sehr bescheidenen Verhältnissen lebte; 1727 ernannte ihn Kaiser

Karl VI. zum Kammerherrn, doch blieb er bis 1740 in der Vaterstadt, um dann in den Ruhestand nach Padua übersiedeln. Entgegen früheren Meinungen ist er nie in Wien gewesen. Er schrieb seit 1696 neben Triosonaten, Konzerten, Kammersonaten u. Sopranmotetten vor allem *Invenzioni a V. solo e Bc.* op. 10 (1712), von denen 4 zu Unrecht in die Bach-Ausg. (Bd. 45 I) gelangt sind (W. *Wolffheim [j.] im Bach-Jb. 1911, *Bouvet im *Bull. de la Soc. franç. de musicol.* 1918), und die geigerisch höchst bedeutsamen *Concertini e Serenate* op. 12 (statt 1741 wohl spätestens 1720) mit variierten InstrArien u. Rezitativen, deren Nachwirkung bis zu *Spohr reicht.

Lit.: G. Barblan in *Rass. mus.* 1939; A. *Moser, *Geschichte d. Violinspiels*, S. 214ff.; A. *Schering, *Gesch. d. Instr.-Konzerts*, S. 101f.

Bontempi, Giovanni Andrea (eigentlich Angelini), * 1624 in Perugia, † ebenda 1. Juni 1705, war 1647 Kplm. und Diskantist (Kastrat) der kronprinzl., später der kurf. Kapelle zu Dresden (bis 1694), schrieb hierfür 1662 die Opern *Paride*, 1672 mit Peranda *Daphne* (eine Probe in *Riemanns Beispielen) und 1673 mit dems. „Juppiter u. Jo“, vor allem aber außer zwei lat. Musiktrak-taten die neben J. G. *Ebeling u. W. C. *Printz älteste *Musikgeschichte: *Historia musica nella quale si ha piena cognizione della teorica e della practica antica della musica harmonica* (1695).

Lit.: G. B. Rossi-Scotti, *Di G. A. B. di Perugia ricordo storico* (1879). M. *Fürstenau, *Beiträge zur Gesch. d. Kgl. sächs. mus. Kapelle in Dresden* (1849), sowie die Lit. über H. *Schütz. R. Engländer, *Zur Frage der Dafne* (*Acta musicol.* 1941 S. 60 ff.)

Bonvin (spr. bövä, Ludwig, * 17. Februar 1850 zu Siders (Kanton Wallis), † 18. Febr. 1939 in Buffalo, wurde 1885 Priester und war seit 1887 MD am *Canisius College* zu Buffalo (USA). Schrieb Messen, ein Oratorium, weltl. Chorwerke, Kammermusik, geistl. u. weltl. Lieder u. Duette, übersetzte ein Werk von A. *Fleury, „Über Choralrhythmus“ (Beiheft II 5 IMG), und schrieb Abhandlungen im Km. Jb. 1930 über Dom *Jeannin.

Lit.: Fried. E. Bunse, L. B. (Caecilienvereins-Organ *Musica sacra* Januar 1933).

Bopp, Wilhelm, * 4. Nov. 1863 zu Mannheim, † 11. Juni 1931 bei Baden-Baden, war Schüler von Jean *Becker u. Emil *Paur in Mannheim, von *Schradieck, *Jadassohn usw. in Leipzig, war Ass. bei *Mottl (Karlsruhe und Bayreuth), 1889 Lehrer am Kons. in Mannheim, gründete 1900 die dortige „Hochschule f. Musik“ und wurde 1907 Dir. des Wiener Kons. der Musikfreunde, das er 1909 zur staatl. „Akad. f. Musik u. darstellende Kunst“ umbildete; 1919 ging er nach Mannheim in den Ruhestand, blieb aber als Kritiker lebhaft tätig.

Borck, Edmund v., * 22. Febr. 1906 in Breslau, wo er bei Br. v. *Pozniak Kl., bei E. Kirsch Kompos. stud., war dann in der Kplm.-Klasse der Berliner Hochschule, lebt seit 1931 in Berlin als Komp. u. Kompl. am Kons. der Reichshauptstadt. Er schrieb f. Orch.: 5 Stücke op. 8 (1933), Präl. u. Fuge op. 10 (1934), Konz. op. 14 (1936), Thema, Var. u. Finale op. 16 (dgl.), 2 Fantasiestücke op. 17 (1940), Sinfon. Vorspiel op. 18 (dgl.); Solisten-Konz. f. Altsaxoph. op. 6 (1932), Concertino f. Fl. u. StrOrch. op. 15b (1936), K. f. Kl. op. 20 (1941); Kammermusik: VKlSon. op. 7, Introd. u. Capriccio f. Altsaxoph. u. Kl. op. 11 (1935), 5 Altlieder m. Kl. op. 12 (1937), Sext. f. Fl. u. Str. op. 15a, Kleine Suite f. Fl. allein op. 19 (1938); dreiaktige Oper „Napoleon“ (erst Bruchstücke aufgef.); Ländl. Kantate op. 9.

Bordes, Charles, * 12. Mai 1863 zu Vouvray sur Loire, † 8. Nov. 1909 zu Toulon, Schüler v. C. *Franck, wurde Kirchenkplm. zu Nogent, 1890 an St. Gervais in Paris; bot Studien zum Volkslied der Basken, gründete 1894 die *Assoc. des chanteurs de St. Gervais* (alte a capp.-Musik) u. 1898 mit d' *Indy die Schola cantorum; Hg. der *Tribune de St. Gervais*, einer *Anthol. des maîtres de la mus. relig. en France* (1906); komp. Orch.- u. KlWerke sowie Lieder. *Lit.*: P. *Dukas(j.) in RM V/10 (1924) nebst Bibliogr.; F. P. Alibert, *Ch. B.* (Paris 1926); R. de Castéra in *La Schola cantorum en 1925* (Paris 1927).

Bordogni (spr. -dónji), Giulio Marco, * 1788 zu Gazzaniga bei Bergamo, † 31. Juli 1856 in Paris, Schüler von S. *Mayr, sang als Tenor in Mailand u. Paris, war seit 1820 Gesanglehrer am Cons. (Lehrer der Henriette *Sontag

u. a.), noch heute bekannt durch seine je 36 *Vokalisieren für jede Stimmgattung.

Bordoni, Faustina, * 1700 in Venedig, † 4. Nov. 1781 ebenda, wurde unter der Protektion der Brüder *Marcello von Gasparini ausgebildet, debütierte mit 16 Jahren in Venedig, sang dort bis 1721 mit größtem Erfolg, dann in Bologna, Neapel, München, 1725 in Wien, seit 1726 in London unter Händel, vermählte sich 1730 mit J. A. *Hasse und sang nun vor allem dessen Werke in Dresden und Venedig bis 1751. Ihr starker Mezzosopran machte sie zu einer der größten Sängerrinnen des 18. Jhs., sie wurde auch von J. S. Bach geschätzt.

Lit.: Marg. Högg, *Die Gesangkunst der Faustina Hasse* (Diss. Berlin 1931).

Bordun (entweder von franz. *bord* = Rand, also „Randsaite“, oder von franz. *bourdon* = Hummel, welch letzteres aber vielleicht erst als poetische Übertragung aus dem Begriff „Brummbaß, Schnarrwerk, Schnarrpfeife, Große Glocke“ entstanden ist): 1) Saite neben dem Griffbrett, die nicht verkürzt, sondern nur angerissen werden kann, z. B. auf der *Viella des 13., der Streich-*Lyra des 16., der *Theorbe des 17. Jhs.; 2) Brummpfeife des *Dudelsacks (*Musette) und von hier aus als Orgelpunktquinte; vgl. dazu *Fauxbourdon; 3) = Register 16' Grobgedackt in der *Orgel.

Borgbi, Luigi, als Geiger Schüler von *Pugnani, lebte 1774 in London, 1788 in Berlin, veröffentlichte Violinsonaten (zwei neugedr. v. G. *Jensen, eine v. *Alard), Sinfonien, V-Konzerte.

Borgmann, Hans-Otto, * 20. Okt. 1901 in Hannover-Linden, erhielt früh Musikunterricht, besuchte das Gymn. in Schleswig, wurde 1917 Org. in Gottorp, stud. seit 1920 auf der Akad. f. Kirchen- u. Schulmusik (Charlottenburg) bei *Thiel, *Egidi, K. *Schubert, wurde nach Privatstud. bei R. *Hagel und R. *Krasselt 1924 Theaterkplm., gelangte von da zum Film (1926 Kinopianist, 1928—36 Kplm. der Ufa), seit 1931 Bearb. u. Ass. in der Tonfilmproduktion, seit dem nächsten Jahr ausschl. Filmkomp., seit 1941 wieder bei der Ufa. Es gelang ihm, hier Volkstümlichkeit und Niveau zu verbinden; Hauptwerke „Jugend“, „Die Reise nach Tilsit“, „Der

große König“, „Die goldne Stadt“. Mehrere seiner Lieder verbreiteten sich weit, so „Unsere Fahne flattert uns voran“ (aus „Hitlerjunge Quex“) und „Großdeutsche Hymne“ (beide Texte von Balduv v. Schirach), „Wo einer für den andern steht“ (aus dem Film „Jakko“). Auch förderte er praktisch das Problem der *Einheitspartitur.

Borodin, Alexander Porphiriewitsch, * 12. Nov. 1833 in Petersburg, † ebenda 27. Febr. 1887, wurde Prof. der militärärztlichen Akademie (wirkl. Staatsrat), daneben aber unter dem Einfluß von *Balakirew und *Liszt ein Hauptvertreter der jungrossischen Komponistengruppe.

Hauptwerke: Die Oper „Fürst Igor“ (nachgel., die Ouv. v. *Glasunow, das übrige v. *Rimsky Korssakow fertiggestellt); Sinfonien in Es-dur (1862—66), h-moll (1869—75) und A-dur (Bruchstücke 1887), instr. v. *Glasunow bei Br. u. H.; sinf. Dichtung „Steppenskizze aus Mittelasien“ (1880), 2 Str.-Qu., Trio (1853), Sextett (1861), Klavierduett u. -quintett (1862), Ballade „Die See“; Opern „Bojaren“ u. „Mlada“.

Lit.: Stassow, A. B. (russ. 1889, franz. v. A. Habets 1893, nebst Briefw. mit Liszt); A. Habets, *B. et Liszt* (1895, engl. v. R. Newmarch); weitere russ. Monogr. v. Timofejew (1912), Braudo (1922), Dianin (Briefe, 1928); Popova (1937), engl.: G. E. H. Abraham (j.), *B. the man and his Music* (London 1927). K. *Nef, Die Sinfonien A. B.s (Schweiz. MZ. 1911); W. *Kahl in der „Musik“ 1923; M. Rinaldi in *Musica d'oggi* XV/6 (1933); Nina N. Berberowa, B. (Berlin 1938).

Borren, van den, Charles, * 17. Nov. 1874 zu Ixelles bei Brüssel, war zunächst Rechtsanwalt, wurde dann Musikwissenschaftler (Schüler v. *Closson), 1909—14 Musikkritiker der *Indépendance Belge* (als Nachf. v. *Fétis fils), seit 1926 Prof. an der Univ. Brüssel, schrieb u. a. *Les origines de la musique de clavier en Angleterre* (1912, erweiterte engl. Ausg. 1913), dgl. *dans les Pays-Bas* (1914), *Orlande de Lassus* (1920), G. Dufay (1925), *Le manuscrit mus. M. 222 C. 22 de Straßbourg* (1928); bot eine Ausg. *Polyphonia sacra* (1932) u. schrieb *Le fragment de Gand* (J. Wolf-Festschr. 1929); *Hugo et Arnold de*

Lantins (1932); *Essai... sur l'hist. mus. jusqu'à la fin du XVIe siècle* (*Les Cahiers de la mus.* 1937); *La polyphonia it. et la polyph. du Nord* (Brüssel 1938); *La musique au 15me siècle* (Antwerpen 1942); wertv. Abhh. im Kongr.-Ber. Basel 1924 u. Lüttich 1931. Mitarb. der *Biographie Belge*.

Borries, Fritz v., * 2. Dez. 1894 in Einbeck, stud. bei *Reger (Leipzig) u. *Schillings (München), Kriegsteiln., Th.-Kplm. in Plauen u. Gera, Konz.Begl., dann Lehrer am Scharwenka-Kons. u. an der Hochschule Berlin, 1936 Fachschaftsleiter in der RMK, 1938 Referent im Reichspropag.-Min. Er schrieb eine Oper „Magnus Fahlander“ (seit Düsseldorf 1937 mehrfach), Bühnenmusiken zu „Was ihr wollt“ und Strindbergs „Schwanenweiß“; Tragischer Prolog f. gr. Orch., KlSon., Lieder, Suite f. 5 Hbl. usw.

Borries, Siegfried, * 10. März 1912 in Münster (Westf.), 1929 Schüler von Bram *Eldering in Köln, 1933—41 erster KonzM. der Berliner Philharmoniker, 1936 Musikpreisträger der Stadt Berlin und Lehrer am städt. Kons., 1939 Nationalpreisträger f. Violine.

Bortkiéwicz, Serge Eduardowitsch, * 28. Febr. 1877 in Charkow, studierte in Petersburg und Leipzig (*Reisenauer), wirkte 1904—14 als Pianist in Berlin, dann in Rußland, seit 1920 in Konstantinopel, ab 1922 in Wien, dann in Berlin, jetzt Wien, und wird vor allem wegen seiner Kl.-Werke (Etüden) geschätzt; schrieb auch mehrere Kl.-Konzerte, je eins für V. u. für Vc., eine sinf. Dichtung, 2 Sinf., Orchesterwerke, Sonaten, eine Oper „Akrobaten“.

Bortnjanski, Dimitri Stepanowitsch, * 1751 zu Goluchow (Gouv. Tschernigow), † 7. Okt. 1825 in Petersburg; war hier und in Venedig Schüler von *Galuppi und lebte bis 1779 als Opernkomponist in Italien. Danach wirkte er in Petersburg, vor allem seit 1796 als Dir. der Hofsängerkapelle, für die er fleißig in quasi Mozartschem Stil komponierte; noch lebt er im deutschen evangel. Kirchengesang durch die von Friedrich Wilhelm III. eingeführten liturgischen Sätze und die empfindsame Melodie zu Terstegens „Ich bete an die Macht der Liebe“. iobdg. Ges.-

Ausg. seiner Werke (3—8stg. Kirchensätze, Opern, Kammermusik) v. *Tschai-kowsky.

Lit.: N. *Findeisen, Aus der Gesch. d. Musik in Rußland (russ. 1928/29).

Bos, du, siehe Dubos.

Boschot (spr. boschō), Adolphe, * 4. Mai 1871 zu Fontenay-sous-Bois (bei Paris), wurde 1910 Musikkritiker, begründete mit Th. de *Wyzewa die Pariser Mozart-Gesellschaft, wurde 1926 Mitgl. des Institut und schrieb: die 3-bdg. *Berlioz-Biogr. *Histoire d'un romantique* (1906—13); *Le Faust de Berlioz* (1910/27), *Carnet d'art* (1911), *Chez les musiciens* (3 bdg. 1922—26), *La lumière de Mozart* (1928), *Le mystère musical* (1929), *La musique et la vie* (2 bdg. 1931—33), *Th. Gautier* (1933), *Alfred Bruneau* (1937), *Musiciens et poètes* (1937). B. ist auch als Dichter hervorgetreten.

Bose, Fritz v., * 16. Okt. 1865 in Königstein (Elbe), Schüler des Leipziger Kons. (*Reinecke), wurde 1893 Klavierlehrer am Kons. Karlsruhe, 1898 dgl. Leipzig (1912 Prof.), wo man ihn besonders als Kammermusikspieler schätzt. Er schrieb Klavierstücke, eine Sinfon. Fantasie f. Kl., StrO, Hörner, Pk., ein Festl. Präludium, KlKonz. (1934), Chöre, sowie Werke für Vc.

Bosnien s. Südslawische Musik.

Bosse, Gustav, * 4. Febr. 1884 in Vienenburg, studierte bei H. *Riemann und A. *Seidl, gründete 1912 seinen Musikbuchverlag in Regensburg; bot seit 1921 ein Jb. in mehreren Jgg., gibt die Dt. Musikbücherei und seit 1929 die Zs. f. Musik heraus; Ehrensenator der Univ. Köln.

Bossi, Marco Enrico, * 25. April 1861 zu Saló am Gardasee, † 20. Febr. 1925 auf einer Seereise nach Spanien; stud. an den Kons. in Bologna u. Mailand, wurde 1881 Domorg. in Como, 1890 Lehrer für Theorie u. Orgel am Kons. Neapel, 1895 Kons.-Dir. (Bened. Marcello) in Venedig, 1902—12 dgl. in Bologna, 1916—23 Dir. der Musikschule an der Accad. Sta. Cecilia in Rom. Die Musik von B. spiegelt eine glückliche Synthese neudeutscher und Brahmscher mit italienischen Elementen, ist warm, klangschön, farbenfreudig. An der Spitze stehen die *Chorwerke* mit Orchester: Der Blinde (Bar., Ch., O),

op. 112; *Canticum canticorum* (Das Hohe Lied, Bar., Sopr., Ch., O), op. 120; Das verlorene Paradies (Soli, Ch., O, nach Milton), op. 125. Von den *Opern* der lyr. Einakter *Il Viandante* (Der Wanderer, 1896); *a cappella*: *Missa pro defunctis* (Requiem), op. 83 u. 90; *Missa pro sponso et sponsa* (Trauungsmesse), op. 110; *Westminster Abbey* (Hymne für Orgel u. gemCh.); Orgelkonzert mit StrO, 4 Hrn., Pk. op. 100 u. Konzertstück f. Orgel u. Orch. op. 130; Orch.-Suite op. 126; *Intermezzi Goldoniani* für StrO op. 127; Thema u. Var. f. gr. Orch. op. 131; sinf. Dicht. *Santa Caterina di Siena. Kammermusik*: 2 Klavier-Trios op. 107 u. 123; 2 Violinsonaten op. 117 u. Violinsuite op. 99. Zwei Bände ausgew. *Klavierwerke* (bei Peters), alte Suite op. 103, Kinderstücke op. 133, *Satire musicali*. Zwei Bände ausgew. *Orgelwerke* (bei Peters), Orgelstücke u. a. op. 92, 104, 115, 132; *Benediction nuptiale* f. Br. u. Orgel. B. verfaßte auch mit *Tebaldini 1893 eine Orgelschule.

Lit.: G.-C. Paribeni, L. Orsini ed E. Bontempelli, M. E. Bossi (Mailand 1934).

Bossi, Renzo, * 9. April 1883 zu Como als Sohn des Vorigen, studierte am Kons. in Venedig, 1902—04 in Leipzig (Homeyer, J. *Pembaur, *Nikisch), war Kplm. in Altenburg, Lübeck, Mailand usw., wurde 1913 Orgellehrer in Parma, seit 1916 am Kons. in Mailand. Schrieb das Oratorium *Leggenda di un fiore*, Orchesterwerke (Sinf. op. 11), ein Violinkonzert, Kammermusikwerke, Motetten, mehrere Opern u. eine Pantomime.

Boston s. Tänze.

Bote & Bock, Berliner Musikverlag, gegr. 1838 durch Eduard Bote und Gustav Bock (j., † 1863), welch letzterer auch die „Neue Berliner Musikzeitung“ (1847—96) begründete. Seit 1935 arisiert (G.m.b.H., Geschäftsführer Kurt Radecke).

Botstiber, Hugo (j.), * 21. April 1875 in Wien, mw. Schüler von *Rietsch (j.) u. *Adler (j.), wurde Generalsekr. d. Konzerthausgesellschaft (1933 ausgewandert), schrieb u. a. eine „Gesch. d. Ouvertüre“ (1913), den 3. Bd. von Pohls „Haydn“ und erneuerte 1932 den Sinfonieband von *Kretzschmars „Führer durch den

Konzertsaal“, Hg. v. J. Straußschen Walzern in DTÖ.

Bottesini, Giov. * 24. Dez. 1821 zu Crema (Lombardei), † 7. Juli 1889 in Parma, 1837 Schüler des Mailänder Cons., war der berühmteste Kontrabaßvirtuose seiner Zeit und hat auch viel für sein Instrument geschrieben. Später wurde er Theater-Kplm. in Paris, Palermo, Barcelona, gründete in Florenz die Quartettgesellschaft zur Pflege deutscher Musik, dirigierte 1871 in Kairo die Urauffg. der „Aida“ und wurde Küns.-Dir. in Parma, schrieb auch mehrere Opern, ein Oratorium, ein StrQu. Biogr. bei Friedr. Warnecke, Der Kontrabaß (1910); C. Lisei, G. B. (Mailand 1886).

Bottrigari, Ercole, * im August (getauft 24.) 1531 zu Bologna, † ebenda 30. Sept. 1612, Schüler v. Bart. Spon-tone, patrizischer Humanist, 1575—86 am Hof der Este in Ferrara, dann Musikprof. an der Univ. Bologna. Schrieb: *Il Patrizio* (über die *Tetrachorde des *Aristoxenos) 1593; *Il Desiderio* [bzw. 1602 *Il Melone*] *ovvero de' concerti di varii stromenti musicali, dialogo* (1594, Neuausg. Frankfurt a. M. 1924).

Bouché (franz., spr. büsché) 1) bei Blechblas-Instr. = gestopft, 2) bei Orgelpfeifen = gedackt.

Boucher (spr. büsché), Alexandre, * 11. April 1778 zu Paris, † 29. Dez. 1861 ebenda, als genialischer Violinvirtuose Schüler v. G. Navoigilles (1745 bis 1811), war schon 17jg. Sologeiger des Königs v. Spanien, reiste seit 1806 von Paris aus, wobei er gern als Napoleon posierte.

Lit.: *Spohrs Selbstbiogr. II 73; M. M. v. Weber, C. M. v. Weber II 326; A. *Moser, Gesch. d. Violinspiels S. 474ff.; G. Vallat, *Etudes d'histoire (B. et son temps)* (1890); M. *Pincherle in *Revue mus.* 109.

Bourdon s. Bordon u. Fauxbourdon.

Bourrée ein frisch akzentuierter Tanz aus der Auvergne (seit dem 16. Jh.) in $\frac{4}{4}$ - oder $\frac{2}{2}$ -Takt mit einzeitigem Auftakt, gern in die nachhüllschen Suiten an vorletzter Stelle eingeschoben. Typisch etwa:

J. S. Bach, Partita h-moll f. V. allein.



Bouvet, Charles, * 3. Jan. 1858 in Paris, † im Mai 1935 ebenda; stand 1903—11 an der Spitze der *Fondation J. S. Bach* (Verein f. alte Musik), war seit 1919 Archivar und 1924—30 auch Bibliothekar der Oper, 1920—27 Generalsekretär der franz. Ges. f. Musikforschung; schrieb u. a. *Les Couperins* (1919), *L'opéra* (1924); *Massenet* (1929), *Musiciens oubliés* (1932), *Nouveaux documents sur les Couperins* (1933), *Boccherini inconnu* (*Revue de musicol.* 32), *Musique retrouvée* (1934). Hg. von 4 Inventionen des Fr. A. *Bonporti (die für Bachsche gegolten hatten), von *Pièces de viole* v. Fr. *Couperin und einer *Collection Ch. B.* (ältere Musik).

Brade, William, * 1560 in England, † 26. Febr. 1630 in Hamburg, war als „engelländischer Geiger“ bzw. Kplm. mehrmals in Kopenhagen, Hamburg, Gottorf, Güstrow, Berlin, Halle tätig, gab 1609—21 vier 5—6stg. Tanzsammlungen heraus, Einzelstücke in dem Sammelwerk von Z. Füllsack u. Chr. Hildebrand (1607—09), vor allem aber ein hs. Variationenwerk in Upsala. Eine Allemande à 5 in Scherings Beisp. Nr. 156.

Lit.: A. *Moser, Gesch. d. Violinspiels S. 90ff.; B. *Engelke, Musik u. Musiker am Gottorfer Hofe (1930, mit Part.-Druck der Neuen auserlesenen Paduanen von 1609); W. Serauky, MG. v. Halle.

Brätel (Bratellius), Ulrich, * um 1495 in Württemberg, begegnet 1515 in Wien (Schüler v. *Hofhaimer?), war seit 1534 Komponist Herzog Ulrichs und starb 1544/45 als Ehegerichtssek. in Stuttgart; er schrieb Choralbearbeitungen, Motetten und weltl. Lieder (letztere meist in Schöffers Ldb. v. 1536).

Brahms, Johannes, * 7. Mai 1833 zu Hamburg, † 3. April 1897 in Wien. B. wuchs als Sohn eines Kontrabassisten Jakob B. ärml. im Hafenviertel auf, doch der Knabe las seinen Eichendorff, während er in Schifferkneipen klavierspielen mußte, und erhielt Musikunterricht bei dem tüchtigen Ed. Marxsen. Als Klavierbegleiter des ungarischen Geigers Ed. Reményi (j.) wurde er von J. *Joachim (j.) in Göttingen entdeckt u. an R. Schumann in Düsseldorf gewiesen. Dieser empfahl ihn (1853) der Musikwelt in der Zs. f. M. durch einen prophetischen Aufsatz „Neue Bahnen“,

der dem jungen Künstler eigentlich mehr geschadet als genützt hat, da er ihm Neider und Feinde schuf und B. lebenslang mit einer Verantwortung belastete, an der er schwer getragen hat. Nach Schumanns tragischem Ende (noch das d-moll-Klavierkonzert und das Deutsche Requiem stehen unter diesem Eindruck) ordnete B. dessen Nachlaß, dann zog er als HofMusDir. nach Detmold (Zeit der Orchester-serenaden), leitete einige Zeit in Hamburg einen Damengesangverein (Zeit der Frauenchöre) und siedelte, als ihm die Vaterstadt den städt. Dirigentenposten vorenthielt, 1862 nach Wien über, wo er 1863 vorübergehend die Singakademie, 1872—75 die Gesellschaftskonzerte der Ges. d. Musikfr. leitete, im übrigen aber als freier Künstler seinem Schaffen lebte, was auch längere Abwesenheiten (Baden-Baden, Zürich, Thun, italienische Reisen) ermöglichte. Brahms blieb Junggeselle, doch haben vor allem drei Frauen seinem Herzen nahegestanden und sein Schaffen stark angeregt: Clara *Schumann, Agathe v. Siebold, Elisabeth v. *Herzogenberg. Er beherrschte zunächst als Klavierspieler, später als Dirigent Wien, wo ihm die Gesellschaft (*Hanslick, *Billroth usw.) nach erstem Zögern begeistert anhing, während Bruckner und Wolf nur von einer kleinen Minderheit beachtet wurden. Der Ruhm seiner Meisterschaft datiert seit dem Deutschen Requiem (1868 im Dom zu Bremen uraufg.), als Sinfoniker hat ihn H. v. *Bülow mit den Meinungen, als Kammermusikomp. Joachim, als Liederkomp. J. *Stockhausen durchgesetzt. An äußeren Ehren hat es ihm nicht gefehlt (1877 *Dr. mus.* v. Cambridge, 1879 *Dr. phil. h. c. v.* Breslau, 1886 Mitgl. des Ordens *Pour le mérite* u. Mitgl. der pr. Akad. d. Künste, 1889 Hamburger Ehrenbürger usw.). Doch blieb er im Grunde einsam und ernst; die protestantische Sprödigkeit des verschlossenen Niedersachsen zog ihn immer wieder zu Schütz und Bach, doch lockte ihn auch die Sinnesfreude Wiens und die Nachbarschaft Ungarns zu wohlthuendem Wesensausgleich nicht nur musikalischer Art. Beide Pole stehen sich oft deutlich getrennt im Bilde des späteren Brahms gegenüber und ge-

langen nur selten zu völliger Verschmelzung. Oft wirkt auch daher sein Wesen dissonant. Gleichwohl verfügte Brahms über burschikosen Humor und war heimlich voll hilfreicher Güte.

Sehr eigentümlich ist B.s geschichtliche Stellung. Wohl leben in ihm starke spätromantische Elemente (Klavier-Balladen op. 10, „Die schöne Magelone“ nach Tieck op. 33); gegenüber dem Hauptstrom der mus. *Romantik jedoch, der sich bei Wagner (Tristan) und Liszt (Sinfon. Dichtungen) dramatisch erhitze und dionysisch versinnlichte, vertritt B. ein „altdeutsches“ Ideal der Zunftgerechtigkeit, greift er über Bach und Schütz auf die Altmeister des a-cappella-Stils im 16. Jh. zurück, sucht er die Musik aus den Verwirrungen einer nicht mehr naiv wachsenden, sondern durch die artistischen Experimente der Neudeutschen zur Bewußtheit aufgeschreckten Kunst auf den Boden eines unantastbaren Kontrapunktkönnens zu retten. Diese Spannung zwischen den „zukunfts“-beflissenen *Parnassiens* um Liszt und der schwermütig rückschauerischen Brahmsgruppe entlud sich in dem historischen Absagebrief der letzteren von 1859. So wurde B. zum Haupt einer konservativen Musikpartei, die Schritt um Schritt auf verlorenem Boden zu kämpfen schien (nur sein persönliches Genie u. Musikantenfeuer schützte B. vor dem Schulmeisterpurismus manches seiner Anhänger), bis erst nach 1900 dieser Weg durch Max Reger, nach 1920 durch die neue a-cappella-Bewegung etwas wie eine nachträgliche Rechtfertigung erfuhr. Man hat in B. den Vertreter der „Bürgerlichkeit der 80er Jahre“ sehen wollen — das ist zwar nicht ganz falsch, aber wesentlich zu eng gefaßt; auch umgekehrt den „Vollender Beethovens“ vermögen wir nicht mehr ganz in ihm zu sehen; noch eher den „Höchstfall eines Nachmeisters“ der Wiener Klassik. Man darf vielmehr bedenken in ihm „den“ ändern, gleichwertigen Höhepunkt der deutschen Musik in der 2. Hälfte des 19. Jhs. neben und mit den untereinander wieder kaum vergleichbaren Meistern Wagner und Bruckner finden durch die Kraft der Inspiration und den Phantasie-reichtum seines fanatisch gediegenen Durcharbeitens.

Zwar beschränkte er sein Orchester auf die Beethoven-Besetzung, doch bereicherte er die Rhythmik durch Wiederaufnahme altertümlicher Figuren (*Hemiolen, Großtriolen) und vor allem die Harmonik durch melodische Sekundenführung der Bässe, was zu einer Fülle kräftiger Nebensakkorde Anlaß gab. Sein Kolorit ist herb-dunkel (eng in der Tiefe geführte Hörner u. Fagotte), sein Ton-typus inbrünstig (Sextenverdoppelungen der weitgespannten Melodien, vollgriffig harpeggierender Klaviersatz), er schwelgt manchmal in Rührung (Schluß der Altrhapsodie; 1. Satz, 2. Thema der D-dur-Sinfonie), ballt aber auch größte Spannungen (Einleitung des ersten u. des letzten Satzes der c-moll-Sinf.) und steht an Adel der Tonsprache den Großmeistern der „klassischen“ Zeit durchaus gleich.

Werke: Trotz vieljähriger Libretto-suche hat B. keine Oper geschrieben. Bevor er spät mit Sinfonien, StrQu. und Violinsonaten hervortrat, hat er viele derartige Gattungsbelege wieder vernichtet, auch absichtlich so gut wie nichts an Skizzen hinterlassen. 25 bdg.e Ges.-Ausg. (1926—28) bei Br. u. H. — Thematisches Verzeichnis (Neuausg. 1909, Simrock), dgl. v. A. v. Ehrmann (1933). A. Instrumental: a) *f. Orch.*: 4 Symphonien: 1. c-moll op. 68 (1877); 2. D-dur op. 73 (1878); 3. F-dur op. 90 (1884); 4. e-moll op. 98 (1886). 2 Serenaden: f. gr. Orch. D-dur op. 11, f. kl. Orch. A-dur op. 16; Haydn-Variationen op. 56a, Akad. Festouv. op. 80, Tragische Ouv. op. 81. b) *für Streich-instr.*: Violinkonzert D-dur op. 77 (1879), Konzert f. V u. Vc op. 102; zwei Sextette op. 18 (B-dur) u. 36 (G-dur), zwei Quintette op. 88 (F-dur) u. 111 (G-dur), Clar.-Quintett op. 115, drei StrQu op. 51 (c-moll, a-moll) und 67 (B-dur). c) *mit Klavier*: zwei Klav.-Konzerte d-moll op. 15 u. B-dur op. 83; Klav.-Quintett f-moll op. 34; 3 Klav.-Quartette op. 25, 26, 60; Klav.-Trios H-dur op. 8 (2 Fassungen), ein 1937 neu aufgefundenes Jugendtrio in A-dur, dann C-dur op. 87 und c-moll op. 101, Horntrio op. 40, Clar.-Trio op. 114, 2 Clar.-Sonaten op. 120 a und b, 3 V.-Sonaten: G-dur op. 78, A-dur op. 100, d-moll op. 108, 2 Vc.-So-

naten op. 38 und 99. d) *für Klavier* 4hdg.: Schumann-Var. op. 23, Walzer, Liebeslieder- u. Neue L.-Walzer, Ungarische Tänze; 2hdg.: 3 Sonaten C-dur op. 1, fis-moll op. 2, f-moll op. 5; es-moll-Scherzo op. 4, Schumann-Var. op. 9, Balladen op. 10, Variationen op. 21a und b, Händel-Var. op. 25, Paganini-Var. op. 35, Klavierstücke op. 76, 79 (Rhapsodien), 116, 117 (Intermezzi), 118, 119; 51 Übungen; e) *für Orgel*: as-moll-Fuge; andere Jugendfugen in der Ges.-Ausg.; 11 Choralvorspiele op. 122 (Nachlaß). B) *Vokal*: a) *gemCh.*: op. 22 (Marienlieder), Motetten op. 29, 74, 110, 8stge. Fest- u. Gedenksprüche op. 109; Chorlieder op. 42, 62, 93a, 104. b) *FrCh.*: op. 37 (geistl.), 44, Canons op. 113. c) *MCh.*: op. 41. d) *mit Orch.*: Ave Maria op. 12, Begräbnisges. op. 13, FrCh mit Hörnern u. Harfe op. 17, Deutsches Requiem (über bibl. Texte) op. 45, Rinaldo (Goethe) f. Tenor, MCh op. 50, Altrhapsodie mit MCh (Goethe) op. 53, Schicksalslied (Hölderlin) op. 54, Triumphlied (bibl. Text, 1871) op. 55, Nanie (Schiller) op. 82, Gesang der Parzen (Goethe) op. 89. e) *mit Begl. v. Orgel bzw. Klav.*: der 13. Ps. op. 27, Geistl. Lied (P. Fleming) op. 30. f) *Quartettlieder*: op. 31, 52 (Liebesliederwalzer), 64, 65 (Neue Liebesliederwalzer), 92, 103 (Zigeunerlieder), 112. g) *Duette*: op. 20, 28, 61, 65, 75, 84. h) *Sololieder*: op. 3, 6, 7, 14, 19, 32, 33 (Schöne Magelone), 43, 46, 47, 48, 49, 57, 58, 59, 63, 69, 70, 71, 72, 84, 85, 86, 91 (mit Bratsche), 94, 95, 96, 97, 105, 106, 107, 121 (Vier ernste Gesänge). h) *Volkslieder* f. gem. Chor (Düsseldorfer Sammlung, hg. im Verlag der Brahmsgesellschaft), Volkskinderlieder f. Singst. u. Klav. (Peters), Deutsche Volkslieder f. Singst. (6 Hefte, 7. mit Vorsänger, Simrock). Vgl. auch G. Ophüls, Brahms-Texte (1898). Briefe u. Schriften: Das Schatzkästlein des jungen Kreisler (hg. v. C. *Krebs 1909); Brahmsbriefwechsel Bd. 1/2 (mit *Herzogenbergs), 3 (mit *Reinthalers), 4 (mit J. O. *Grimm), 5/6 (mit Joachim), 7 (mit H. *Levi u. a.), 8 (mit J. V. Widmann u. a.), 9/10/11/12 (mit Simrock), 13 (mit Th. W. Engelmann), 14 (mit anderen Verlegern), 15 (mit Franz *Wüllner), 16 (mit Ph. *Spitta u. O.

*Dessoff); außerdem Briefw. mit Cl. *Schumann (hg. v. B. Litzmann (1927, 2bdg.), mit Ernst *Frank (in ZfMW IV), mit *Mandyczewski (dgl. XV), mit Billroth (hg. v. O. G. Billroth 1934), an die Hamburger Verwandten (hg. v. *Stephenson 1933, Ausw. 1937). Die meisten dieser Publikationen erschienen im Verlag der Brahmsgesellschaft, gegr. 1906 durch Hans Simrock, Vorsitzender ist z. Z. P. *Graener (Auslieferung durch Bote u. Bock).

Lit.: A) Biographische: a) *Allgemeine:* Die ausführlichste Darstellung (die freilich oft in literarische Schönrederei ausläuft u. in den Werkausdeutungen zu novellistisch wird) schrieb Max Kalbeck, seit 1904: J. B. Bd. I 1 (—1856) neubearb. 1908, I 2 (—1862) 1908; II 1 (—1868) 1908; II 2 (—1873) 1909; III 1 (—1881) 1910; III 2 (—1885) 1912; IV 1 (—1892) 1914; IV 2 (—1897) 1914. Knappere Biographien: A. v. *Ehrmann, Br. u. H. 1933; J. *Müller-Blattau (1933); danach folgen W. *Niemann (1920, 1433); W. *Nagel (1923, portug. Sao Paulo 1935); Florence May, *The life of J. B.* (1905, 2bdg., dt. 1912/25); Thomas San Galli (1912); Heinr. *Reimann (seit 1897 mehrfach, hg. v. Br. Schrader); J. A. *Fuller-Maitland, *B.* (London 1911, dt. 1913); R. v. Perger (Reclam 1908); J. Ch. v. Sell, J. B. (1931); G. *Ernest (j.) (1930); R. *Gerber (1939), volkstüml. kl. Biogr. von M. Burkhardt, E. Creutzburg, P. *Mies, Scherwatzky *Erinnerungen* an B. v. Alb. *Dietrich (1898), J. V. Widmann (seit 1898 mehrfach), G. Ophüls (1921), R. v. d. Leyen (1908), G. *Jenner (1905/26), G. *Henschel (j.) (engl., Boston 1907); R. Fellingner (1934); *Brahms-bildnisse* sammelten Miller v. Aichholz (1905), Maria Fellingner (1911) u. A. *Orel (Br.s Leben in Bildern, 1937); französ.: H. Imbert, *J. B.* (1905); L. Wallner (Brüssel 1909); P. Landormy (1920); engl.: J. Pulver (London 1926); Ed. Evans sen., *J. B.* I (1912); H. C. *Colles (1908, dt. 1913); J. F. Cooke (Philad. 1928); Rob. Haven Schauffler, *The unknown Br.* (NY. 1933); holl.: W. Huttschenruyter (Haag 1929). b) *Spezielle:* E. Michelmann, Ag. v. Sie-

bold (1930); Br. u. Feuerbach (1941); K. *Huschke, Frauen um Br. (1936); ders., Br. als Pianist, Dirig., Lehrer (1935). B) Schaffenswürdigungen: a) *Allg.:* *Kretzschmar (1884) in Ges. Aufs. I und Führer durch den Konzertsaal; H. *Deiters in Waldersees Vorträgen (1880/98); Ph. *Spitta in Zur Musik (1892); L. *Köhler, J. B. u. s. Stellung in der Mus.-Gesch. (1888); A. *Schering (dgl. Petersjb. 1932); W. *Furtwängler, Gedenkrede (Wien 1933); Edwin Evans, *Hist., descript. and analyt. account of the entire works of J. Br.*, 4bdg. (London 1938). b) *Speziell:* M. *Friedlaender (j.), B.s Lieder (1922), B. u. das Volkslied (Petersjb. 1902) u. s. Abh. über *Zuccalmaglio (Petersjb. 1918); W. Hammermann, B. als Liederkomp. (Diss. Leipzig 1912); P. *Mies, Stilmomente u. Ausdrucksformen im B.schen Lied (1923); H. J. *Moser, D. dt. Lied seit Mozart (I u. II, 1938); Friedrich Brand, Br.s Kammermusik (Br.-Ges. 1937); Elis. Kurzweil, Der Klaviersatz bei Br. (Diss. Wien 1934); G. Knepler, Die Form in den Instr.-Werken v. B. (Diss. Wien 1930); E. v. d. Nüll, Strukturelle Grundbedingungen der B.schen Sonatenexposition (Die Musik XXII 1); E. Markham Lee, *B.'s orchestral works* (London 1931); H. C. *Colles, *Chamber music of Br.* (London 1933); Hans Meyer, Linie u. Form (Bach, Beethoven, Brahms) 1930; A. *Orel, Eigenhänd. Werkverzeichnis von J. Br. (Die Musik XXIX); E. *Bücken, Ein neu-aufgef. Jugendw. v. J. Br. (= KlTrio, ebenda XXVIII). Ein Br.-Roman v. *Findeisen (1933).

Braille s. Blindenmusik.

Brambach, Wilhelm, * 17. Dez. 1841 zu Bonn, † 26. Febr. 1932 zu Karlsruhe. 1866 a. o., 1868 o. Prof. der Philologie zu Freiburg i. Br., 1872 bis 1904 Oberbibl. an der Landesb. Karlsruhe, schrieb an Musikgeschichtlichem u. a. Das Tonsystem u. d. Tonarten des christl. Abendlandes im M.-A. (1881), Die Musiklit. des M.-A. (1883), *Her-manni Contracti musica* (1884), Die Reichenauer Sängerschule (1888), Die „*Historia de S. Afra u. d. Salve regina*“ (1892), „Gregorianisch“ ... über den Urspr. des greg. Gesangs (1895/1901).

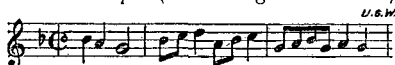
Lit.: Th. Längin, im Zentr.-Bl. f. Bibliothekswesen 1932, K. Preisendanz in Bursians Jahresberichten 1933.

Bram-Elderding s. Elderding.

Brandes, Friedrich, * 18. Nov. 1864 zu Aschersleben, Schüler v. Ph. *Spitta, Heinr. *Bellermann, H. *Kretzschmar, *Schreck u. Ernst *Schuch, dirigierte und kritisierte in Dresden, war 1908 bis 1930 Univ.-MD. in Leipzig und Dirigent der dortigen Pauliner (Prof.). 1911—19 Hg. der Neuen Zs. f. Musik.

Brandts-Buys (spr. beuß), Jan, * 12. Sept. 1868 zu Zütphen aus einer bekannten holl. Musikerfamilie, † 8. Dez. 1933 in Salzburg, studierte in Frankfurt a. M. bei M. Schwarz und A. *Urspruch, lebte in Wien, seit 1910 bei Bozen, seit 1920 bei Ragusa, dann in Salzburg. Unter seinen Opern interessierten vor allem „Die Schneider v. Schönnau“ (Dresden 1916), auch „Der Mann im Mond“ (1922) und „Traumland“ (1927), ein Ballett „Machinalität“ (Amsterdam 1928); ferner drei Klavierkonzerte, ein Konzertstück für Vc. u. Orchester, Kammermusikwerke, Lieder mit Kl., Orchesterlieder.

Branle (auch „Bransle“, franz., spr. bräle, von *branler* = schlenkern, ital. *brando*), im 15. Jh. Bezeichnung des Schluß-Pas in den **bassedanses*, seit dem 16. Jh. als eigene Gattung ein lebhafter Volkstanz von sehr wandelbarem Provinzialcharakter (z. B. bei Cl. Gervaise um 1530 B. **de Bourgogne, de Poitou, de Champagne* usw.), bei *Arbeau Gesellschaftstanz mit verschiedensten Sonderprägungen in Suitenkettung. Beispiel von Franç. Caroubel (M. *Praetorius, Terpsichore 1612): *Bransle simple* (d. h. im geraden Takt)



Beispiel bei *Attaignant (Klavier-Tabulatur 1530): *Bransle gai* (bei Praetorius b. g. *double*, d. h. im Tripeltakt)



Brant, Jobst (Jodocus) vom, * um 1510 zu Waltershofen (Bistum Regensburg), † 1570 zu Eger, studierte 1529 in Heidelberg unter Seb. Lemlin, 1549 „Hauptmann zu Waldsassen und Pfl-

ger zum Liebenstein“ (Bezirksamt Tirschenreuth, Oberpfalz), schrieb 45 Nrn. 4—9stg. *Psalmen und Kirchengesänge* (1572, in Bibl. Proske vollständig erhalten), Motetten und vor allem 55 weltl. Lieder (bei Ott, Forster 1556 usw.), die ihn als *Senfls bedeutendsten „Schüler im Geiste“ ausweisen; Neudrucke bei R. v. *Liliencron, Dt. Leben im Volkslied, Nr. 114, 136, 138, in *Jödes Chorbuch Teil 3, im Kaiserlrb. f. gemCh., im Staatl. Jugendlbb., MfM 26, 112 usw.

Lit.: C. Ph. Reinhardt, Die Heidelberger Liederschule d. 16. Jhs. (Diss. Hdlbg. 1938); Aug. Lüdecke, Die geistl. Werke der Heidelberger Schule (Diss. in Vorber.).

Brasilianische Musik s. amerikanische Musik 2). Dazu noch: A. Toni, *Musica e musicisti in Brasile* (*Musica d'oggi* 1926 H. 8/9); Oliveira im Kongr.-Ber. Wien 1909 S. 443f.

Bratsche (von ital. **Viola di braccio*, spr. bratschō = „Arm“-Geige), meist kurz *Viola*, die Alt-Vertreterin der *Violine, eine Quinte tiefer als das Sopraninstrument gestimmt, also in c g d' a', körperlich etwas größer als die Violine und in deren Typ, nicht in dem der alten *Violen gebaut. Die Notierung

geschieht im Altschlüssel , der

daher gern „Bratschenschlüssel“ genannt wird. Der Klang des Instruments ist etwas dunkler und verschleierte als derjenige der Violine, jedoch innig und edel; berühmte Br-Soli enthält z. B. *Berlioz' Sinfonie „Harold in Italien“; Kaprizen von *Campagnoli, Bratschenkonzerte von Karl *Stamitz, A. *Rolla, W. v. *Bartels, P. *Hindemith, Stücke von Rob. Schumann, P. *Juon, M. Reger, Bratschenlieder von Brahms. Bratschenschulen von Klingensfeld, Brähmig, *Sitt, *Schröder, Rehbaum, R. *Hofmann, Brunner usw. Vgl. auch Cl. *Meyers „Alte Meister des Violaspiels“ (Peters). Ein Bratschistenbund entstand 1929. Vgl. W. *Altmann u. Wl. Borisowsky, Lit.verzeichnis für Br. u. Viola d'amore (Wolfenbüttel 1937).

Brauchtumsmusik ist derjenige Teil der *Volksmusik, der fest an herkömmliche Gelegenheiten des Jahreskreises,

des Lebens, des ständischen Daseins gebunden ist; zwar entbehren solche vokalen oder instr. Stücke oft des volkskünstlerischen Reizes, der „freien“ Volksliedern als Eigenwert anhaftet, da die Br.-M. gern am Formelhaften sich begnügt. Dafür besitzt sie meist hohes Alter u. zeigt die Tonkunst tief mit dem Volksleben verknüpft. Hierher gehören die Türmersignale (mus. Städteheraldik), Posthorn- u. Jägerzeichen, Wettsszenen zw. Winter u. Sommer, Perchtentänze, Hirtenrufe, Arbeitslieder, Erntegesänge, Heischeliedchen, Sterndreheraufzüge usf.

Lit.: H. J. *Moser, Tönende Volksaltertümer (M. Hesse 1935); Joh. Ludw. Ewald, Erndtekrantz (Detmold 1793, Neudr. Bärenr. 1935); Volksbrauch im Liede, Handwerkerlieder, Posthornstücke (alles Voggenreiter). Siehe auch Bauernmusik, Volkstanz, Volkslied.

Braunfels, Walter (Hj.), * 19. Dez. 1882 in Frankfurt a. M., Schüler u. a. von *Thuille, 1925—33 Mitdir. der Kölner Musikhochschule, schrieb neben Orchester- u. Chorwerken u. a. die Opern „Prinzessin Brambilla“ (1909), „Die Vögel“ (1920), „Don Gil von den grünen Hosen“ (1924), lebt in Godesberg.

Bravoure (franz. = Tapferkeit, ital. *bravura*), kühner Schwung, heroischer Stil, Überwindung technischer Klippen beim Vortrag eines Stückes, daher „Bravour-Arie“, *Allegro di bravura* u. a.

Breazul, Georg, * 14. Sept. 1887 zu Amarastii de Jos. (Oltenien, Rumänien), stud. im Bukarester *Seminarul Central* byz. KM., besuchte 1908—12 das dortg. Kons. u. theol. Fakultät, war bis 1926 Schulmusiker, dann Chorleiter, stud. nach dem Weltkrieg zwei Jahre in Berlin MW., erhielt 1927 an der Bukarester Musikakad. einen neuen Lehrstuhl für Musikerziehung, wurde 1932 Inspektor d. rum. Musikwesens, Hg. der *Zs. Muzika* u. Musikref., gründete 1927 das Phono-gr. Archiv des rum. Kunstministeriums. — Schriften: Beobachtungen über den Musikunterricht an Mittelschulen (1912); *Carte de cântere* (Musikbücher f. Volks-u. Liederschulen); *Vicleimul* (Krippenspiel nach Volksw.) 1935; Musikerz. in Rumänien (dt. 1936); Ein Kapitel Musikerz. (1937); *Colinde* (Weihnachtslieder, 938); *Colindele* (1940), *Patrium Carmen* (1419.) sowie viele Zs.-Aufsätze

Brehme, Hans, * 10. März 1904 in Potsdam, stud. an der Berliner Musikhochschule (u. a. bei W. *Kempff), seit 1928 in Stuttgart (KlLehr. [Prof.] a. d. Hochschule), schrieb u. a.: Konz. f. Cl. u. StrO. op. 15, Partita f. StrQu. op. 23 (Dortmunder Tonk.fest 1933), KlKonz. op. 32 (1931—36), Fantasie, Choral u. Finale über ein Thema v. Händel (= Triptychon f. gr. Orch. op. 33, 1937); 5 Gesänge f. 5-, 6-, 8stg. a-capp.-Chor op. 35; Oper „Der Uhrmacher von Straßburg“ op. 36, Kassel 1940 (alles Schott).

Breidenstein, Heinrich Carl, * 28. Febr. 1796 zu Steinau in Hessen, † 13. Juli 1876 in Bonn, wurde der erste Privatdoz. für Musikw. (1826 in Bonn habilitiert, zugleich Univ.-MD, später Prof.), schrieb eine Singschule, u. a. die empfindsame Mel. zu Novalis' „Wenn ich ihn nur habe“ und machte sich um das Bonner Beethovendenkmal (seine Festschrift dazu 1845) verdient.

Lit.: Carl Steven, H. C. B. (Köln 1924).

Breithaupt, Rudolf Maria, * 11. Aug. 1873 in Braunschweig, studierte in Jena, Leipzig, Berlin (Klavierschüler von *Teichmüller) und lebt seit 1901 in Berlin, wurde 1918 Klaviermeister am Sternschen Kons. Durch seine Schriften seit 1905 gab er den Hauptanstoß zum „Armrollen“, d. h. zu der Erkenntnis, daß ein rationelles Klavierspiel nicht durch „Fingerspiel“, sondern nur durch Gewichtsausnutzung bis in die Schulter hinein möglich ist (siehe auch „Anschlag“). Doch ist die Entwicklung nicht auf diesem Punkt stehengeblieben; einerseits ist das Fingerspiel wieder zu Ehren gekommen, andererseits wird sogar auf den Einfluß der Rumpf- und Atembewegungen (Dr. Kurt Johnen) hingewiesen. Br. schrieb: „Die natürliche Klaviertechnik“ (seit 1905 mehrfach), 2. Teil „Die Grundlagen der Klaviertechnik“ (1907, franz. 1908, engl. 1909, russ. 1929), 3. Teil „Praktische Studien“ (1919); „Mus. Zeit- u. Streitfragen“ (Ges. Aufsätze 1906); 5 Hefte Praktische Übungen (1916—21), Lieder u. Klavierstücke.

Breitkopf, Bernhard Theodor, * 20. März 1745 zu Leipzig, † 1820 in Petersburg als Kais. wirkl. Staatsrat (Bibliothekar der Staatsdruckereien), war der älteste Sohn von Gottl. Im. Br. (*Br. u. H.) und interessiert durch

seine Vertonung von *Goethes Leipziger Ldb. als „Neue Lieder mit Melodien“ (1770); Faks.-Ausg. von A. Köster 1907, Neudruck bei Br. u. H. 1932.

Breitkopf & Härtel, Leipziger Musikverlag u. Notendruckerei, gegr. 1719 durch Bernhard Christof Br. aus Clausthal (1695—1777), für dessen Offizin sich eine Ahnenkette bis ins 16. Jh. zurück konstruieren läßt. Den Hauptaufschwung erzielte sein Sohn Gottlob Immanuel Br. (1719—94) durch die Erfindung (1755), die Notentypen in kleinste Teile zu zerlegen, so daß nun auch Klaviernoten statt des teuren Stiches billig gedruckt werden konnten. Er gab auch erfolgreiche musikalische Sammelwerke und mehrere Abhh. zur Gesch. der Buchdruckerkunst heraus. 1795 trat Gottfr. Christof Härtel (1763—1827) in die Firma ein, dessen Initiative 1798 die „Allg. musikalische Ztg.“ (Friedr. *Rochlitz) entsprang. Wichtige spätere Chefs des Hauses waren Oskar v. Hase (1846—1921) und Dr. Ludwig Volkmann; jetzt steht Dr. Hellmuth v. Hase an der Spitze des Unternehmens, die musikwissenschaftlichen Arbeiten leitet seit langem der Verlagsdir. Theo Biebrich. Leiter des reichen Archivs ist Dr. Wolfg. Schmieder. Die Firma, die zugleich die Neue Bachgesellschaft geschäftlich vertritt, hat sich neben der Herstellung von Orchestertermaterialien (auch zeitgenöss. Chor- u. Orgelmusik) vor allem durch Herausgabe der Gesamtausgaben (Mozart, Beethoven, Palestrina, Schütz, Lassus, Schumann, Schubert, Haydn, Wagner, Liszt, Berlioz, Grétry, Brahms) die DTD, PaM, ZfMW, AfMF ihre Stellung geschaffen.

Lit.: O. v. Hase, Br. u. H., Gedenkschrift u. Arbeitsbericht, Bd. 1 (1542 bis 1827), Bd. 2 (1828—1918); Herm. v. Hase, K. Ph. E. *Bach u. Br. u. H. (Bach-Jb. 1911), J. Haydn u. Br. u. H. (1909), *Sperontes' Singende Muse (ZsIMG XIV), J. A. *Hiller u. Breitkopfs (ZfMW II); Katalog des Archivs Br. u. H. (2bdg. 1925/26), hg. v. W. Hitzig, der auch 1924 ff. das Jb. „Der Bär“ (meist zur Gesch. v. Br. u. H.) leitete.

Brendel, Franz, * 26. Nov. 1811 zu Stolberg am Harz, † 25. Nov. 1868 in Leipzig, war Klavierschüler von Fr.

*Wieck, erwarb in Berlin den philos. Dr., hielt in Freiberg, Dresden, Leipzig musikgesch. Vorträge und übernahm 1844 von R. Schumann die Leitung der durch diesen gegründeten „Neuen Zs. f. Musik“, die unter ihm zu einem radikal neudeutschen Kampfblatt wurde (H. v. *Bülow, R. *Pohl, F. *Draeseke usw.). Später wurde er Musikgesch.-Lehrer am Leipziger Kons. B. hatte bereits 1847/48 Tonkünstlerversammlungen nach Leipzig einberufen und wurde 1859 mit Liszt Begründer des *Allg. dt. Musikvereins.

Schriften u. a.: Gesch. d. Musik in Italien, Deutschland, Frankreich (seit 1852 mehrfach, neubearb. von Fr. *Stade, dann von W. *Kienzl, 1903 von R. Hövker); Franz Liszt als Sinfoniker (1859); Die Organisation des Musiklebens durch den Staat (1865); Geist u. Technik im Klavierunterricht (1867); Ges. Aufsätze (nachgel. 1888).

Brenet, spr. brônê, Michel (Pseudonym für Marie Bobillier), * 12. April 1858 zu Lunéville, † 4. Nov. 1918 in Paris, zunächst in Straßburg u. Metz, seit 1871 in Paris ansässig. Von ihren zahlreichen musikw. Arbeiten sind vor allem zu nennen: *Les concerts en France sous l'ancien régime* (1910), *Dictionnaire pratique et historique de la musique* (1926, aus dem Nachlaß ergänzt v. A. *Gastoué), ferner Biographien von *Grétry (1884), *Okeghem (1893), S. de *Brossard (1896), *Goudimel (1898), *La jeunesse de *Rameau* (1903), Palestrina (seit 1906 mehrfach), J. Haydn (1909), Händel (1913); von Abhandlungen: *Les oratoires de *Carissimi* (Riv. mus. it. 1893), *Notes sur l'histoire du luth en France* (1899), *Les musiciens de la Sainte Chapelle* (1910), *La musique militaire* (1917), ferner SbIMG VIII u. Riemann-Festschr. 1909.

Bresgen, Cesar, * 16. Okt. 1913 in Florenz (Vater aus der Eifel, Mutter aus Oberdonau), kam über Pinzgau, Münten, Prag nach München, wo er bei H. K. *Schmid, G. *Rüdinger, Jos. *Haas Komp., bei *Gatscher Orgel stud. (1930—33 auf der dortg. Akad.), leitete ein Kammerorch. des NSLB., dann der NS-Kulturgem., seit 1935 aktive Musikarbeit in der H.J., „Intensive Kammermusikübungen unter dem Einfl. meines Freundes Paul Winter

wurden in diesen Jahren für die Entw. wesentlich, zu denen dann vor allem das Erlebnis des altdt. Liedes u. Brauchtums durch das Studieren am Werke Fritz *Jödes u. H. J. *Mosers traten.“ Nach dem Wehrdienst wurde Br. 1939 Leiter der Musikschule für Jugend u. Volk u. einer Kompos.-Klasse an der Staatl. Musikhochschule Mozarteum in Salzburg. Er schrieb Kantaten (u. a. Die Bauernhochzeit, Maihymnus, Das Kindfest), Chorwerk „Der Strom“ (Hans *Baumann 1941), Kl. Brauchtumskantaten (meist für Kinderchor), KlSonatine, Neues Orgelbuch (RfJ), festl. Bläsermusiken; VcSon., BrSon., Konz. f. 2 Kl., BlockflSonatine, Eichen-dorff-Lieder, Kinderliederbuch (1941); Mayenkonzert (Kl u. kl. O.), Jagdkonz. (V, 9 Hbl), VcKonz., Sinfon. Konzert (Kl u. gr. O.); Feiermusik I u. Toten-feier (gr. O.), Hollersbacher Tänze u. Pfeifersuite (kl. O.); Musik zu Eichen-dorffs „Freierrn“; abendf. heitere Spiel-oper, „Das Dornröschen“ (Straßbg. 1942), Chorlieder in verschied. Sammlungen; Hg. v. „Salzbg. ische Musikbll. u. „Alpen-ländische Blockfl. fibel“ (Voggenre.), Alte Fugen, Neue zeitgen. Klavierlieder, Schriftenreihe „Volk u. Kunst“ (mit Jöde, Kallm.). Er schrieb: „Mein Er-lebnis der H.J.“ (ZfM 105, C. Br.-Heft).

Lit.: Dr. Klingenbeck in Zs. „Münchner Mosaik“ (Febr. 1938); E. *Valentin in ZfM 105 (1938); J. *Müller-Blattau, C. Br.s Kantaten (ZfH Hausmusik 1938).

Breu, Simon, * 15. Jan. 1858 zu Simbach am Inn, † 9. Aug. 1933 bei Bad Brückenau, Taubstummenlehrer 1881 zu Straubing, 1885 zu Würzburg, 1894 Lehrer f. Theorie u. Chorges. an der dortigen kgl. Musikschule, 1907 Prof. und bis 1924 Schulmusikinspektor f. Nordbayern, schrieb „Das elementare Notensingen“ (1915) und machte sich durch Kommerzl. und Männer-cho-re bekannt.

Brevier (spr.-wfr), v. lat. *breuiarium* = Kurzbuch, nämlich Auszug mehrerer liturg. Spezialbücher (Hymnar, Psalterium, Responsoriale, Lectionar u. a.), enthält sämtl. Gebetstexte (die Gesangstexte ohne Mel.) des Nacht- u. Tages-*Offiziums, wegen des großen Umfanges in 4 Jahreszeitenbände geteilt, begegnet seit dem 11. Jh., trat

durch die Franziskaner im 14. Jh. in den Vordergrund, erhielt durch die Päpste Pius V. (1568), Urban VIII. (1631), Pius X. (1911) die heutige Einrichtung: Ordinarium, Psalter, Proprium de tempore, Proprium u. Commune Sanctorum sowie spez. Gebetstexte.


Lit.: Suitbert Bäumer, Gesch. d. Br. (1895); Baudot, *Le Bréviaire* (Paris 1929); deutsche Übers. des Br.: Stephan, Das kirchl. Stundengebet (2 Bg., 1926).

Brevis s. Mensuralnotation.

Briegel, Wolfgang Karl, * 21. Mai 1626 in Nürnberg, † 19. Nov. 1712 zu Darmstadt, wurde 1645 Org. in Schweinfurt, 1650 Hofkantor zu Gotha, 1670 Kplm. in Darmstadt (Vorgänger v. *Graupner), schrieb 1658 bis 1690 zahlreiche Jahrgänge von geistl. Konzerten, die die Wandlung von Schützens Evangelienhistorien zur Kirchenkantate unmittelbar vor *Neumeister spiegeln, redigierte das Darmstädter Gesangbuch von 1687, schrieb Suiten, Bläsersonaten und mehrstg. General-baßlieder, auch ein Singpiel (1673). *Neudrucke*: eine Weihnachtskantate hg. v. *Egidi (Vieweg), mehrere Evangelienmusiken hg. v. Fr. *Noack (Beilagen zur „Kirchenmusik“).

Lit.: K. F. Hirschmann, W. K. Br. (Diss. Marburg, 1934); H. J. *Moser, Die mehrstg. Vertonung des Evangeliums (1931), S. 65 ff.; ders., Corydon (1933) I 47 f..

Brillenbässe nennt man geringschätzig

Abkürzungsfiguren wie 

Brio (ital.), Feuer.

Bronsart, Hans v. (eigentlich Br. v. Schellendorf), * 11. Febr. 1830 in Berlin, † 3. Nov. 1913 in München, Theorieschüler von S. *Dehn, Klavierschüler v. Liszt, lebte mehrere Jahre mit P. *Cornelius in Weimar, übernahm nach Konzertreisen 1860 die Euterpe-Konzerte in Leipzig, 1865 diejenigen der „Ges. d. Musikfr.“ in Berlin, ging 1867 als Intendant nach Hannover, war 1887—95 Generalintendant in Weimar, dann lebte er in Pertisau am Achensee. Seiner Weimarer Zeit gehört das einst beliebte g-moll-Klaviertrio an, der hannöverschen sein fis-moll-Klavier-

konzert u. eine Frühlingsfantasie f. Orch.; ferner schrieb er zwei Sinf., eine Tondichtung „Manfred“, eine sinf. Dichtg. f. Kl. „Melusine“. Über seine Klavierwerke vgl. Kretzschmar, Ges. Aufs. I 122. — Seine Gattin Ingeborg geb. Starck (1842—1913), von schwedischen Eltern stammend, vertonte Goethes „Jery u. Bätely“ (Hannover 1877), schrieb eine Klavierfantasie gismoll, vier Opern, Lieder und Vc.-Stücke.

Brossard (spr. -sâr), Sébastien de, * um 1654 zu Caen, † 10. Aug. 1730 zu Meaux, wurde Priester, 1687 Münster-Kplm. in Straßburg, 1700 Domkplm. in Meaux, schuf durch seine Sammlung seltener Werke, die 1724 der König kaufte, den Stamm der Musikbestände der *Bibl. nat.*, gab seit 1703 mehrmals einen wichtigen *Dictionnaire de musique* heraus und komponierte KM (u. a. ein *Canticum* auf den Frieden v. Ryswick 1697, neu hg. von F. X. *Mathias).

Lit.: M. *Brenet, *S. de Br.* (1896).

Bruch, Max, * 6. Jan. 1838 in Köln, † 2. Okt. 1920 zu Berlin, Schüler u. a. v. *Breidenstein, F. *Hiller, K. *Reinecke, lebte seit 1858 in Köln, 1862 in Mannheim, wurde 1865 MD in Koblenz, 1867 Hkplm. in Sondershausen, weilte 1871—73 in Berlin, dann in Bonn, ging 1879 als Dirigent nach Liverpool, 1883 nach Breslau, wirkte 1891—1910 als Prof. u. Meister an der Akad. d. Künste in Berlin (1907 Vizepräs. u. Ritter des *Pour le mérite*), 1893 Cambridger *Dr. mus. h. c.*, 1918 D. u. Dr. phil. h. c. (Berlin). Bruch war stilistisch überwiegend von der Leipziger Schule beeinflusst, eine stark pathetische Veranlagung mit Können paarend, dank seiner romantisch klangschönen Schreibweise und weitgespannten Melodien der gefeiertste Oratorienkomponist der sechziger bis achtziger Jahre des 19. Jhs. Doch verblaßte von seinem Ruhm, bis auf die trefflichen Violinkompositionen, die Messensätze und die „Glocke“ in den anderthalb Jahrzehnten nach s. Tode das meiste, während heute eine starke Wiederbelebung zu spüren ist. Von seinen drei Opern enthält „Loreley“ (nach Geibels Text, 1863) vieles Schöne. Von den Chorwerken mit Orch. waren am erfolgreichsten Frithjof (1864, MCh), Schön Ellen (1867), Odysseus (1872), Das Lied v. d. Glocke (1878),

Achilleus (1885), Gustav Adolf (1898), Kyrie, Sanctus u. Agnus dei f. Doppelchor (op. 35); ferner schrieb er Chöre und Lieder. 1. Violinkonzert g-moll (1866) 2. dgl. d-moll, 3. dgl. d-moll [ein 4. ist schwache Altersarbeit]; Violinromanze op. 42, Schottische Fantasie f. V. u. Orch. op. 46; Schwedische Tänze f. V. u. Kl. op. 63; wertvoll das späte Doppelkonzert f. Cl. u. Br. m. Orch.; Sinfonien, Kammermusik, Klavierstücke. Seinen Briefw. mit Brahms gab W. *Altmann heraus.

Lit.: H. *Pfitzner, Meine Beziehungen zu M. Br. (München, Langen-Müller 1938); Fr. *Gysi, M. Br. (Züricher Neujaarsbl. 1922); eine umfassende Monographie bereitet H. J. *Moser vor; Joach. Herrmann, M. Br. u. Breslau (Schles. Sängerbote 31, 1938).

Bruck s. Arnold v. Br.

Bruckner, Anton, * 4. Sept. 1824 in Ansfelden (Ob.-Österr.), † 11. Okt. 1896 in Wien, Lehrersohn, früh verwaist, Sängerknabe im Stift St. Florian, Schülgehilfe in Windhag bei Freistadt, Lehrer und Stiftsorg. in St. Florian, 1856 nach siegreichem Wettbewerb Domorg. in Linz. Autodidaktische Tonsatzstudien ergänzte er durch längere Aufenthalte bei *Sechter in Wien, trieb 1861—63 Formenlehre bei dem Linzer Theaterkplm. O. Kitzler, der ihn mit Wagners Kunst vertraut machte, legte alle erreichbaren Examina ab und wurde auf Veranlassung *Herbecks 1867 Sechters Nachf. als Hofkapell-Organist, zugleich Prof. f. Orgel und Komp. am Wiener Kons., seit 1875 auch Lektor f. Musiktheorie an der Universität (1891 Dr. h. c., 1892 im Ruhestand). Mehrfach erzielte er Auslandserfolge als Organist u. Orgel-improvisator. In dem von Brahms beherrschten Wien war er lebenslang in bedrängter Verteidigung, da er von den Tonangebenden als wunderlicher Halbdilettant angesehen wurde — seine Riesenformen wurden nur als unbemeisterte Bruchstücke betrachtet. Um so leidenschaftlicher war die Parteinahme neudeutscher Jugend des akad. R.-Wagner-Vereins (Hugo *Wolf, F. *Löwe, die Brüder *Schalk); doch hat B. seine 5. u. 9. Sinfonie nie zu hören bekommen, kaum je ein Komp.-Honorar erhalten, und erst der Sieg der 7. unter *Nikisch im Gewandhaus 1884

machte ihn berühmt. Seit Ende des Weltkriegs wurde er allenthalben zunehmend aufgeführt, oft in ganzen Zyklen.

B. bedeutet in der Gesch. der Orchestermerkmale einen Höhepunkt nach Schubert und neben Liszt, vor allem ist er der gewaltigste Sinfoniker des Wagner-Zeitalters; während die Entwicklung von Beethoven einmal über Schumann zu Brahms, zum andern über Berlioz zu Liszt u. Wagner geht, setzt Bruckners betont österreichische Sinfonik vor allem diejenige Schuberts in ihrer verwandten episch-lyrischen Artung voraus, um sich machtvoll dramatisch zu spannen, greift aber geistig bis auf den gegenreformatorischen Barockgeist der prunkvollen Donaustifter St. Florian, Melk, Zwettel, Klosterneuburg zurück. In ihm verschmilzt sich durch die bodenständige Geniekräft eines Mystikers die sonst unvereinbare Antithese von Palestrinaschem Inhalt, Wagnerschem Orchesterglanz und Wagnerscher Harmonik. Ähnlich seltsam der Widerspruch zwischen Bruckners bürgerlichem Dasein u. s. künstlerischen Persönlichkeit: er bleibt auch in Wien naivster Dorfkantor, kindhafter Weltfremdling, der mit dem Frack überm Arm R. Wagner in Bayreuth seine Aufwartung macht, dem Hotelstubenmädels die Heirat anträgt, den Kaiser bittet, dem Hanslick das Kritischschreiben zu verbieten, und vor Turmknöpfen in pathologische Zustände versinkt — auf der andern Seite ein Gestalter in Tönen von charakteristischer Gedankendurchformung, gewaltig als Kontrapunktiker, mit erstaunlich weitgespanntem Melodieattem und ein geistvoller „Meister des schönsten Details“. Seine germanische Naturfreude tobt sich in waldhornfrohen Scherzi tanzmäßig aus, seine unendlich innigen langsamen Sätze weiten sich domhaft. Seine Sinfonie-Kopfsätze sind prinzipiell dreithemig, ohne Stollenwiederholung, an die Stelle des Themas tritt die motiv-aufschließende und fortspinnende Themengruppe, die Durchführung arbeitet deshalb als Steigerung vor allem mit fugenhafter Kombinatorik, gern durch feierliche Blechbläser-Episoden unterbrochen. Im Gegensatz zur früheren Symphonik, die (mit Ausnahme von Beethovens Neunter) das Schwerge-

wicht auf den ersten Satz gelegt und dem Finale gern bloße Kehrausfunktion zugewiesen hatte, baute Br. gerade dieses stets zur Krönung des Ganzen aus; seine Schlußsätze gewinnen vor allem dadurch meist ungeheure Spannung, daß alles zum Durchbruch des Kopftemas aus dem 1. Satz hindrängt, mit dessen Wiedereintritt sich ein Bogen über das Gesamtwerk wölbt. In den letzten Jahren geht ein fast sensationeller Kampf um die sogenannten „Urfassungen“ in der Ges.-Ausg. des „Musikw. Verlags“ (Lpz., durch Rob. *Haas u. A. *Orel, 22bdg.): den zu Bruckners Lebzeiten herausgekommenen Fassungen, die auf Eingriffe wohlmeinender Freunde (Brüder *Schalk, Ferd. *Loewe) zurückgehen sollen, stehen sie als angeblich allein authentischer Wille des Meisters gegenüber. Soweit jetzt große Striche aufgemacht werden, kann man dem unbedingt zustimmen; hinsichtlich der Instrumentation, die manchmal soweit abweicht, daß man glauben könnte, zwei Instrumentatoren seien unabhängig von der gleichen Klavierfassung ausgegangen, liegt der Fall nicht so eindeutig: zwar ist die „Urfassung“ durch orgelregistrierende Züge oft eigentümlicher, die „Erstaussage“ scheint aber dynamisch oft das gedanklich Gewollte deutlicher herauszubringen, so daß der Dirigent der Urfassung dann unversehens kaum ohne Retuschen in dieser Richtung auskommt. Auch ist in der Frage, ob die zu Br.s Lebzeiten gedruckten Fassungen wirklich alle so unautorisiert seien, das letzte Wort noch nicht gesprochen. Gleichwohl ist die Wiederherstellung der „Urfassungen“ (oft ein sehr verwickelter Redaktionsvorgang) zur Kenntnis Bruckners auf jeden Fall sehr verdienstlich.

Werke: 9 [bzw. 11] Sinfonien [denn vor der 1. stehen je eine schon fast vollwertige Linzer f-moll- und d-moll-Sinf.]: 1. c-moll (1864 in Linz entstanden, 1866 dort uraufgef., uminstr. 1890); 2. c-moll (1871/72 entst., 1873 in Wien uraufg., weitere Erstauff. 1884 unter *Wolftrum); 3. d-moll, R. Wagner gewidmet (geschrieben 1873, uraufstr. 1877); 4. Es-dur (die „romantische“, geschrieben 1874 bis 1880, uraufgef. 1883 unter H. *Richter); 5. B-dur (die „Glaubenskampf“-Sinf., 1876—79, uraufg. 1894 unter F.

Schalk in Graz); 6. A-dur (geschrieben 1879—81, erste Gesamtaufg. 1899); 7. E-dur, König Ludwig II. v. Bayern gewidmet (begonnen 1881, vollendet unter dem Eindruck v. Wagners Tod 1883); 8. c-moll, Kaiser Franz Joseph gewidmet (die „apokalyptische“, 1884 bis 1890, uraufg. 1892 unter H. *Richter in Wien); 9. d-moll, nur noch die ersten drei Sätze geschrieben (1889—94). Eine frühe Ouvert. in g-moll (hg. 1921 von Orel). Str.-Quintett F-dur (1879); drei große Messen: 1. d-moll (Linz 1864), 2. e-moll (8stg. mit Bläsern; Linz 1869); 3. f-moll (Wien 1872), Tedeum (Wien 1885), der 150. Psalm (Wien 1892); ferner aus der Frühzeit: Requiem d-moll (St. Florian 1849) u. Missa solemnis b-moll (hg. v. R. *Haas, Ges.-Ausg. Bd. 15). Kleinere kirchl. Werke; MCh. mit Orch.: „Germanenzug“, „Helgoland“, MChöre mit Kl. bzw. a cappella. Ges. Briefe, hg. v. Gräflinger u. v. M. *Auer (Bosse, Dt. Musikbücherei Bd. 49 u. 55). Es bestehen eine Internat. Bruckner-Ges. (mit B.-Blättern seit 1929), mehrere B.-Gemeinden, ein Württembergischer B.-Bund. Klavierbearbb. der Sinf. von *Grunsky, von Behn u. Magnus f. 2 Klav., 2 hgd. v. *Stradal, *Kempff, Hynais, 4 hgd. v. O. Singer (Peters), Fr. *Schalk und F. *Löwe (UnivEd.), Bocklet (5 Sinf. 8 hgd.).

Lit.: A) *Biogr.*: Grundlegend August *Göllerich, A. B. (Bd. 1 1824—45 [1922]; Bd. 2 (fertiggestellt von M. *Auer) — 1855 [1928]; Bd. 3 von M. Auer — 1871 [1932]), Bd. 4 (1937). 1 bdg.: Ernst *Decsey (j.), A. B. (seit 1920 mehrfach); R. *Louis (1905/17), Franz Gräflinger (1911 bis 1927), M. Morold (1912/20), W. Krug (1918), H. *Teßmer (1922), M. Auer (1923), R. *Wetz (Reclam), E. *Schwebsch (1921/27), K. *Grunsky (1922), O. Lang (1924), G. Gräner (1926), Fr. Grüninger (1930); M. *Steinitzer, Was weißt du von B.? (1931); K. *Huschke, Unsere Tonmeister untereinander (1928, Bd. 4); G. Engel, *The life of A. B.* (New York 1931); Erinnerungen v. *Klose, *Stradal, Hruby, Eckstein, Gruber, S. *Ochs (j.) u. a.; R. *Lach, Die Br.-Akten des Wiener Universitätsarchivs (1926); W. *Abendroth, Dt. Musik der Zeitwende (1937); Osk. Loerke,

Br., ein Charakterbild (1938); A. *Orel, Br.s Leben in Bildern (1936); W. *Wiora in W. Andreas u. v. Scholz, Die großen Deutschen IV (1936); Reinhold *Zimmermann, Um Br.s Vermächtnis (rassentypol., 1939), Jos. Hebenstreit, Br. (1937, kirchl.-kath.).

B) *Werkwürdigungen*: A. *Halm, Die Sinfonie A. B.s (1914); Ernst *Kurth (j.), A. B. (2 bdg. 1925); H. A. Grunsky, Formenwelt u. Sinngefüge in den B.-Sinf. (2 bdg. 1931); Frank *Wohlfahrt, B.s sinf. Werk (orig. Fassg.en) 1942; A. *Orel, Unbekannte Frühwerke B.s (1921); ders., A. B. (1925); ders., Orig. u. Bearb. bei Br. (Dt. Musikkultur I 1936); P. *Griesbacher, B.s Tedeum (1919); M. *Auer, B. als Kirchenmusiker (1927); ders., Der Streit um den „echten“ Br. (ZfM 103, 1936); Fr. Münch, *La mus. relig. de B.* (Paris 1928); B.-Hefte der „Musik“, R. Wikenhauser, B.s Sinfonien I—III (Reclam 1926); W. *Abendroth, Die Sinf.en A. B.s, Einführungen (1941); H. J. *Moser, Progr.-Buch der Berliner Kunstwochen 1940 (beides Bote u. Bock). Wissenschaftl. u. künstl. Betrachtungen zu den Orig.-Fassungen (Flugschr. d. Int. Br.-Ges., Wien 1937); F. Oeser, D. Klangstruktur d. B.-Sinf. (Diss. Lpz. 1939); K. Schiske, Die Dissonanzverwendung bei Br. (Diss. Wien, 1940).

C) *B. in der Dichtung*: R. Hohlbaum, Die Stunde der Sterne (Novelle, 1930); Luise George Bachmann, Br., der Roman der Sinfonie (1938).

Brüll, Ignaz (j.), * 7. Nov. 1846 zu Proßnitz (Mähren), † 17. Sept. 1907 in Wien; dem Kreis um Brahms angehörig, schrieb u. a. 1875 die Spieloper „Das goldene Kreuz“.

Brugger, Hans Dagobert, * 16. Nov. 1894 zu Frankfurt a. M., † 16. Juli 1932 zu Berlin, Schüler v. * Sandberger u. * Kroyer, 1922 Dr. phil. (ungedr. Heidelberger Diss. „Glücks dramat. Instrumentationskunst“), Hg. der Lautenwerke J. S. Bachs (Kallmeyer), der Solo-Madrigale mit Laute u. Lautenstücke v. * Dowland (Simrock), eines Quartetts v. Haydn f. Laute, V, Br, Vc, zweier Hefte „Alte Lautenkunst aus 3 Jahrh.“ (Simrock) u. einer Lautenschule in 6 Heften mit vielen alten Tonsätzen nebst Beiheften (1—2stg. altd. Meister,

Tänze nach *Attaignant) bei Kallmeyer. Mehrere Abhh. in der Schweizerischen Zs. f. Instrumentalmusik XI u. XII.

Bruhns, Nikolaus, * 1665 zu Schwabstedt (Holstein), † 1697 zu Husum, Orgelschüler von *Buxtehude, hielt sich zu Kopenhagen auf, wurde 1689 Org. zu Husum, wo er sich auch als polyphoner Kirchengänger betätigte (den Baß dazu trat er auf dem Orgelpedal). Orgelwerke in *Commers *Musica sacra* (jetzt auch in *Straubes Alten Meistern, N. F.) u. in *Seifferts Organum; 2bdg.e Ges.-Ausgabe der Werke v. Fritz *Stein in den Landschaftsdenkmälen (Reihe Schleswig-Holstein) 1937 u. 39; ein Solopsalm hg. von G. A. *Walter.

Lit.: Ph. *Spitta, Bach I 254 ff.

Brumel, Antoine, 1483 Knabenchormeister in Chartres, vor 1498 Domherr zu Laon, bis 1501 Knabenchormeister an Notre Dame zu Paris, kam 1505 aus einer Hofanstellung zu Lyon in eine solche zu Ferrara; einer der bedeutendsten Niederländer der Josquin-Generation, von dem *Petrucci 1502—14 Motetten u. Messen druckte, andere bei A. Antiquus (1516), J. *Ott (1539) u. *Petrejus (1539) sowie hs.; eine Messe neugedr. bei *Expert IX, das *Benedictus* aus der *Missa super Dringhs* bei Schering, Beisp. 64.

Lit.: P. *Wagner, Gesch. d. Messe I. 175; *Ambros III 244; A. *Pirro, Neue Dokumente über Br., L. van Pullaer u. Crisp. van Stappen.

Brummstimmen (besser: Summtöne), Gesang bei geschlossenem Munde, gewissermaßen als Instrumentaleffekt, so in Verdis Rigoletto (3. Akt Nr. 17) u. Brucknerschen Männerchören.

Brun, Fritz, * 18. Aug. 1878 in Luzern, 1897—1901 in Köln Schüler v. Franz *Wüllner, 1902/03 Theorielehrer in Dortmund, 1903 Klavierlehrer an der Musikschule in Bern, deren Dir. seit 1909 der treffliche Quartetteiger Phönix Br. (* 25. Okt. 1888 in Frankfurt a. M., Schüler v. *Klingler) ist. Fritz Br. wurde 1920 Berner Dr. phil. h. c. Er schrieb bisher 5 sehr zu beachtende Sinfonien, Violinsonaten, Str.-Qu., sinf. Dichtg. „Aus dem Buch Hiob“, das Chorwerk „Verheißung“, *Grenzen der Menschheit* (MCh u. Orch). „An der

eigentümlichen, für Br. kennzeichnenden Synthese von grübelnder, fast pessimistischer und verbissener Herbe mit glühenden Empfindungsausbrüchen, wobei der germanische Mensch in voller Deutlichkeit als Typus bestehen bleibt, ändert das Hineinwachsen des Sinfonikers Br. in den modernen mehr oder weniger linearen und atonalen Stil nichts Wesentliches“ (A.-E. *Cherbuliez, Die Schweiz in der dt. MG [1932], S. 357f.).

Bruneau (spr. brüno), Alfred, * 3. März 1857 zu Paris, † ebenda 29. Juni 1934, Schüler von *Massenet (Rompreis), wurde 1925 Mitglied der *Acad. des beaux arts* und Generalinsp. des mus. Bildungswesens, veroperierte erfolgreich Zolasche Romane u. Libretti, u. a. *Le rêve* (1891), *L'attaque du moulin* (1893), *Messidor* (1897), *L'ouragan* (1901), *L'enfant roi* (1905), *Lazare* (1905), *Nais Micoulin* (1907), *La faute de l'Abbé Mouret* (1907), *Les quatre jo urnées* (1916), *Le tambour*, *Le roi Candaule* (Rom. Oper, 1920), *Le jardin du Paradis* (1923), *Angelo* (1928), *Virginie* (1931), Chorwerke, Balletts, sinf. Dichtungen, Lieder, Schriften über „Die franz. Musik“ (dt. v. M. Graf 1904) u. „Die russ. Musik“ (dgl. 1905) sowie eine Biogr. v. G. *Fauré (1925).

Lit.: A. *Boschot, A. Br. (1937); A. Hervey, A. B. (1907, engl.); J. *Tiersot, *Un demi siècle* (1918); L. *Schiedermair in der „Musik“ II 4, *Laloy in SIM 1905.

Bruns [-Molar], Paul, * 13. Juni 1867 zu Werden a. d. Ruhr, † 2. Febr. 1934 in Berlin, Gesangschüler von Törsleff (Leipzig) und von italienischen Meistern, Dr. phil., gab 1895 ff. die Zs. „Der Kunstgesang“, 1900—02 eine ebensolche „Dt. Gesangskunst“ heraus, lehrte 1902—05 am Eichelbergischen Kons., seit 1906 am Sternschen Kons. in Berlin als Entwickler der Lehre *Müller-Brunows.

Schriften: Neue Gesangsmethoden nach erweiterten Grundlehren vom primären Ton (1906); Das Kontraaltproblem (1908), Bariton oder Tenor? (1910), Carusos Technik (1923), Minimalluft u. Stütze (1927, 2. Aufl. 1929 als „Atemkunst u. Stimmhöhe“, 332); Der Bariton-Tenor (1932).

Brunswick s. Beethoven.

Brust, Herbert, * 17. 4. 1900 in Königsberg i. Pr., stud. in Berlin bei Fr. E. *Koch, lebt in Neukuhren (Saml.), schrieb Kammermusik, KlStücke, Lieder, kirchl. Werke. Vgl. „Aus m. Leben“ (Ostpr. Musik I, 1937, mit Werkverzeichnis). *Lit.*: H. *Gerigk in der „Musik“ 28, 129ff. (1935).

Bruststimme, Brustregister s. Register.

Brustwerk, Registergruppe der *Orgel vor der „Brust“ des Orgelspieler oder an der Brüstung, meist = 2. Manual (Oberwerk), schwächer als das Hauptwerk (1. Manual), aber stärker als das 3. Manual (Rückpositiv bzw. Fernwerk) intoniert.

Bryennius, Manuel, um 1320 lebender griechischer Musikgelehrter, dessen „Harmonik“ (gedr. 1699 in den *Opera math.* v. J. Wallis) teils die antiken Traktate, teils den Byzantiner *Pachymeres benutzt.

Buccina, bei den Römern ein großes Metall- oder Tierhorn (die nordischen *Luren liegen viele Jhh. früher), im M.-A. Signalhorn, seit 1791 französ. Posaune mit Drachenkopf-Mündung als Kopien nach der Trajanssäule.

Lit.: C. *Sachs, Reallex. d. Mus. Instr.

Buchal, Hermann, * 17. Jan. 1884 in Patschkau (Schles.), stud. am KM-Inst. Berlin (*Radecke, *Thiel, *Egidi), Meisterschüler an der Akad. d. Künste, 1907 kath. Kirchenmusiker in Berlin, 1910—15 Kons.-Lehrer in Beuthen, dann im Felde; 1921 wurde er Lehrer, 1924 bis 1934 Dir. des Schles. Kons. Breslau, schrieb Kammermusik, Lieder, Kantaten und wertvolle Chöre; „Totenklage“ für gr. Orch., ein Klavierkonzert.

Lit.: Joachim Herrmann in *Musica sacra* (Regensburg. 1936) LXVI 131ff.

Buchmayer, Richard, * 19. April 1856 zu Zittau, † 24. Mai 1934 in Tams (Salzburg), studierte Klavier am Dresdener Kons., wo er (nach vier russischen Jahren 1879—83) Lehrer wurde; seitdem gab er viele histor. Klavierabende (1907 Prof.), entdeckte 1903 die Lüneburger *Tabulaturen (Althamburger Klavier- u. Orgelwerke v. *Scheidemann, *Weckmann u. a.), lebte jahrelang in Nordböhmen. B. schrieb u. a. Drei irrtümlich J. S. Bach zugeschr. KlKomp. (SbIMG II), Nachr. über das Leben G. *Böhms (Bachjb. 1908), Chr. *Ritter (Riemann-Festschr. 1909), ver-

öffentlichte Kantaten v. Böhms u. Chr. Ritter, sowie 5 Hefte Tastenwerke des 17. Jhs. (Br. u. H. 1927).

Buchner, Hans („Meister H. v. Konstanz“), * 26. Okt. 1483 zu Ravensburg (Württbg.), † 1538 in Konstanz, Schüler v. *Hofhaimer, seit etwa 1510 Münsterorg. in Konstanz, besuchte noch 1537 Heidelberg. Sein Fundamentbuch (Hss. in Basel u. Zürich) gab K. *Päslar in Vj. 5 heraus, einzelne weltl. u. geistl. Orgelbearb. H: J. *Moser u. *Heitmann in „Frühmeister des dt. Orgelspiels“ (Br. u. H.); ein Orgelchoral in Scherings Beisp. Nr. 83.

Lit.: Gustav Lenzinger, Domorg. H. B. (Schr. d. Vereins f. Gesch. d. Bodensees 63, Friedrichshafen 1937); H. J. *Moser, P. Hofhaimer S. 30ff. und 103ff.; O. *Zur Nedden, Quellen u. Studien zur oberrh. MG des 15./16. Jhs. S. 63ff.; E. v. *Werra im Km. Jb. 1895; W. *Gurlitt im Els.-lothr. Jb. 1941; Ing. Rücker, Die dt. Orgel um 1500 (1940). — Von ihm zu unterscheiden ist der etwas jüngere Regensburger Kantor Joh. Bucher[us], dessen dt. Liedbearb. den „Jegerischen u. reutterischen Liedlein“ von *Othmair angehängt sind.

Buchstabentonschrift im Gegensatz zur Verschaulichung nach Tonbewegungen oder Tonhöhen (graphische Darstellung durch Neumen u. linierte Noten) ist die Darstellung nach der Reihenfolge der Töne innerhalb eines Tonleiteralphabets; läßt man das etwaige babylonische Keilschriftalphabet als höchst fraglich beiseite, so stellt die wohl phönizisch beeinflusste griechische Instrumentalnotation (diatonische Stammzeichen, daraus chromatische Alterationen durch Umlegung) die älteste erhaltene B. vor; als zweite erscheint dann die chrom.-enharm. Vokalnotation der Griechen. Seit dem 10. christl. Jh. tritt im Abendlande die Siebentongruppe ABC-DEF G für unser cdefg vor allem als Instrumentalnotation für Orgel, Psalterium, Rotta auf. Angeblich durch Odo v. *Cluny verschob sich A von c auf a; die Fortsetzung in der 2. Oktave durch H—P wird zu Unrecht „boethianische Notation“ genannt. Während die Dasia-notation des 9.—10. Jhs. noch einmal eine Renaissance des altr. Instrumentalnotations-Prinzips versucht, sind die

Romanusbuchstaben des 11. Jhs. keine B. mehr, sondern mischen Vortragszeichen in die Neumierung. Seit einer engl. Orgeltab. des 14. Jhs. begegnet die B. neu als Griffschrift (*Tabulatur für Orgel u. Klavier, Lauten, Geigen u. a.). Aus deren Oktavmarken entwickelte sich unsere Bezeichnung „großes, kleines, eingestrichenes

— fünfgestrichenes C (C, c, \bar{c} —c oder c'—c'''''; für die Kontraoktave C, Subkontra C = [C]). Gern werden heute auch die großen Buchstaben für Dur, die kleinen für Moll verwendet, sogar „C-Dur, c-moll“. Indices bedeuten (seit *Eitz u. Shoe Tanaka) akustische Festlegungen, z. B. bei c⁰ als Ausgangspunkt e⁰ als durch vier Quintenschritte gewonnener pythagoreischer Terzton ($\frac{64}{81}$), e⁻¹ als Oberton gezeugt um ein syn-tonisches Komma 80:81 tiefer (Terz $\frac{4}{3}$), dagegen e⁺¹ um ebensoviel höher als e⁰.

Buck, Rudolf, * 18. Mai 1866 zu Burgsteinfurt (Westf.), Schüler v. Fr. *Wüllner und R. *Radecke, 1906—19 Kplm. in Schanghai (1910 preuß. Prof.) — seine „Fernöstl. Erinnerungen“ in Dt. Sängerb.-Ztg. 1936 —, lebt seit 1921 in Tübingen und schrieb eine große Zahl ausgezeichnete Männerchöre.

Lit.: H. E. Rahner in Dt. Sängerb.-Ztg. 1936 (XXVIII 307ff.).

Bücher, Karl, * 16. Febr. 1847 zu Kirchberg bei Wiesbaden, † 12. Nov. 1930 in Leipzig, wo er 1892—1916 Univ.-Prof. der Nationalökonomie war. Die Musikwiss. berührt sein aus reicher Volksliedkenntnis erwachsenes Werk „Arbeit u. Rhythmus“ (seit 1896 mehrfach bearb., dazu Diss. Lpz. 1926 v. L. Buchheim: Arbeitslieder). Er sucht die Musik als aus gemeinsamem Arbeitsruf entstanden zu erklären.

Lit.: K. B., Lebenserinnerungen I, 1919; Nachruf v. W. Goetz (Lpz. 1932).

Büchtger, Fritz, * 14. Febr. 1903 in München, wo er als Dirig. eines Madr.-Chors u. Gründer der Vereinigung f. zeitgen. Musik wirkt. Er schrieb ein Conc. gr., Festl. Vorspiel, Kantaten, Eichendorfflieder, KlSonatinen u. vor allem treffliche polyphone Chöre.

Lit.: H. *Hoffmann in der Musik-pflege 1938, L. Lade im Neuen Musik-

bl. 1937, ZfM 103, 673; A. Würz in Dt. Sängerbundsztg. 12. 7. 1941.

Bücken, Ernst, * 2. Mai 1884 in Aachen, Schüler v. *Sandberger und *Kroyer, in der Kompos. v. *Courvoisier, 1912 Dr. phil., 1920 Privatdoz. in Köln (1925 Prof., Leiter des musikw. Seminars bis 1932). Er schrieb „Anton Reichas Leben u. Kompos.“ (Diss. München), München als Musikstadt (1923), Der heroische Stil in der Oper (Hab.-Schr. 1924), Führer u. Probleme der neuen Musik (1924), Musikal. Charakterköpfe (1925); für das von ihm seit 1927 in vielen Bänden hg. „Handbuch der Musikw.“ (Athenaion-Verlag) schrieb er „Musik des Rokoko u. der Klassik“, „Musik des 19. Jhs. bis zur Moderne“ u. „Geist u. Form im musikal. Kunstwerk“, gab auch 1931f. ein „Hdb. der Musikerziehung“ heraus. Ferner schrieb er: L. van Beethoven (1934, Athenaion), Musik aus deutscher Art (Köln 1934), Dt. Musikkunde (1935), Die Musik der Nationen (1937), Wörterbuch der Musik (Dieterich 1940, 241); Zur Frage des Stilverfalls (Kroyer-Festschr. 1933).

Bügelhorn (v. engl. u. franz. *bugle* = Signalhorn), ein Familientyp weitmensurierter Blechblasinstr. mit geringer Stürze und drei Ventilen, von denen die hohen Arten (Pikkolo in hoch Es, Flügelhorn in B, Althorn in tief Es, Tenorhorn in tief B) wegen des etwas derben Klanges nur in den Militärkapellen, die tieferen (Tenor-, Bariton-, Baß- u. Kontrabaß*tuba) aber auch im Sinfonieorchester begegnen. Eine Vorform mit bloßen Klappen (etwa 1770—1830) war das Klappenhorn.

Bühnenmusik 1) in der Oper: auf die Bühne verlegtes Teil- oder Gegenorchester, z. B. in der Ballszene von Mozarts *Don Giovanni* (drei Tanzkapellen) oder im *Lohengrin* (Trompeterchöre der Brabanter); 2) im Schauspiel (sog. Inzidenz- [= einfallende] Musik; ästhetisch einwandfreier, weil nicht „Musik in der Musik“): die von der Handlung geforderte Musik, z. B. in Goethes „Faust“, in Shakespeares „Sturm“, manchmal sich zum *Melodram erweiternd. Strenggenommen ist der schon in Lessings Hamburgischer Dramaturgie diskutierte Begriff der „Schauspielmusik“ noch weiter, da er

auch die nicht auf der Bühne, sondern vom Orchesterraum her musizierten Ouverturen und Zwischenaktmusiken zu Schauspielen (z. B. Beethovens „Egmont“, Schuberts „Rosamunde“, Webers „Peziosa“, Bizets „Arlésienne“) mit umfaßt.

Lit.: Ad. *Aber (j.), Die Musik im Schauspiel (1926).

Bülow, Hans [Guido Frh.] von, * 8. Jan. 1830 zu Dresden, † 12. Febr. 1894 zu Kairo, war in seiner Geburtsstadt Schüler v. Fr. *Wieck u. M. *Eberwein, ging mit dem ebenso enthusiastischen jungen Karl Ritter 1850 zu Wagner nach Zürich, der sein väterlicher Freund und Lehrer wurde (Kplm. in Zürich u. St. Gallen), entwickelte sich dann unter Liszt in Weimar zum hervorragenden Klaviermeister, der besonders in der Ausdeutung der Beethovenischen Klavierwerke für Jahrzehnte vorbildlich wurde. 1855 wurde er 1. Klavierlehrer am Sternschen Kons. in Berlin, 1858 preuß. Hofpianist, 1863 Jenaer Dr. h. c. 1867 wurde er, der seit 1857 mit Liszts Tochter Cosima (aus dessen Bunde mit der Gräfin d'Agoult) vermählt war, von Ludwig II. als „Vorspieler des Königs“ nach München gezogen, um die Musikschule im Sinne Wagners zu reorganisieren und die Urauffg.n des „Tristan“ (1865) und der „Meistersinger“ (1868) zu leiten. Als Cosima zu Wagner und mit diesem nach Triebtschen ging, zog B. sich tiefverbittert nach Florenz zurück, wo er viel für deutsche Musik wirkte. Seit 1872 unternahm er wieder große Konzertreisen, auch nach Nordamerika, wurde 1877 Hkplm. in Hannover, 1880 Hofmusikintendant des Herzogs Georg v. Meiningen, mit dessen Kapelle er bis 1885 überall größte Erfolge erzielte und besonders die Brahms'sche Sinfonik durchsetzte. Seitdem leitete er die Philh. Konzerte in Berlin, Hamburg (wo er seit 1887 wohnte) und Petersburg, unterrichtete viel (regelmäßig in Frankfurt a. M.) und übte durch seine Briefe u. Ausgaben stärksten Einfluß auf das Musikleben aus.

B. war ein ritterlicher, ja fanatischer Parteigänger für alles Bedeutende; der kleine, wie elektrisch gespannte Mann kämpfte mit oft beißender Epigrammatik für seine Ideale (Konzertreden,

Bismarckbegeisterung), war als Interpret vielleicht manchmal etwas zu betont pädagogisch, aber von größter Plastik, mit erstaunlichem Gedächtnis begabt, stets zu letzter Sinnerfassung des Kunstwerks erziehend (von hier vor allem zeigt sich H. *Riemanns *Phrasierungslehre angeregt); seine Ausgaben von Beethoven, Chopin usw. sprühen von lehrreichen Bemerkungen. Seine wenigen Kompositionen aus der Weimarer Zeit verschwinden gegenüber den 8 Briefbänden, die seine zweite Gattin (Marie geb. Schanzer, * 1857, † Okt. 1941 in Berlin), hg. u. biographisch verbunden hat; einbändige Ausw. 1918 bis 1921 (engl. Ausw. v. Walker, London u. New York 1931); die Briefe Wagners an B. bot 1916 seine Tochter Daniela Thode, die Gegenbriefe u. andere R. Du Moulin-Eckart 1927, der auch 1921 eine von Wahnfried her gesehene Biogr. B.s schrieb. Dagegen vgl. L. *Schemmann, H. v. Bülow im Licht der Wahrheit (Bosse 1935); Fr. Munter, B. u. Beethoven (Neues Beethoven-Jb. 7, 1937). Briefwechsel mit Liszt hg. von La Mara (1898), mit *Nietzsche in Bd. 3 von dessen Briefnachlaß (1905)? Ältere Speziallit. ist überholt durch Marie v. Bülow, H. v. B. in Leben u. Wort (1925); vgl. auch C. *Krebs, Meister des Taktstocks (1919) u. F. *Pfohl in der „Musik“ XXIII 3.

Bünde sind ursprünglich als Saiten „gebundene“, später in Holz oder Metall festeingefügte Querleisten auf dem Griffbrett von Saiteninstrumenten (Lauten, Gitarren, ältere Gamben), um die Greifstellen in Halbtonabständen zu bezeichnen u. beim Niederdrücken einen genauen Sattel zu bilden, der dann allerdings auch das *Vibrato ausschließt. Jedoch ist ein kleines *glissando durch Griff zwischen den Bünden möglich.

Büttner, Max, * 29. Jan. 1891 in Rodach (Koburg), Harfenschüler von M. Saal (Berlin), pr. Kammermusiker, dgl. in Dessau u. seit 1916 in München, wo er bei *Waltershausen u. H. Röhr stud., schrieb Chorw. „Das göttl. Geheimnis“ (München 1932), Orch.-Var. über ein heroisches Thema, Ballett „Der tapfere Zinnsoldat“ (Stuttg. 1937), Kammermusik, Cb.-Son., Konz. f. Pos., Lieder, Chöre; seine 3. Sinf. op. 67 in Trier; auch Unterhaltungsmusik.

Büttner, Paul, * 10. Dez. 1870 zu Dresden, wo er bei *Draeseke Kompos. studierte und am Kons. 1896 Lehrer, 1924 Dir. wurde; schrieb vier Sinfonien u. andere Orchesterwerke, Kammermusik, MChöre mit Orch. usw.

Buffo (ital. = Windstoß), komisch; *buffone* Hanswurst, lustiger Schauspieler oder Sänger; *opera buffa* komische *Oper, speziell musikalische Typenkomödie des 18. Jhs. Buffonistenstreit: die durch den Besuch einer solchen Truppe in Paris 1752 mit Werken von *Pergolesi u. Rinaldo da Capua von J. J. *Rousseau entfachte Diskussion über die Eignung der franz. Sprache zum Gesang.

Bulgarische Musik beruht zunächst auf der nat. Volksmusik, die antike u. gregor., aber auch byz. u. türkische Elemente mit chromat. Tönen u. überm. Sekunden eint. Speziell „bulg. Takt-

formen“ (*Bártok) sind $\frac{2+3}{16}$,

$\frac{2+2+3}{16}$, $\frac{3+2+3}{16}$, $\frac{2+2+2+3}{16}$,

$\frac{2+3+2+2+3}{16}$ usw. Zumal die

epischen Weisen sind reich verziert, schwermütig u. energisch, oft brauchtmäßig gebunden, gern zstg. mit Quart- oder Quintparallelen. Volksinstr. sind die Hirtenfl. *Kawal*, die Fidel *Gadulka* (3saitig), der Dudelsack *Gayda*. Die bulg. Kunstmusik hat auf die byz. KM eingewirkt, bulg. Musiker wirkten über Byzanz bei der Christianisierung Rußlands (10. Jh.) mit, der byz. Sänger u. Komponist Johs. Kukuzeles (13. Jh.) war Bulgare, seine Landsleute flüchteten beim Türkeneinbruch (Ende 14. Jh.) mit ihrer KM. nach dem Athos, nach Rumänien u. Südrußland. Erst nach der Beseitigung des Türkenjochs 1877/78 erblühte mus. neues Eigenleben. Als erster neubulg. Komp. gilt der Militärkplm. Emanuil Manolow (1860—1902). 1861 erschien das 1. Heft bulg. Vld. er aus Mazedonien, hg. v. d. Brüdern Miladinoff; unter Leitung von Wassil Stoin ist eine mehrbändige Sammlung von rund 11 000 Liedern erschienen (*Ot Timok do Vita*). Zahlreiche Gesangsvereine, darunter der Chor *Guzla* (Sofia) wurden 1926 in der „Vereinigung nationaler Chöre“ (Vors. Petko Stainof)

zusammengefaßt; die besten Chorgesänge schrieben Bukureschtlieff, Dobri Christoff, P. Stainoff, Zanko Zankoff, Ljubomir Pipkoff, F. Kuteff, Obretenoff, Goleminoff usw. Die Schulmusik ist hochstehend, z. T. nach dt. Muster (siehe O. *Daube), ebenso die 1922 gegr. Staatl. Musikakad. (Sofia, Dir. Zankoff), von deren Schülern viele als Stipendiaten des Kultusmin. bzw. des Fonds Humboldt in Berlin weiterstudieren. Die Nat. Oper, 1910 privat gegr. und 1922 verstaatlicht, stand 1931—34 unter Herm. Stange, seit 1937 unter Assen Naidenoff; eigne Opern: „Kalojan“ v. Wladigeroff, „Fürst . . . ?“ von Boktschewski, „Gergana“ von Athanasoff, „Jana“, „9 Brüder“ von L. Pipkoff. Die „Bulg. National-Philh.“ und das Kgl. Sinf. Orch. spielen an eignen Sinfonikern (außer den schon Genannten) Dim. Nenoff, Wesselin Stojanoff, Kuteff u. a.

Lit.: Nicolas Abadjiev, Die Musik d. Bulg. (AMZ. 11.7. 1941); P. Panóff, Die Volksmusik der Bulgaren (Melos VI 1); ders., Die KM der B. (in Bückens Hdb. = Slav. Musik); St. Djondjeff, *Rhythme et mesure dans la musique populaire Bulgare* (Paris 1931); S. Braschowanoff, Über d. Rhythmik u. Metrik des bulg. Volkes (Diss. Lpz. 1923); W. Spasoff, Volksmusik, Volksinstr. u. Volkstänze der B. (Diss. Wien 1931); H. Dobri Christow, *Chants pop. bulg.* (Paris 1931); ders., *66 Chansons pop. des Bulg. macédoniens* (Sofia 1931); L. Salvini u. E. Damiani, *Canti pop. bulg.* (Rom 1930); St. Pauntscheff, Zur bulg. Volks-epik (Diss. Prag 1935). G. Schweizer, Musik im heutigen B. (Neues Musikbl. 19 Nr. 58). Siehe auch Kamburow.

Bull, John, * 1563 in Somersetshire, † 12. März 1628 zu Antwerpen, Schüler des Hoforg. Blitheman, Cathedralorg. in Hereford, London, 1613 Brüssel, 1617 Antwerpen, dazwischen 1592 Oxford u. Cambridger Dr., 1596—1607 Mus.-Prof. am Gresham College, erregte auf einer Kontinentreise 1601 Bewunderung als Orgelspieler; als Klavierkomponist ein Hauptmeister des *Fitzwilliam-Virginalbuchs (Neudr. v. *Fuller-Maitland u. Barclay *Squire) und des *Partheniakreises. Weitere Neudrucke in Scherings Beisp. Nr. 147 u. in Pauers *Old engl. composers*.

Lit.: Ch. vanden *Borren, *Les origines de la musique de clavier en Angleterre* (1912/13).

Bull, Ole, * 5. Febr. 1810 zu Bergen (Norwegen), † 17. Aug. 1880 bei Bergen, ging als Violinschüler von *Spohr zu *Paganini über, reiste in den vierziger und fünfziger Jahren als gefeierter, etwas exzentrischer Geiger, auch mehrfach nach Amerika.

Lit.: Sarah C. Bull, O. B. der Geigerkönig (London 1886, dt. v. Ottmann); M. Sandvik in *Norsk biogr. Lexicon* (1925).

Bullerian, Hans, * 28. Jan. 1885 in Schwarzbürg-Sondershausen, stud. in Warschau, Petersbg. (Annette Essipoff, *Rimsky-Korssakow), Brüssel u. Berlin, wo er lebt. Er schrieb Opern, Sinf., Kammerinf., Vc.-Konz., Kammermusik, KlStücke, Lieder. Eine Funkoper „Fr. W. v. Steuben“ (Köln 1936).

Bulletin s. Musikwissenschaft.

Bultaupt, Heinrich, * 26. Okt. 1849, † 21. Aug. 1905 in Bremen, wo er 1875 Rechtsanw., 1879 Stadtbibliothekar wurde (1892 Prof.). Neben Schauspielen u. Libretti schrieb er: Dramaturgie der Oper (2bdg. 1887, 1902), Carl Löwe (1898), R. Wagner als Klassiker (1899); Briefe von und an B. 1911.

Bumcke, Gustav, * 18. Juli 1876 in Berlin, Schüler v. G. Kulenkampff, M. *Bruch, *Humperdinck u. M. Löwengard, seit 1902 Leiter einer Kammermusikklasse mit Bläsern u. Komp.-Lehrer am Sternschen Kons.; schrieb u. a. ein Bläsernonett m. Harfe, eine Es-moll-Sinf., Ouv. zu Grillparzers „Des Meeres u. d. Liebe Wellen“, Chorwerke m. Orch. u. Chöre, Lieder, eine Aufgabensammlung f. Harmonielehre u. Kontrapunkt (1911/31) und Harmonielehre (1921/27).

Bungert, August, * 14. März 1845 zu Mülheim (Ruhr), † 26. Okt. 1915 zu Leutesdorf (Rhein), in Köln u. Paris kompositor. ausgebildet, MD in Kreuznach, seit 1873 Schüler v. *Kiel, lebte seit 1882 bei Genua, in Berlin u. Leutesdorf (1911 Prof.). B. versuchte sich als Dichterkomp. mit einer Tetralogie „Homerische Welt“ (1898—1903) neben Wagners Ring zu stellen, schrieb auch viele Lieder, MCh, Orchesterwerke, ein Mysterium, eine Faustmusik, doch konnte sich seine Musik nicht durch-

setzen. Das Musiklustspiel „Die Studenten von Salamanka“ neubearbeitet durch Günther Bungert (1933), der auch eine musikwissenschaftliche Arbeit über A. B. vorbereitet.

Lit.: M. Chop, A. B. (1916); H. J. *Moser, Das dt. Lied seit Mozart I 190 ff.

Bunk, Gerard, * 4. März 1888 zu Rotterdam, dort u. in Hamburg ausgebildet, lebt als Organist, Chorleiter u. KonsLehrer in Dortmund, schrieb u. a. Werke f. Orgel, f. Orchester (sinf. Var. fis-moll) u. Chöre.

Buononcini siehe Bononcini.

a Burck, Joachim [eigentlich Molter], d. h. aus Burg bei Magdeburg (* 1546), † 24. Mai 1610 zu Mühlhausen (Thür.), wo er seit rund 1566 Blasius-Org. war, der Lehrer *Eccards und mit seinem Textdichter L. Helmbold ein Hauptmeister damaliger evang. Schul- u. KM wurde. Außer einer 4stg. dt. Johannispassion v. 1568 (Neudr. in Eitners Publ. Bd. 22 u. in *Jödes Chorbuch II), schrieb er u. a. *Harmoniae sacrae* 5stg. (1566, 25 Stücke), *Sententiosi versus* (1567, 40 Stück), *Symbolum apostolicum* 4stg. (1569), *XX Odae sacrae* (seit 1572 mehrfach, Neudr. v. *Prüfer 1890), *Sacrae cantiones* (1573, 19 Stück 4—6stg.), Jesaias Kap. 53 (4stg. 1573), Passion nach Ps. 22 (4stg. 1574), Oden zum Gregoriustag (mit Eccard, 1574), 20 dt. Liedlein (4stg., Neudr. in Eitners Publ. 22), *Crepundia sacra* zum Gregoriustag (1578, mit Eccard und J. Hermann, Neudr. von Prüfer 1890), *Officium* (= *Missa brevis, 4stg. 1580), *Hebdomas* (56 Oden, seit 1580 mehrfach), 40 Liedlein v. hlg. Ehestand (1583), 30 geistl. Liedlein (1594), 15 Stufenpsalmen (1595), 40 *Odae catecheticae* 4stg. (1619). Eine 6-bdg. e. Ausg. seiner Motetten erschien 1926. Mehrere Sätze im Hdb. d. ev. KM.

Lit.: H. *Birtner, J. a. B. als Motettenkomp. (Diss. Lpz. 1924) u. Ein Beitr. zur Gesch. d. prot. Musik im 16. Jh. (ZfMw X 457 ff.).

Burdach, Konrad, * 29. Mai 1859 zu Königsberg i. Pr., † 18. Sept. 1936 in Berlin, wurde Germanist (1879 Leipzig Dr. phil.), 1884 habilitiert in Halle (1887 a. o. Prof., 1892 o. Prof.), 1902 hauptamtliches Mitglied der pr. Akad. d. Wissensch. in Berlin. Von seinen

Arbeiten berühren speziell die Musik „Reinmar der Alte u. Walter v. d. Vogelw.“ (1879, mit einem Anhang „Über die musikal. Bildg. der Minnesänger“), „Studentensprache u. Studentenlied in Halle vor 100 Jahren“ (1894), eine Studie über C. *Bernecker (Deutsche Revue 1907), u. „Schillers Chordramen u. d. Geburt d. tragischen Stils aus der Musik“ (dgl. 1910). Ges. Schr. „Vorspiel“ (3 Bde.).

Burgmüller, Norbert, * 8. Febr. 1810 in Düsseldorf als Sohn eines aus Thüringen stammenden Musikdirektors, † 7. Mai 1836 zu Aachen, studierte bei *Spohr u. M. *Hauptmann in Kassel, wichtig durch seine romantischen Klavierstücke u. Lieder (Beispiele in W. Kahls Heft „Lyrische Klavierstücke der Romantik“ in Edit. Cotta); er schrieb auch 2 Sinfonien, KlKonz., Ouv., Entre-Actes (Kistner), stand mit dem Dichter Grabbe in Beziehungen und war ein echt romantischer Frühvollendeter.

Lit.: R. Schumann, Ges. Schr. (Kreisig) I 430ff.; H. Eckert, N. B. (Diss. Prag 1932); W. *Kahl in der „Musik“ XXII 3, H. H. Rosenwald (j.), Das dt. Lied zw. Schubert u. Schumann S. 106ff. (nebst Beispielsammlg.).

Burlesca (ital., ähnlich *burla*, *burletta*) ein spaßhaftes Stück.

Burmeister, Richard, * 7. Dez. 1860 in Hamburg, Schüler v. Liszt, wirkte als Klavierpädagoge in Hamburg, Baltimore, New York, Dresden, Berlin (Prof.), lebt jetzt in Meran, ist auch als Komponist hervorgetreten.

Burmester, Willy, * 16. März 1869 in Hamburg, † ebenda 16. Jan. 1933, Schüler v. *Joachim, Konzertm. in Sondershausen, lebte in Weimar, Helsingfors, Berlin, dann Hamburg, und hat sich auf zahlreichen Konzertreisen als Violinvirtuose berühmt gemacht.

Schrift: Fünfzig Jahre Künstlerleben (1926, dän. 1928).

Burney (spr. börnē), Charles, * 7. oder 12. April 1726 in Shrewsbury, † 12. April 1814 zu Chelsea (London), Kompos.-Schüler v. *Arne, publizierte 1747 sechs Triosonaten, wurde 1749 Organist, erregte auch gesellschaftlich Aufmerksamkeit als Klaviervirtuose, ging aber 1751 schonungshalber als Kirchenmusiker nach Norfolk, wo der

Plan zu seiner Mus.-Gesch. entstand; 1760 war er wieder in der Hauptstadt. Als Komp. von Klavierkonzerten und einer Oper beachtet, wurde er 1769 Oxforder *Dr. mus.*, 1782 Organist des *Chelsea-Colleges*. Auf zwei berühmten Reisen (1770 nach Frankreich u. Italien, 1772 nach Holland, Deutschland und Österreich) beobachtete er die Musikzustände auf dem Kontinent und sammelte histor. Material; 1776 (zugleich mit *Hawkins) kam er mit dem 1. Bd. seiner Mus.-Gesch. heraus (der 4. u. letzte Bd. 1789); er wertet die Musik künstlerisch-gesellschaftlich als Sache des „Geschmacks“ und der „Leidenschaft“ unter dem Aspekt des „Fortschritts“ in der Obhut führender „Genies“. Wichtig für die Anfänge der modernen Palstrina-Renaissance wurde seine Veröffentl. der Karwochengesänge der Sixtina (1771).

Schriften: *The Present State of Music in France and Italy* (1771), in *Germany* usw. (1773, dt. v. Ebeling u. Bode als „Tagebuch einer mus. Reise“ 1772/73); eine Streitschrift dagegen ist *Reichardts „Tagebuch eines „aufmerksamen“ Reisenden“. *A General History of Music* (1776ff.), Neudr. mit krit. Noten von Frank Mercer (2bdg.), London 1935; daraus eine „Abh. über die Musik der Alten“ (dt. v. Eschenburg 1781); *Life and Letters of Metastasio* (3bdg. 1796), „Nachricht v. G. Fr. Händels Lebensumständen“ (dt. v. Eschenburg 1785).

Lit.: Elis. Hegar, Die Anfänge der neueren Mus.-Gesch.-Schreibung um 1770 bei Gerbert, B. u. Hawkins (Diss. Freiburg i. Br. 1932); W. Wilson, *Ch. B. on his travels in Musical Opinion* LIX 405ff. (London 1936).

Busch, Adolf, * 8. Aug. 1891 zu Siegen (Bruder v. Fritz *B.), Violinschüler v. W. *Heß u. Bram *Eldering (Köln), Kompositionsschüler seines nachmaligen Schwiegervaters *Grüters (Bonn), gefördert von *Steinbach u. *Reger, wurde 1918 Prof. an der Berliner Hochschule, lebt seit 1926 in Basel und betrachtet sich als Emigrant; auch Komponist.

Busch, Fritz, * 13. März 1890 in Siegen (Bruder des Vorigen), studierte in Köln bei *Steinbach, *Uzielli, *Klawell, 1909 Kplm. in Riga, 1911 Chorleiter in Gotha, 1912 städt. MD in

Aachen (nach *Schwickerath), 1918 Leiter der Stuttgarter, 1922—33 der Dresdener Oper (GMD), seither in Südamerika tätig.

Buschkötter, Wilhelm, * 27. Sept. 1887 zu Höxter, Schüler v. Kretzschmar (1912 Dr. phil.), in mehreren Kplm.-Stellungen, seit 1926 als mus. Oberleiter des Westdt. Rundfunks in Köln verdient um Erstauffg.en. Seit 1939 Kriegsteiln. (Hptm. der Luftwaffe). Schrieb: J. F. **Le Sueur* (SbIMG XIV).

Busoni, Ferruccio (spr. -rutschio) Benvenuto, * 1. April 1866 zu Empoli bei Florenz, † 27. Juli 1924 in Berlin; sein Großvater mütterlicherseits war Deutscher. B. studierte bei W. Mayer (Graz), wurde 15jg. Bologneser *Accademico* (vgl. Mozart) u. erregte als Klaviervirtuos von erstaunlicher Technik Enthusiasmus. 1888 wurde er Kons.-Lehrer in Helsingfors, 1890 dgl. in Moskau, 1891 in Boston, reiste seit 1894 von Berlin aus, ließ zu Jahrhundertbeginn in Weimar als gefeierter Lehrer Liszts Zeiten neu erstehen, lehrte 1907/08 in Wien, dann wieder in Berlin, wurde 1912 Dir. des *Liceo* in Bologna, siedelte aber nach der ital. Kriegserklärung nach Zürich über (s. Andreae), wurde hier 1919 Dr. h. c. und übernahm 1920 unter großem Zuspruch eine Meisterklasse f. Komp. an der Akad. d. Künste in Berlin.

B. war ein überaus reger Geist und spekulativer Theoretiker der Moderne („Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst“ 1907—16, die allerdings starken Widerspruch weckte, s. Pfizner) und Anspörner der Jüngsten (Bearb. von Klavierwerken *Schönbergs); freilich besaß er auch viel zu viel südliches Formgefühl, um an der großeits durch seine Gedanken entfesselten *Atonalität dauernd Gefallen zu finden; er suchte die Geister zu „neuer Klassizität“ aufzurufen (Offener Brief an Fritz Windisch im „Melos“ 1922 u. in seiner Aufsatzsammlung „Von der Einheit der Musik“ [1923] S. 344ff.); ital. Ausg. von Dellapiccola u. *Gatti (Florenz 1941). Briefe an seine Frau herausgegeben von Fr. Schnapp (Zürich 1935), 25 hg. v. G. Selden-Goth (Wien 1937). Bedeutend und von edler Feingliedrigkeit ist sein kompos. Schaffen, das zunächst auf einer etwa an C. *Franck gemahnenen Neuromantik, später mit Vor-

liebe auf Bach, Mozart und den Buffooperisten des 18. Jhs. aufbaute; an Opern schrieb er u. a. Turandot (1906), Die Brautwahl (1912), Arlecchino (1918) und vor allem „Doktor Faust“ (aus dem Nachlaß vollendet v. Ph. *Jarnach). Von zahlr. Klavierwerken seien genannt: *Fantasia contrappuntistica* (1910 2hdg., 1921 f. 2 Kl, gewollt als eine Art Krönung von Bachs „Kunst der Fuge“); 5 „Sonatinen“ (1910—1921), „Indianisches Tagebuch“ (1915). Klav.-Konzert mit Schlußchor op. 39 (1906), „Indianische Fantasie“ f. Klav. u. Orch. (1914), Violinkonzert op. 35a (1899), Konzertino f. Clar u. Orch., Divertimento f. Fl. u. Orch., *Berceuse élégiaque* (1909), Lustspielouv., Turandot-Suite, Brautwahl-Suite; 2 Violinsonaten, 2 StrQu, Lieder. Er schuf Kadenzen zu klass. Violin- u. Klavierkonzerten, revidierte die Klavierwerke der Liszt-Ges.-Ausg., bearbeitete zahlr. Orgel- u. Klavierwerke von Bach und veröffentl. mit seinen Schülern Egon *Petri u. Br. Mughellini eine höchst lehrreiche Ausg. v. Bachs Klavierwerken (besonders des Wohltemp. Kl), dichtete auch außer eignen Libretti die Pantomime „Das Wandbild“ f. O. *Schoeck.

Lit.: Bibliogr. v. A. Bonaccorsi (Parma 1930); H. *Leichtentritt (j.), F. B. (1916); Gisella Selden-Goth, F. B. (1922); J. Wassermann (j.), *In memoriam F. B.* (1925); P. Bekker, (hj.), Klang u. Eros; S. Nadel (j.), F. B. (1931); A. Santelli, F. B. (Rom 1939); Zwei autobiogr. Fragmente herausg. von Fr. Schnapp in der „Musik“ XXII 1. Eine große B.-Biographie bereitet Edw. *Dent vor. Erinnerungen an ihn v. Johs. *Conze in Signale 94, 69 (1936); B.-Heft d. *Rass. mus.* 1940.

BuBler, Ludwig, * 26. Nov. 1838 in Berlin, † 18. Jan. 1901 ebenda, Schüler v. *Grell u. *Dehn, Theorielehrer an Berliner Konservatorien (1898 Prof.), schrieb u. a. Mus. Elementarlehre (seit 1877 oft aufgelegt), Prakt. Harmonielehre (1875, 10. Aufl. v. *Leichtentritt [j.] 1929), Mus. Formenlehre (1878, 5. Aufl. 1931).

Buths, Julius, * 7. Mai 1851 in Wiesbaden, † 12. März 1920 in Düsseldorf, Schüler v. Ferd. *Hiller u. *Gernsheim (Köln) sowie Fr. *Kiel (Berlin),

wirkte nach Stellungen in Breslau u. Elberfeld 1890—1908 als trefflicher städt. MD in Düsseldorf (1895 Prof.), Leiter mehrerer Niederrh. Musikfeste.

Butting, Max, * 6. Okt. 1888 in Berlin, stud. bei A. Dreyer (Berlin) und P. Prill, *Klose, *Courvoisier (München), ist seit 1919 in Berlin ansässig. Er schrieb: Drei Sinfonien op. 21, 29, 34; Trauermusik f. gr. Orch., Kammerinf. f. 13 Soloinstr., Sinfonietta m. Banjo op. 37, Heitere Musik f. kl. Orch. op. 38, VcKonz.; 4 StrQu., StrQuintett, KlavQu., StrTrio, Quintett f. Ob, Cl., V, Br., Vc. op. 22, KlavQuintett, Bläserquint., op. 30, VSonate, eine unvollendete Messe, Orchesterlieder, Chöre.

Lit.: H. Strobels im Melos VI, 1.

Buus, Jacques, † Ende Juli 1565 in Wien, ein Niederländer (Schüler *Willaerts?), wurde 1541 zweiter Org. an S. Marco in Venedig, war 1551—64 Hoforg. in Wien, schrieb 4stg.e Motetten (1549), Madrigale, vor allem aber *Ricercari a 4 f.* Orgel u. andere Instr. (1547 u. 1549) sowie instr. *Canzoni francesi* (a 6 1543, a 5 1550); Neudr. eines Ricercars in Stimmen u. in verzierter Orgeltab. bei *Kinkeldey, Kl u. Orgel S. 245 ff.; *Riemann, MG in Beisp. Nr. 40.

Lit.: Hedwig Kraus, J. B. (ungedr. Wiener Diss. 1919).

Buxtehude, Dietrich, * 1637 zu Helsingborg (an der schwed. Küste, aber in damals dänischem Kulturbereich, aus norddt. Organistenfamilie), † 9. Mai 1707 zu Lübeck, war 1657 Organist in seiner Geburtsstadt, 1660 in Helsingör, seit 1668 Org. an der Marienkirche zu Lübeck als Schwiegersohn seines Vorgängers *Tunder. Seit 1673 veranstaltete er an den fünf Sonntagen vor Weihnachten Kirchenkonzerte („Abendmusiken“), die durch eigens hierfür geschaffene Kantatenzyklen berühmt wurden; waren von mehreren nur noch Textbücher bekannt (Die Hochzeit des Lammes, 1678, *Castrum doloris et Templum honoris*, zum Tode Leopolds I. 1705, wobei wohl der junge Bach zugegen war), so fand W. Maxton eine vollständige in Upsala, „Das Allerschrecklichste u. Allererfreulichste, nämlich das Ende der Zeit u. der Anfang der Ewigkeit“ (Auffg. auf dem Kieler Bachfest 1930, Textdruck 1928, Neuausg. in RD in Vorber., dazu ZfMW X 387 ff.).

Die genialen *Orgelwerke* (Ges.-Ausg. 1876—78 v. Ph. Spitta, Neue Rev. von M. *Seiffert 1940, einige 4hgd. bearb. v. Chr. Barnekow) zeigen einen edlen Romantiker des Barock, in zackiger Phantastik den „durch den 30jähr. Krieg aus der Ruhe gebrachten Norden“ (H. *Kretzschmar). Vorzugsform ist die in mystischer Atmosphäre präludierte Teilfuge (danach Seb. Bachs Es-dur-Tripelfuge). 19 neuentdeckte KlSuiten u. 6 VarWerke hg. v. E. Bangert (Kopenh. 1942). Die zahlreich erhaltenen Kirchenkantaten (auch unter ihnen scheinen trotz grundsätzlichen Unterschieds Bruchstücke von Abendmusiken zu sein) gehören ebenfalls zum Bedeutendsten kurz vor Bach; Schützische Nachwirkung kreuzt sich mit Carrissimischen Elementen, doch begegnen auch hier oft nordisch-visionäre Episoden von überraschender Tiefe und Größe. Eine Auswahl hg. v. M. *Seiffert als DTD 14 (1903), pr. Bearb. in desselben „Organum“. Von einer Ges.-Ausg. (Ugrino-Verlag), besorgt v. Hilmar Trede, erschienen bisher 8 Bde. Solokantaten (hg. von W. *Gurlitt 1925/26), sowie Bd. 3 (Terzett-Kantaten 1930) und 4 (Chorwerke 1931). Eine 5stg. *Missa brevis* gab W. Gurlitt (Bärenr. 1928), weitere Vokalwerke Br. Grusnick (ebenda) heraus, verschiedene Solokantaten f. d. pr. Gebr., hg. v. *Matthäi, Bärenr. Ferner bot K. *Stiehl als DTD XI (1903) die erhaltenen Triosonaten meist für V, Gambe u. Bc (1696 u. hs.), 2 davon in Seifferts „Organum“. Eine Zusammenstellung aller Neudrucke in „Musik und Kirche“ 1937 S. 63 ff.

Lit.: A. *Pirro, D. B. Paris 1913; dt. Übers. wäre erwünscht; Sophus Hagen, D. B. (Kopenhagen 1920); W. *Stahl, Franz Tunder u. D. B. (AfMW VIII u. einzeln 1926); ders., D. B. (Bärenr. 1937); Br. Grusnick, dgl. Seit 1931 besteht in Lübeck eine B.-Gesellschaft; Fr. *Blume, Das Kantatenwerk D. B.s (Petersjb. 1940).

Byrd (auch Bird, spr. börd), William, * 1543 vermutlich in Lincoln, † 4. Juli 1623 zu Stondon in Essex, studierte bei Tallis, versah 1563 das Organistenamt in Lincoln, sang 1569 in der Kgl. Kapelle und war seit 1575 Titular-Hoforg.; bedeutend als kath. Kirchenkomponist, als erster englischer

Madrigalist und durch geistreiche *Virginal-Werke. Seine Motetten usw. neugedr. in *Tudor Church Music* Bd. 2; Psalmen, Sonette, Madrigale neugedr. v. E. H. Fellowes 1920, eine 5stg.e Messe hg. 1841 v. Rimbault, Klaviermusik vor allem im **Fitzwilliam-Virginal-Book* und in der Tab. der Lady Nevill (hg. v. Andrews u. *Terry 1926).

Lit.: E. H. *Fellowes, *W. B.* (Oxford 1923, 229); W. H. *Hadow, *W. B.* (Oxford 1923); Frank *Howes, *W. B.* (1928, 21933); O. Becker, Die Madrigalisten B., Morley, Dowland (Diss. Bonn 1901); E. *Dent, *B. and the madrigal* (J. Wolf-Festschr. 1929); H. E. Meyer (j.), Die meiststg.e Spielmusik d. 17. Jhs. (1936).

Byzantinische Musik. Erhalten ist fast nur Kirchengesang, der sich aus dem *altchristlichen unter besonderer Berücksichtigung der syrischen Akzentuierung und Strophik entwickelte. Erster Höhepunkt ist die Hymnenblüte des Romanos (1. Hälfte des 8. Jhs., der auch im Abendland sagenhaft bekannt wurde) und des Patriarchen Sergios in der Form des *Kontakions*: unregelmäßige Einleitungstropen (*Prooemion*) führen zu etwa 20 regelmäßigen Strophen (*Troparion*) mit Refrain und akrostichischer Bindung — die Form scheint ein Mittelglied zwischen antikem *Nomos und m.-a. *Sequenz. Weiter entfaltete sich durch Andreas v. Kreta (um 700), Johannes Damascenus u. Kosmas v. Jerusalem der Typus des Kanon (Zyklen von 8 verschiedengebauten Strophenliedern); an die Stelle des bisherigen Dichterkomponisten (Meloden) treten im 9./10. Jh. bloße Nachdichter (Hymnographen), die der betr. Kanonmelodie (*Hirmos*) nur noch neue Texte unterlegen. Um 1000 erstarrt die Schöpferkraft durch liturgische Festlegung. Eine Nachblüte im 13./14. Jh. zeigt durch Koloraturgesang das Eindringen *arabischer, aber auch früh*bulgarischer Elemente; das byzant. Tonsystem ist der *Oktoechos* aus je 4 authentischen und plagalen *Kirchentönen; die liturgischen Bücher sind nach dem *de tempore der Heiligen *offizien eingeteilt. Große Schwierigkeit brachte die Entzifferung der Noten-

schrift (linienlose Neumen u. Rhythmuszeichen), die aber doch mittels kleiner Leitfäden (Papadiken) für die Kirchsänger zur Hauptsache durch die Forschungen von *Fleischer, *Riemann, *Gastoué, *Tillyard u. *Wellesz (j.) wenigstens für die Hymnen seit dem 12. Jh. gelungen ist. Der Melodien-schatz darf besonders interessieren, da er z. T. älter als der römische ist und sowohl auf die slawische als auch auf die orientalische KM stark eingewirkt hat.

Lit.: Am ausführlichsten unterrichten Eg. *Wellesz (j.), B. M. (Jedermannsbücherei 1927) und die Bücher von H. *Tillyard, ferner u. a. W. Christ, Über die Harmonik des Manuel *Bryennios (1870), H. *Riemann, Die *μετρωπαι* der byz. Notation (1882), H. *Reimann, Zur Gesch. u. Theorie der byz. M. (1889) u. Vj. V; P. J. B. Thibaut, *Monuments de la not. ecphonétique et hagiopolite de l'église grecque* (Petersbg. 1912); die Schriften v. Dom Hugo *Gaisser, O. *Riesemann und die übrigen v. Egon Wellesz s. d.; P. J. B. Rebours, *Mus. byz. du XII^e au XIII^e siècle* (2bdg. 1913); O. *Fleischer, Neumenstudien III (1904); Dom André Hoelen, *L'année liturg. byz.* (Amey sur Meuse 1928); Abbé Chev. de Corswarem, *La liturg. byz.* (Avignon 1926), Pl. de Meester, *Liturgia byzantina* (Rom 1930); A. *Gastoué, *Le ms. Hagiopolites* (Brüssel 1931); ders., *Le visage mus. de B.* (Rev. mus. 123); V. Cottas, *Le théâtre à B.* (Paris 1931); P. Maas, Frühbyz. Kirchenpoesie (2. Aufl. 1931); Christ u. Parapanikas, *Anthol. graeca carminum christianorum* (1870); J.-D. Petresco, *Etude de paléogr. byz.* (Paris 1932); Carsten Hoeg, *La notation Ekphonétique* (Kopenh. 1935); O. Tiby, *Teoria e storia della musica b.* (Riv. mus. it. 41, 1937). L. Tardo, *L'antica melurgia bizantina nell' interpretat. della scuola monast. di Grottaferrata* (3bdg. Rom 1938). — *Histor.*: M. *Gerbert, *De cantu et musica sacra II* (1774); Chrysanthos v. Madytos, *Εισαγωγή εἰς τὸ θεωρητικὸν καὶ πρακτικὸν τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς* (Paris 1821); *Kiesewetter, Die Musik der neueren Griechen (1838).

C

(Hier vermißte Schlagwörter suche man unter **K** oder **ZI**)

C der dritte Ton im Ton-Alphabet, also jetzt über A = a kleine, über A = c ehemals große Terz.

C-Schlüssel bezeichnet im unbegrenzt zu denkenden Felde der Terzabstände die Notenlinie mit der Bedeutung des „eingestrichenen“ c; sie wurde als solche (vom Usus der Harfensaite her?) gelb — gegen die rote f-Linie — hervorgehoben. Es entwickelten sich:



C als Abkürzung: 1) = *cantus; C. f. = cantus firmus; 2) = con oder col (ital. = mit); 3) B. c. = Basso *continuo; 4) d. c. = da capo (ital. = von vorn).

C eigentlich der Halbkreis C, *Taktzeichen des geraden, insbesondere $\frac{4}{4}$ -Taktes; $\frac{C}{4}$ ($\frac{3}{4}$ -Takt) s. *Allabreve*.

Cabezón, Antonio de, * 30. März 1510 bei Burgos (Spanien), † 26. Mai 1566 zu Madrid als Kammerorganist Philipps II. Seine edlen Hymnen- u. Motettenbearb., an Stimmkreuzungen reiche „Tientos“ (Fugen) und Übungen gab sein Sohn Hernando C. in *Tabulatur heraus als *Obras de música para tecla y arpa y vihuela* (= Musikwerke für Orgel, Harfe, Laute), Neudr. v. *Pedrell als *Hispaniae schola musica sacra* Bd. 3/4 u. 7/8, einzelne Beispiele bei *Ritter, in *Riemanns „Notenschrift u. Notendruck“, *Halbigs Klaviertänzen u. *Scherings Beisp. Nr. 113.

Lit.: Otto *Kinkeldey, Klavier und Orgel im 16. Jh. (1910).

Caccia (ital., spr. katscha, = Jagd). 1) Kanon von 2 Stimmen in größerem Abstand (eventuell mit einer freien dritten), in der *ars nova, gern auch textlich als Jagdszene ausgestaltet; eine Nachblüte Ende des 16. Jhs. bei *Marenzio u. a. behandelte A. *Einstein (j.) in der Liliencronfestschr. 1910; vgl. auch *Catch*. *Lit.*: siehe *ars nova*. — 2) Als Zusatz bei Instr.-Namen, wie *Corno da c.* oder *Oboe da c.*, siehe unter diesen.

Caccini (spr. katschĩni), Giulio, * um 1545 zu Rom, † 10. Dez. 1618 zu Florenz, wo er seit 1564 den Medici als

Lautenist u. Sänger diente (so auch 1604/05 der Maria v. M. in Paris). Seine Hauptwerke sind: die istg. Arien u. Madrigale mit Bc. *Brano delle nuove musiche* (seit 1602 mehrfach, Neudr. Rom u. Mailand 1934), nebst Fortsetzung *Nuove musiche e nuova maniera di scriverle* (1614) sowie die Oper *Euridice* auf den von *Peri soeben vertonten Text des *Rinuccini (uraufg. 1600, Teilneudr. in Eitners Publ. Bd. 12, 1881). C. war in *Bardis *Camerata führend bei der Erfindung des *Recitativs mitbeteiligt; noch wichtiger ist, daß er als Sänger dem neuen ariosen Sologesang ohne Verzicht auf Koloratur volle Ausdrucksfreiheit gewann. Auch seine Tochter Francesca war eine gefeierte Sängerin u. tüchtige Komponistin, vgl. Salvatore Pugliatti u. M. G. Masera in *La Rass. mus.*, April u. Mai 1941.

Lit.: Gandolfi in *Riv. mus.* 1896; A. Ehrichs, G. C. (Diss. Lpz. 1908). Proben bei Johs. *Wolf, Sing- u. Spielmusik, u. *Schering, Beispiele Nr. 172/173; Federico Ghisi, *Alle fonti della monodia* Mailand, Bocca 1940), *Del' Fuggiloto musicale di Giulio Romano* (Rom 1934); H. *Riemann, Hdb. d. MG II 2; H. *Kretzschmar, *Gesch. d. Oper* S. 21ff.; E. *Schmitz, *Gesch. d. Solokantate* S. 42ff.; Fr. *Blume, *Monod. Prinzip* S. 76ff.

Cadence (franz. spr. kadãß) u. **Ca-denza** (ital.) s. Kadenz.

Caecilia, die Heilige, † 230, römische Märtyrerin, die nur durch einen Nebenzug in ihrer Geschichte zur Musikpatronin (sogar angeblich zur Erfinderin der Orgel) geworden ist; vgl. Raffaels berühmtes Tafelbild in Bologna, wo sie die Werkzeuge der *musica instrumentalis* verwirft, um der *musica coelestis* zu lauschen (W. Gurlitt). Am Cäcilientag (22. Nov.) wird in der katholischen Kirche besonders die (auch oft polyphonisierte) Antiphon *Cantantibus organis Caecilia* gesungen; diesen Tag feierten gern die Musikervereine, z. B. der von Palestrina gegr. Caecilien-Verein zu Rom, und die C.-Bruderschaften des 18. Jhs. in Wien, aber auch das protestantische England (Caecilienoden v.

Milton u. Dryden, komp. v. *Purcell, *Händel u. a.). Der Londoner C.-Verein lebte 1785—1861 als Oratorien-gesellschaft. C.-Feste als städt. Musikfeste fanden lange Jahre in Münster i. W. statt, dgl. in München. Neuestens wird versucht, das Fest der hlg. C. wieder als „Tag der Hausmusik“ zu begehen. G. Herder nannte *Caecilia* sein „Manifest der wahren KM.“, G. *Weber so seine Musikztg. in Mainz, seitdem viele Zss. f. KM.

Lit.: Dom *Guéranger, S. C. (1875); P. A. Kirsch, Die hlg. C. (1901); *Casimiri, *Cantantibus organis* S. 434; Franc. Castellino, S. C. (3bdg. Turin 1930/31), A. Henrion, S. C. (Mailand 1929); D. *Johner, Das Maßformular der hlg. C. (Mus.sacr. Jan. 1934); G. Bianchi, *St. C. nella letteratura e nell'arte* (Rom 1932). W. *Gurlitt, Die Musik in Raffael; Heiliger Cecilia (Jb. Peters 1938/39), dazu in „Zeit u. Leben“ Essen 1940, S. 154). **Caecilianismus.** Tendenz zur Wiederherstellung der liturg. kath. KM (Choralpflege), daneben des KL.s u. der Orgel, erst in 2. Linie auch zur Wiederbelebung des reinen a-cappella- u. Palestrina-Stils

seit Gründung des Allg. dt. Caecilienvereins 1868 durch Franz X. *Witt in Bamberg (nicht 1867 in Regensburg), päpstl. genehmigt 1870, dem seither zahlreiche Ortsvereine unter einem Generalpräses (Witt bis 1888, dann Fr. Schmidt, 1899 Fr. X. *Haberl, 1910 Herm. *Müller, 1926 Karl *Weinmann, 1929 Johs. *Mölders) angegliedert sind. Hatte der alte C.-Verein auch die Pflegekirchl. Instr.musik im Progr., so ist die Haltung nach den letzten römisch. Entscheidungen noch strenger geworden.

Caesur (lat. *caesura* = Einschnitt), die kleine Atempause zwischen Zeilen- (bzw. Phrasen-)Ende und nächstem Zeilen- (bzw. Phrasen-)Beginn, die oft vom Komponisten nicht bezeichnet wird, sondern aus den Motivgrenzen oder dem Harmoniewechsel erraten werden muß. Der melodische Schritt über die C. (Komma, Sinn-Einschnitt) hinweg heißt seit H. *Riemann „totes Intervall“, weil dafür die sonstige Intervallenästhetik (spezifischer Ausdruck der Tondistanzen) keine Geltung hat. Auch gelten hier etwaige Parallelenverbote nicht so streng.

Aus Beethovens Diabelli-Variationen:



Caland, Elisabeth, * 13. Jan. 1862 zu Rotterdam, † 26. Jan. 1929 in Berlin, Klavierschülerin v. Ludwig *Deppe in Berlin, wo sie 1898—1915 als Klavierpädagogin tätig war. „Sie hat die bewußte Senkung des Schulterblatts als Kunstbewegung zur Erschließung der Rückenmuskeln als Kraftquelle beim Klavierspiel als Erste theoretisch begründet und praktisch gelehrt, ebenso die Schüttelbewegung von der Schulter her als systematische Grundlage für die Ausführung von Tremolofiguren und Trillern in die Methodik eingeführt“ (H. Riemann, Musiklex.); vgl. Breithaupt.

Schriften: Die Deppesche Lehre des Klavierspiels (seit 1897 mehrfach); Technische Ratschläge f. Klavierspieler (seit 1897 mehrfach); Die Ausnützung der Kraftquellen usw. (1905, 3. Aufl. 1929); Das künstlerische Klavierspiel in seinen physiol.-physik. Vorgängen (seit

1910 mehrfach); Praktischer Lehrg. des künstl. Klavierspiels (seit 1912 mehrfach); *Ausg.*: Zehn Klavierstücke älterer Meister (1916), Ph. Em. Bach-Album (1924).

Calando (ital.), zugleich ruhiger und schwächer werdend, überleitend.

Calata (ital. = Senkung, Abstieg), ruhiger, geradaktiger Schreittanz um 1500 wie die *Pavana.

Caldara, Antonio, * 1670 in Venedig, † 28. Dez. 1736 in Wien, Kompos.-Schüler v. *Legrenzi, wirkte 1700 als Vc.-Spieler an S. Marco, seit 1712 meist in Wien, wo er 1716 unter J. J. *Fux Vize-Hkplm. wurde. C. ist ein besonders klanglich zu rühmender Vertreter des späten Venezianertums (mit *Lotti, Franc.Conti, *Vivaldi). Über seine 87 Opern berichtet eine Wiener Diss. v. A. Gmeyer (1927), über seine 31 Oratorien A. *Schering (Gesch. d. Orator.

S. 205 ff.); wichtiger ist seine Instrumentalmusik: 24 Triosonaten, die sich an Gesanglichkeit *Tartini nähern, hs. 7stg.e Sonata in Wien (ungedr. Wiener Diss. v. L. Posthorn 1920); eine Triosonate in Riemanns *Coll. mus.* stammt v. Ravenscroft (E. *Schenk in ZfMW XII 247); zwei andere bei Br. u. H.; ein Madr. u. 18 Kanons in Blumes Chorwerk. Bedeutsame KM. in Ausw. (8 „Motetten“ mit Bc., *Stabat Mater* mit Orch., eine *Missa dolorosa* dgl., *Tedeum* doppelchörig mit Orch. und 16stg. *Crucifixus*) bot E. *Mandyczewski 1906 als DTÖ. XIII 1., das *Tedeum* erstmals hg. von *Teschner 1840. Kammersmusik für Gesang als DTÖ. XXXIX (Bd. 75) 1932. Eine berühmte Arie *Come raggio di sol* bei Parisotti (mit mehreren andern in *Arie antiche*) und im Barbi-Album.

Calmato (ital.), beruhigt.

Calvisius, Sethus (Seth Kallwitz), * 21. Febr. 1556 zu Gorschleben (Thür.), † 24. Nov. 1615 in Leipzig. Kurrendaner zu Frankenhausen u. Magdeburg, studierte in Helmstedt u. Leipzig, wo er 1581 MD an der Paulinerkirche wurde. 1582 ging er als Kantor nach Schulpforta (s. Bodenschatz, *Florilegium Portense*) und wurde 1594 Leipziger Thomaskantor (sein Nachf. ward J. H. *Schein). C. war auch als Mathematiker und Astronom berühmt. In seinen musiktheor. Schriften (vor allem *Compendium musicae pract. pro incipientibus* 1594) sorgt er für eine starke Vereinfachung u. Modernisierung der Notenschrift u. der Tongeschlechter. An Motetten gab er heraus *Hymni sacri* 4 v. (1594), *Tricinia* (1603, eines bei Schering, Beisp. Nr. 160), *Bicinia* (Evangelien, 1599), usw. (einige wertvolle Neudrucke v. *Schreck und *Straube im Repertoire der Thomaner).

Lit.: K. Benndorf, S. C. als Mus-theor. (Vj. X 411 ff.); R. *Wustmann, MG v. Leipzig I. G. *Pietzsch, S. C. u. Johs. Kepler (Die Musikpflege, Jg. I 1930, 388); O. Riemer in Musikpflege III 449 ff.

Calzabigi (spr. kalsabidsehi), Raniero de, * 23. Dez. 1714 zu Livorno, † im Juli 1795 zu Neapel, Abenteurer und Humanist, Dichter u. Winkelladvokat, gab in Paris 1755 die Werke *Metastasio's franz. heraus, kam über Brüssel als Günstling des Grafen Kaunitz nach

Wien, wo er mit Gluck u. Graf Durazzo in bedeutsame Verbindung trat; er dichtete für Gluck die Libretti zu *Orfeo*, *Alceste*, *Paride ed Elena* (vielleicht auch zu Mozarts *Finta giardiniera*) u. war der führende Theoretiker dieser Opernreform *contra* *Hasse. C. schrieb auch als Satire gegen *Metastasio ein komisches Epos *La Lullade* und ein parodistisches Libretto *L'opera seria*, fernereine Abb. über die Antiken v. Herculeum.

Lit.: Hertha Michel im Gluck-Jb. IV; H. Welti in Vj. VII 26 ff.; A. *Einstein (j.) im Gluck-Jb. II u. III, J.-G. *Prod'homme in der *Riv. mus. ital.* XXIII (1916); R. *Haas, Gluck und Durazzo (1924); H. J. *Moser, Gluck (1940) S. 146 ff.

Cambert (spr. käbär), Robert, * etwa 1628 zu Paris, † im Febr./März 1677 in London, der Begründer der national-französ. Oper, wurde Schüler v. *Chambonnières, war seit etwa 1655 Org. in Paris, um 1665 Musikintendant der Anna v. Österreich (Mutter Ludwigs XIV.). Unter dem Eindruck des venezianischen Operngastspiels v. 1647 (L. *Rossi) begann er eigene Bühnenwerke zu schreiben (Auffg. seiner *Pastorale* zu Issy 1659, Libretto v. P. Perrin). C. u. Perrin erhielten 1669 ein kgl. Privileg für Opernauffg.en (erste öffentl. Werke C.s *Pomone* 1671 [Probe bei Schering, Beisp. 222], *Les peines et les plaisirs de l'amour* 1672), doch intrigierte sie *Lully aus dem Patent der *Académie royale de musique* heraus, so daß C. verbittert zu Karl II. nach London ging, wo er seine Oper *Ariane où le mariage de Bacchus* aufführte; Neudr. der Pariser Opern in den *Chefs-d'oeuvre class. de l'Opéra franç.* (Kl.-Ausz.).

Lit.: A. *Pougin, *Les vrais créateurs de l'opéra franç.* (1881), R. *Rolland, *Les origines du théâtre lyr. moderne* (1895) und *Les musiciens italiens sous Mazarin* (1901); A. *Tessier u. W. H. Grattan-Flood in der *Rev. mus.* IX (1928).

Cambiata (ital.), Austauschnote (wohl urspr. im Akkord), insbesondere im Kontrapunkt das Wegspringen in eine andere *Dissonanz vor der Auflösung, z. B.:



Camera (ital.) Kammer; z. B. *Sonata da c.* = Kammersonate.

Camerata (ital.) = „Gemeinschaft“ im Sinn einer Akademie, die Florentiner Humanisten- u. Dilettantengruppe (V. *Galilei, Strozzi, *Caccini, *Peri, *Rinuccini) im Hause des Grafen *Bardi, in deren Kreis die *Oper und das *Rezitativ entstanden.

Lit.: *Solerti, *Le origini del melodramma* (1903); ders., *Gli albori del melodr.* (1904); ders., *Commemorazione della riforma melodr.* (Atti del R. Inst. mus. di Firenze, 1895); Eugen *Schmitz im Petersjb. 1911; G. Gilli, *Una corte alla fine del '500* (Flor. 1928); Henriette Martin, *La „camerata“ du comte Bardi et la musique florentine du XVIIe siècle* (Revue de musicologie 42/43); *Istituzioni e Monumenti dell' Arte mus. Italiana* Bd. 4 (1935): *La camerata fiorentina* v. *Galilei* (hg. von F. Fano).

Camerloher, Placidus v., * 9. Aug. 1718 zu Murnau (Oberbayern), † 21. Juli 1782 zu Freising, wo er nach Ettaler Akademiejahre 1744 Priester u. fürstbischöfl. Hofkplm. wurde. Er schrieb u. a. 18 4stg.e Kammersinf. (1760—63 gedr.), Triosonaten (4 hg. v. Ad. Hoffmann, Schott 1939), Singspiele, Oratorien; auch s. Brüder waren Tonsetzer.

Lit.: Benno Ziegler, P. v. C. (Diss. München 1920).

Cametti, Alberto, * 5. Mai 1871 zu Rom, † 1. Juni 1935 zu Rom, KMD und Mitglied der päpstlichen KMK-Kommission daselbst, schrieb zahlr. Abh. zur römischen MG. usw. in der *Riv. mus. ital.* seit 1900, ferner u. a. *Cenni storici di G. P. da Palestrina* (1895), *Il Guil. Tell in Italia* (1899), *Cristina di Svezia* (1911), *Documenti su L. Rossi* (1912), biogr. Studien zu Fel. *Anerio, *Carissimi, L. *Vinci, N. *Piccinni usw. Seine letzten Schriften: *La musica teatrale a Roma 1816—26* (1928); *Dove fu sepolto il Palestrina?* (1929); *Bibliogr. delle opere di Cost.* *Festa (1931).

Campagnoli (spr. kampanjōli), Bartolommeo, * 10. Sept. 1751 zu Cento bei Bologna, † 7. Nov. 1827 zu Neustrelitz, studierte Violine bei Schülern v. *Lolli u. *Tartini sowie um 1771 bei *Nardini, wurde KonzM beim Fürstbischhof in Freising, 1797—1816 dgl. am Gewandhaus in Leipzig, 1826 in Neu-

strelitz. Sein *Metodo per Violino* (1797, dt. u. franz. 1827, Ausw. v. Schradieck) ist die erste wirklich systematische Violinschule; ferner als wichtige Lagenstudien die 4sätzigen Sonaten *Diversissements pour l'Exercice des sept principales positions* op. 18; 6 V-Sonaten mit Bc op. 1 (Neudr. v. J. Venzl bei Ricordi), 6 Fugen f. V senza Basso op. 10 (zwei nebst 4 Präliudien aus op. 12 bei *Alard), 41 *Capricci per Viola* op. 22 (hg. bei Peters u. bei Ricordi), *Raccolta di 101 pezzi facili* op. 20 (Neudr. bei Br. u. H.), 246 Phantasien u. Kadenzen op. 17, Violin-duette usw.

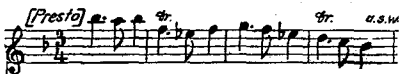
Lit.: A. *Moser, *Gesch. d. Violinspiels* S. 276ff.; J. Atti, B. C. (Bologna 1852).

Campana (ital.), *Glocke, campanella = Glöckchen.

Campra (spr. kăpra), André, * 4. Dez. 1660 zu Aix (Provence), † 29. Juni 1744 zu Versailles, wurde Priester und Domkplm. zu Toulon, Arles, Toulouse, 1694 bis 1700 an Notre Dame zu Paris. Hier wurde er durch seine Ballettopern *L'Europe galante* (1697), *Le carnaval de Venise* u. 15 weitere Musikdramen (bis 1735, einige in den *Chefs-d'oeuvre de l'opéra class. franç.* neugedr.) zum erfolgreichsten franz. Opernmeister zwischen *Lully u. *Rameau, 1722 kgl. Hkplm. Ferner schrieb er *Airs sérieux et à boire* (1698—1700) und Kirchenwerke, z. B. *Missa des noces*.

Lit.: A. *Pougin, A. C. (1861); L. de *La Laurencie in SBIMG X u. *L'année musicale* III (1913); ders., *L'école franç. de violon* (1922—24).

Canarie (franz., spr. -ri), schnelle *Courante bzw. *Gigue mit punktierten Rhythmen, vom Ende des 16. Jhs. bis Anfang des 18.; z. B. G. *Muffat, *Florilegium primum* (1690):



Cancionero s. Barbieri.

Cancricare (lat.), wie ein Krebs rückwärts gehen, vgl. Krebskanon.

Cannabich, Christian, * 28. Dez. 1731 zu Mannheim, † 21. Jan. 1798 in Frankfurt a. M., studierte bei J. *Stamitz in s. Vaterstadt und bei *Jommelli in Italien, wurde 1758 KonzM in

Mannheim, 1774 Dir. des Hoforch., an dessen Spitze er vier Jahre später mit dem Kurfürsten nach München übersiedelte. C. schrieb über 100 Sinfonien (davon 70 in der Staatsbibl. München), die in der Instrumentation einen Schritt über Stamitz hinaus bedeuten und sich in der Erfindung Mozart nähern, ferner Orch-Trios, Konzerte, Kammermusik, rund 50 Ballette im „dramatischen“ Typ des *Noverre. Bedeutend war er auch als Dirigent in der Steigerung der Orchestervortragskunst. Thematischer Katalog v. Riemann in DTB III 1, Neudr. der Bdur-Sinf. u. eines StrQu.s durch dens. in DTB VIII 2 u. XV.

Lit.: A. *Sandberger in den Propyläen (Beilage zur Münchner Ztg. 26. II. 1932); H. Hofer, C.C. (Diss. München 1921); R. Kloiber, Die dram. Ballette v. C. C. (Diss. München 1928).

Cantabile (ital.), gesangvoll.

Cantata s. Kantate.

Cantatorium, liturgisches Buch für den Spezialgebrauch des Ambo-Solisten, enthält *Graduale*, *Alleluja* und *Tractus*.

Canticum (lat.), Lobgesang aus der Bibel. Man unterscheidet die *Cantica minora* des Alten Testaments (die ihren liturg. Platz in den **Laudes* haben: C. *Mosis* (Exodus 15 u. Deuteron. 32), C. *Annae* (I. Sam. 2), C. *Habakuk* (Hab. 3), C. *Jesaiæ* (Jes. 12 u. 45), [C. *Jonæ* (Jon. 2)], C. *trium puerorum* (Daniel 3) und die im übrigen Stundengebet vorkommenden *Cantica majora* des Neuen Testaments: das *Magnificat* (Lukas 1, 46ff.) am Ende der Vesper, *Canticum Zachariæ* (Bened. Dom. Deus Israel, Luk. 1, 68ff.) am Ende der Laudes, C. *Simeonis* (*Nunc dimittis*, Luk. 2, 29ff.) am Schluß des Kompletoriums. — *Canticum canticorum* = Das Hohelied Salomonis.

Cantigas (span.), 401 Gesänge zum Lobe der hlg. Jungfrau von dem kastilischen König Alfonso el Sabio (13. Jh.) in 2 Hss. des Escorial, auch mit beachtlichen Instrumentenbildern.

Lit.: Julián Ribéra, *La Música de las C.* (1922); G. Sunyol, *C. de Montserrat*; H. *Angles, *Les c. del rei N'Anfós el Savi* (1927).

Cantilena s. Cantilene; bei den Kirchenvätern auch = Psalmengesang.

Moser, Musiklexikon.

Cantino (ital.) „Sangsaiten“, die höchst klingende der Geigen u. Lauten (16. Jh.).

Cantio (lat. = Gesangsstück) 1. im späten M.-A. ein von melod. Anlehnung an den greg. Choral frei erfundenes Lied mit regelmäßiger Versform in engem Anschluß an die weltl. volkssprachlichen Lieder (*Cantus, cantilena vel cantio*), eine Neuformung neben dem **Conductus*; vgl. A. *Schmitz, Ein schles. Cantionale aus d. 15. Jh. (AfMF I 385ff.); 2. c. *sacra* im 16.—17. Jh. = *Motette.

Cantorinus, knappe liturg. Gesangsanweisung (*Directorium chori*) mit den Gesangsformeln f. Psalmodie u. Lesungen, Versikel u. Orationen.

Cantus (lat.), Gesang, in der älteren Musik insbesondere Oberstimme, Sopran.

Cantus figuralis im 13. Jh. Stimme mit gemischten Werten (c. *floridus*); im 15.—17. Jh. Figuralmusik: Polyphonie im Gegensatz zu c. *choralis* = einstimmige *Gregorianik.

Cantus firmus (lat., „fester Gesang“) oder *cantus prius factus* = „vorher gemachte Stimme“ ist im polyphonen Satz die zuerst erfundene oder aus dem liturgischen bzw. Volksgesang übernommene Melodie (*Ténor), zu der die zweite und weitere Stimmen kontrapunktiert werden. Man erkennt den C. f., soweit er dem volkstüml. Liede entstammt, im Tongewebe meist an seinen überwiegend primären Klauseln, d. h. in Sekunden absteigenden Zeilenenden, an den meist größeren Mensurstufen (die sich manchmal geradezu riesenhaft von den Metren der übrigen Stimmen abheben) und daran, daß der C. f. gern zuletzt einsetzt.

Cantus planus (lat., franz. *plain chant*, spr. plä schä, „ebener“ Gesang) bei *Oddo (10. Jh.) und *Aribo (11. Jh.) die liturgische Melodie als „tiefliegende“ im Gegensatz zur hochliegenden Organalstimme (s. Organum); von da aus bei *Franko v. Cöln (13. Jh.) der rhythmisch „plane“ (ausgeglichene) Choralgesang im Gegensatz zur *mensurierten Musik.

Lit.: P. *Wagner, Einfg. in die greg. Melodien ²II 371f.

Canzona, Canzonetta s. Kanzone, Kanzonette.

Capellen, Georg, * 1. April 1869 in Salzuflen (Lippe), † 19. Jan. 1934 in Hannover, machte das jurist. und philol. Staatsexamen, lebte seit 1914 als Musikschriftsteller in Hannover u. hat sich besonders dafür eingesetzt, Anregungen andersrassiger Musik in das mus. Schaffen Mitteleuropas einzuführen. So schrieb er u. a. „Ein neuer exotischer Musikstil“ (1906) u. eine eigenartige, aber auf unzutreffenden akust. Voraussetzungen fußende „Fortschrittliche Harmonie- u. Melodielehre“ (1908).

Capet (spr. kapē), Lucien, * 8. Jan. 1873 zu Paris, † ebenda 18. Dez. 1928, studierte Violine seit 1888 bei Maurin (Cons. Paris), 1896 KonzM bei *Lamoureux, 1899 KonsLehrer in Bordeaux, 1907 Prof. f. Kammermusik am Cons. Paris, 1924 ebenda Leiter des *Institut de Violon*, machte sich vor allem seit 1904 einen ausgezeichneten Namen als Führer seines Streichquartetts; besonders hat er in der romanischen Welt die Spätwerke Beethovens verbreitet. Er komponierte selbst u. a. 5 StrQu, ein *Poème f. V u. Orch.*, eine V-Sonate usw. Eine *Technique supérieure de l'archet* erschien 1930, auch dt. v. Hegetschweiler.

Caplet (spr. kaplê), André, * 23. Nov. 1879 zu Havre, † 22./23. April 1925 zu Paris, wurde als Schüler v. Leroux Rompreisträger, Opernkplm. (1910—14 in Boston) u. Chordirig.; sein zarter Stil versucht eine Erneuerung mittelalterlicher Polyphonie u. wirkt wie moderne Spätgotik. Werke: u. a. *Le Miroir de Jésus* (15 Stücke f. Chor u. Orch., 1924), ferner Kammermusiken z. T. mit Verwendung v. Singstimmen, Bläserquintett mit Kl.; Legende f. Harfe u. Orch.; Kirchensonate f. V u. Org.; 3stg.e a cappella-Messe, 4hdg.e Klavierstücke (1925).

Capo (ital.), Kopf, Anfang; *da capo* (D. C.) „wieder von vorn“.

Capotasto s. Kapodaster.

Cappella. (lat. u. ital.), ursprünglich Körperschaft der *cappellani* (= „Kapläne“), welche im Merowingerreich die *cappa*, d. h. den legendären Mantel des hl. Martin v. Tours, bewachten; dann geistl. Sängerschaft, daher *a cappella-Gesang; als um 1600 in den Kantoreien

sich das Schwergewicht von der Vokal- zur Instrumentalmusik neigte, übertrug sich der Begriff C. auch auf das Orchester (z. B. Militärkapelle), bei *Schütz u. M. *Praetorius z. B. *c. fidicina* = Str.-Orch., und der *magister cappellae* wurde als „Kapellmeister“ Orch.-Dirig.

Capriccio (ital., spr. -pritscho; franz. *Caprice*, spr. -priß, = Bocksprung), ein übermütig-eigenwilliges Stück, gern in phantastisch überraschendem, „kapriziösem“ Stil, so in älterer Zeit der **Toccata*, in neuerer dem **Scherzo* verwandt, gern auch in kleinerem Ausmaß und von intimum Ausdruck.

Capricornus, Samuel (eigentlich Bockshorn), * 1628 zu Scharditz bei Brünn, † 12. Nov. 1665 zu Stuttgart, wurde 1649 (unter *Froberger?) in Wien ausgebildet, seit 1651 Kantor in Preßburg, wurde 1657 Hkplm. in Stuttgart. Mit seinem 4—8stg. *Opus musicum* (1655), den 3stg. „Geistl. Harmonien“ (1659—64), Geistl. Konzerten (1658), einem nachgelassenen *Opus aureum missarum* und Hss. ist er einer der besten Motetten- u. Kantaten-Komponisten der Generation *Tunder-*Rosenmüller-*Weckmann-*Schelle. Vielleicht ist ihm *Carissimis *Judicium Salomonis* (1669) zuzuschreiben. Auch in die Gesch. des mehrstg. Generalbaßlieds greift er mit einem (leider nur fragm. erhaltenen) Werke ein. Sein Vetter u. Schüler war G. Chr. *Strattner (1645 bis 1704 in Preßburg u. Frankfurt a. M.).

Lit.: J. Bachmair in ZfMW XIII 46; H. Buchner, S. C. (Diss. München 1921/22); A. *Pirro, *L'esthétique de J. S. Bach* S. 83 u. ö.; H. J. *Moser, Corydon (1933).

Carey (spr. kärē), Henry, * um 1690, † 4. Okt. 1743 zu London, schrieb Singspiele u. volkstümliche Lieder (1737—40: 100 *ballads* als *The Musical Century*); er galt noch bei Fr. *Chrysander (Jb. f. m. W. I 1867) als Komponist des Lieds *God save the king* (= Heil dir im Siegerkranz) doch spricht ihm H. *Riemann (Musiklexikon) diese Autorschaft ab.

carezzando, carezzevole (ital.) zärtlich, liebkosend.

Carillon (franz., spr. kárijō), *Glockenspiel und Stücke für dieses (z. B. in Händels „Jephta“).

Carissimi, Giacomo, * zu Marino im Kirchenstaat (getauft 18. April 1605),

† 12. Jan. 1674 zu Rom, war Domorg. zu Tivoli, dann Kplm. zu Assisi und seit etwa 1628 Kplm. an S. Apollinare (dt. Jesuiten-Kirche) z. Rom. Mit seinen 15 lateinischen Oratorien ist er der bedeutendste Meister dieser Gattung vor Händel, der die betr. Werke C.s gut gekannt und z. T. benutzt hat; so erwecken heute auch die meiste Aufmerksamkeit sein „Jephta“ (eine Szene bei Schering Beisp. 198) und *Judicium Salomonis* (beide nebst *Balthasar u. Jonas* erstmals nach einer jetzt Hamburger Hs. gedr. v. *Chrysander); „Salomo“ auch unter dem Namen v. *Capricornus 1669 gedr.; ferner u. a. „Abraham u. Isaak“, „Die Sintflut“, „Das jüngste Gericht“, „Der Reiche in der Hölle“, „Hiob“, „Lucifer“. C. ließ auch Messen, Kirchenkonzerte u. Motetten erscheinen. Ebenfalls wichtig ist C. in der Gesch. der weltl. Solokantate (mehr ernsthafte Beispiele hg. in *Riemanns Kantatenfrühling, humoristische in *Mossers Corydon, 6 Kantaten hg. v. Prentice, 8 Duette in Landshoffs Alten Meistern II (Peters); C. war der Lehrer von A. *Scarlatti, J. C. *Kerll, Chr. *Bernhard, M. A. *Charpentier.

Lit.: E. Vogl, Die Oratorientechnik G. C.s (Diss. Prag 1928); A. *Schering, Gesch. d. Oratoriums, S. 70ff.; E. *Schmitz, Gesch. d. Kantate S. 71ff.; H. *Riemann, Hdb. d. MG II 2, S. 383ff.; Fr. *Chrysander, Allg. MZ 1876; M. *Brenet, *Les oratoires de C.* (Riv. mus. 1897); A. *Cametti ibid. 1917.

Carmen (lat.), Lied; im 14. u. 15. Jh. insbesondere die gesungene Oberstimme eines mehrstg. Satzes mit instr. Unterstimmen, daher um 1500 (*Adam v. Fulda) auch Gattungsbezeichnung solcher Liedsätze, deren **Cantus firmus* im Sopran liegt; später allgemein für Liedbearbeitungen, z. B. *Trium vocum carmina* v. *Formschneyder (1538); speziell auch Gattungsbezeichnung für instr. textlose Sätze des 16. Jhs., vgl. *Carmina* hg. v. H. J. *Moser u. Fr. *Piersig (Nagel).

Carmina burana, Studentenliedersammlung des 13. Jhs. aus Benediktbeuren (Oberbayern); s. Studentenmusik.

Carole (von lat. *choreola*), gegenüber dem nordischen Schreittanz (Leich) der im 11. Jh. aus Südwesteuropa vordrin-

gende, schnellere Rundtanz (daher wohl auch die gelegentliche Gleichsetzung mit *rondellus*) im Kreise (heute noch als *Sardana bei den Catalanen), der zumal bei der Wintersonnwende auf Kirchhöfen getanzt wurde; daher noch jetzt in England *Christmas-Carol* für volkstümliche Weihnachtslieder.

Lit.: Margit Sahlén, *Etude sur la carole médiévale* (Ups. 1940); E. Duncan, *The story of the carol* (London 1911); W. J. Phillips, *Carols, their Origin, Music and Connection with Mystery Plays* (London 1922), *Old English Carols for Christmas* (Cambridge 1929); P. Dearmer, *The Oxford book of carols* (London u. New York 1928); Sir Rich. Runciman *Terry, *200 folk carols* (London 1933).

Carpenter, John Alden, * 28. Febr. 1876 in Park Ridge (Chicago), Schüler von *Elgar u. *Ziehn, Tonsetzer von Suiten, Balletts, Sinf., Pantomimen, Liedern, KlStücken, eines Concertino f. Kl. u. Orch., 1922 Mag. h. c. von Harvard.

Lit.: C. *Engel in Adlers Hdb.; Howard, *Our americ. Music*.

Carreño (spr.-enjo), Teresa, * 22. Dez. 1853 zu Caracas (Venezuela), † 13. Juni 1917 in New York, Schülerin von L. Gottschalk in Caracas und Matthias in Paris, musikalisch bedeutende und temperamentvolle Klaviervirtuosin (1872 mit dem Geiger Sauret, 1892–95 in dritter Ehe mit E. d' *Albert vermählt), lebte bis 1914 in Berlin, auch Komponistin.

Carulli, Ferdinando, * 10. Febr. 1770 zu Neapel, † im Febr. 1841 in Paris; war in der franz. Hauptstadt seit 1818 als Gitarrenvirtuose ansässig. Seine Gitarrenschule u. G.-Konzertstücke wurden seit 1921 neu hg. v. Jos. *Zuth.

Caruso, Enrico, * 25. Febr. 1873 in Neapel, † ebenda 2. Aug. 1921, wurde durch vieljähriges Studium bei Gugl. Vergine zum berühmtesten Bühnen-tenor der letzten Jahrzehnte (Hauptrollen: Don José, Radames, Herzog in „Rigoletto“, Rudolf in „Bohème“ usw.). Seine wunderbar ausgeglichene Stimme, die er mit erlesenem Geschmack verwandte, hatte einen mehr goldenen als silbernen Klang. Zum Glück sind zahlreiche Schallplatten vorhanden, die neuestens im elektr. Aufnahmeverfahren

ren sogar nachgebessert wurden. C. debütierte 1899 an der Scala, sang seit 1904 vielfach in Amerika und Europa. (Er war auch vorzüglicher Zeichner.) Heute muß sein Name bereits für fast jede Methode als Anknüpfung und Beweis herhalten.

Lit.: P. V. R. Key u. Bruno Zirato, *E. C.* (London 1923, dt. 1924/28/34); Emil Ledtner, *Erinnerungen an C.* (1922); D. Caruso u. T. Goddard, *Das Leben E. C.s* (dt. 1929); H. Th. Sandhop, C., *Battistini u. die internat. Meister-sänger (1929); S. Fucito u. B. J. Beyer, *C.s* Gesangkunst u. Methode (dt. 1928); Hüfner-Berndt, *Die praktischen Winke C.s an Hand von Schallplatten* (1928); G. *Armin, *E. C.s* Stimme u. ihr Verhältnis zum Stau-prinzip (1929); Nicola Daspuro, *E. C.* (Sonzogno, Mailand 1938); D. Petriccione, *C. nell'arte e nella vita* (Neapel 1939).

Casadesus (spr. -süs), Francis Louis, * 2. Dez. 1870 in Paris, reiste seit 1890 vielfach als Dirigent, gründete 1921 die mus. Ausländerkurse in Fontainebleau, zu deren Dir. h. c. er 1923 ernannt wurde. (Sein Bruder Henri-Gustave, * 1879, gehörte zu den ersten, die wieder mit Gambe und Viola d'amour konzertierten.) Er schrieb u. a. die Opern: *Cachaprés* (1914), *La chanson de Paris* (1924), *Bertran de Born* (1925), eine skandinavische Sinfonie, *Chant de Mistral*, gem. Chöre, Lieder.

Casals, Pablo, * 29. Dez. 1876 zu Vendrell (Katalonien), Schüler seines Vaters (eines Organisten) u. des Vc. José García, debütierte bereits 1889 in Barcelona, studierte in der Kammermusikklasse von *Monasterio (Madrid) weiter, wurde 1897 Prof. am Cons. in Barcelona und gründete hier 1919 ein eigenes Orchester. Hervorragender Vc.-ist und Musiker. Leider schlug er sich auf die ortsprachliche Seite, so daß er nach Amerika auswandern mußte.

Lit.: L. Littlehales, *P. C.* (New York 1929); A. Borissjak, *Grundriß der P.-C.-Schule* (russ., Moskau 1929).

Casella, Alfredo, * 25. Juli 1883 in Turin, kam 13jähr. auf das Pariser Cons. (Kl. bei Diémer, Komp. bei *Fauré), leitete seit 1912 die volkstümlichen Trocadero-Konzerte und war Klavierprof. am Cons., 1915—23 dgl. an der Caeci-

lienakad. in Rom, wo er auch als Kritiker tätig ist und 1917 den Grundstock zur späteren ital. Sektion der Intern. Ges. f. Neue Musik legte. C. ist ein Führer der ital. Moderne und zugleich vielfach als Dirigent im Ausland tätig. Nach der Meinung G. d'Annunzios, den er mehrfach vertont hat, komponiert C. *italianamente puro e solitario* („rein und einmalig italienisch“), aber seine Stilwurzeln greifen doch, wenn er auch vor allem etwa auf den konzertanten Typ *Vivaldi-*Corelli zurückgeht, wesentlich weiter: er hat sich ebenso von den dt. Klassikern (s. Revisionen von Beethovens Sinf. u. Klaviersonaten) wie von den franz. Impressionisten anregen lassen, um diese Elemente dann ebenso fein buffonesk wie lyrisch zu verschmelzen. An *Bühnenwerken* schrieb er: eine „Commedia coreografica“ *Il convento veneziano* (1912; auch als Orch.-Suite *Le couvent sur l'eau*), einen Tanzeinakter nach Pirandello *La giara* (Der große Krug, 1924, auch Orch.-Suite), Schwedische Tänze (1924); nach Gozzi (vgl. *Himmels Sylphen u. Wagners Feen) *La donna serpente* (1928—30, auch Orch.-Suite, dt. Mannheim 1934); eine Kammeroper *La favola d'Orfeo* (1932); Oper: *Il deserto tentato* (1937). Für Orchester: 2 Sinfonien (1905 und 1909), C-dur-Suite (1909), Rhapsodie *Italia*, fünf Orch.-Stücke *Pagine di guerra*; *Concerto* (1927, nach einem StrQu), *Serenata* (nach einem Quintett, 1930); für Kl. u. Orch.: *A Notte alta* (1920), *Partita* (1924/25), *Scarlattiana* (1926); f. Orgel u. Orch.: *Concerto Romano* (1926), V.-Konz. (1928), *Introd.*, *Aria e Tocc.* f. Orch. (1938 in Baden-Baden). Zahlreiche *Klavierwerke* 1903—18; zuletzt: 11 *Pezzi infantili* (Kinderstücke, 1920) und *Due Canzoni Italiane* (1928). Lieder (darunter 4 dialektische *Favole romanesche*, 1923), Orchester-gesänge: *Notte di maggio* (Carducci, 1913). Kammermusik: 2 Vc.-Sonaten (1907 und 1927); *Serenata* für Clar, Fg, Trp, V u. Vc (1927). Er instrumentierte Werke v. *Balakirew u. *Albeniz u. bearb. die 7. Sinf. v. *Mahler 4hdg.

Schriften: *L'evoluzione della Musica* (auch engl. u. franz.); Igor *Strawinski, „21 + 26“ (über *Rossini, Tolstoi, *Busoni usw., 1930); „Domenico Scarlatti“ in *Celebrazioni Campane* (Urbino 1937);

Il pianoforte (Mailand 1937); *Considerazioni sull' Attualità mus.* (Rass. mus. Juni 1941).

Lit.: Aldo Cantarini in RMI 38/1; M. Saint-Cyr, A. C. (Rs. Dor. 1931); *Gatti in *Crit. mus.* VII (1918); Louis Cortese, A. C. (Genua 1935 und *Music and letters* 18).

Casimiri, Raffaele Casimiro, * 3. Nov. 1880 in Umbrien, 1899—1911 in verschiedenen Kplm.-Stellungen, seit 1911 Kplm. an S. Giovanni in Laterano u. Lehrer an der päpstl. Musikschule, 1901—03 Hg. der *Rassegna Gregoriana* in Rom, gründete 1907 die Zs. *Psalterium*, 1924 die Vj. *Note d'archivio*, veröffentlichte 8 Bde. des Jb.s *Sacri concentus* und reiste seit 1922 vielfach mit seinem Chor *Società Polifonica Romana* (Basilika-Chor). Er komponierte viel KM, 2 Oratorien, *Madrigali e Scherzi* f. gem. Ch., und gab heraus: *Anthologia polyphonica Auctorum sec. XVI. paribus vocibus, Laudi spirituali* des 16. u. 17. Jhs. u. schrieb: Biographien Palestrinas (1918 bis 22), Lassos (1920), der *Anerios (1920), Bernabeis und des Firmin Le Bel (1920); über liturgische Hss. (1919 u. 1921), Ges. Aufsätze *Cantantibus organisi* (1924), ein vielbändiges Repertorium alter a-capp.-Musik; seit 1931 *Monumenta Polyphoniae Italicae*: I (Casimiri), II (Daguino) II *Vittoria, nuovi documenti* (Gubbio 1934).

Cassadó, Gaspar, * 1897 in Barcelona, VcSchüler von *Casals, schrieb Kammermusik, eine Vc.-Sonate, Bearbb. von Mozartschen und Schubertschen Werken f. s. Instr.

Cassa (ital.): Trommel; *gran c.* große Trommel.

Cassiodorus, Magnus Aurelius, * um 485 zu Schillazzo in Lucania, † um 580 in dem von ihm um 540 gegr. Kloster Vivarium in Calabrien, war römischer Senator unter Theoderich, also Zeitgenosse des *Boethius; seine *Institutiones musicae* bei *Gerbert, Scriptores I. „Der wissenschaftlich geschulte geistig rege Mönch ist sein Ideal, — das Singen von Psalmen ist ihm gleichbedeutend mit Gottesdienst überhaupt“ (G. *Pietzsch).

Lit.: A. Franz, A. C. (1872); F. Schneider, Rom u. Romgedanke im MA (1926); H. *Abert, Zu C. (SbIMG III 439ff.; ders., Die Musikanschauung

des M.A. (1905), S. 132ff.; G. *Pietzsch, Die Klassifikation der Musik (1929), S. 44ff.; ders., Die Musik im Bildungsideal usw. (1932), S. 30ff.

Castelnuovo-Tedesco, Mario (j.), * 3. Apr. 1895 zu Florenz, wo er sich bei *Pizzetti zum Tonsetzer ausbildete; lebt dort als Komp. u. Musikschriftsteller. Er schrieb über dreißig Klavierwerke (darunter die Rhapsodien *Alt-Wien* [1923], *Piedigrotta* [1924], *Le danze del Ré David* [1925], *Tre Poemi campestri* [1926]), *Fantasia e fuga BABA*, 2 Film *Studies*). Klav.-Son. (1919), Vc.-Son., V.-Son. (1928), StrQu (1929), Klav.-Trio; über 100 Lieder, z. B. sämtl. 33 von Shakespeare, Heine-Lieder (1929), 6 Horazoden, *Ballade des biens immeubles*; drei *Fioretti di S. Francesco* f. Ges. u. Orch. (1919); für Orch.: *Cielo di Settembre* (1910), *Cipressi* (1919), Ouv. zu „Der Widerspenstigen Zähmung“, 2 V.-Konzerte, Klav.-Konz. (1927), Var. f. V u. Orch. (1928); kom. Oper *La Mandragola* (nach Macchiavelli, Venedig 1926, auch in Deutschland); mimisches Oratorium *Baccho in Toscana* (1926).

Lit.: G. M. *Gatti in *Musicisti mod. in Italia e di fuori* (1925); I. *Pizzetti in *La nazione* (25. 2. 1920); Pavolino in *Il Primato* (15. 8. 1921).

Castil-Blaze (spr. bläs'), François, * 1. Dez. 1784 zu Cavaillon (Vaucluse), † 11. Dez. 1857 in Paris, war bis 1820 Rechtsanwalt, dann wurde er als Musikkritiker u. -schriftsteller einflußreich vor allem durch seinen *Dictionnaire de musique moderne* (1821, 25, 28) u. seine 3bdg.e Operngeschichte *Théâtres lyriques de Paris* (1847—56); ferner *Molière musicien* (2bdg., 1852) u. a. Weniger zu rühmen sind seine Umgestaltungen dt. Opern (vgl. R. Wagner, Ges. Schr. I: *Le Freischütz*).

Castillon (spr. -ijō), Alexis de [Vicomte de St.-Victor], * 13. Dez. 1838 zu Chartres, † 5. März 1873 zu Paris, Schüler v. C. *Franck, gründete mit *Duparc u. *Saint-Saëns die *Société nationale de musique*, führte mit wenigen, aber gediegenen Werken die neue Pflege eigner Kammermusik in Frankreich herauf: Klavierquintett op. 1, StrQu op. 3, Klav.-Qu, 2 Klav.-Trios, V.-Son., Klav.-Konz., Sinfon. Skizzen, Skandinav. Marsch, 2 Orch.-Suiten, Ouv. zu Tasso,

84. Ps. f. Soli, Chor, Orch.; Klav.-Stücke, Lieder.

Castrucci (spr. -utschi), Pietro, *1679 in Rom, † 1769 in London. VSchüler v. *Corelli, kam 1715 als KonzM. zu Händel, der zweimal für s. *Violetta marina* (Alt-Trumscheit oder Viola d'amore?) Soli schrieb, nach London, seit 1750 in Dublin. C. komponierte mehrere Bücher VSonaten u. Concerti grossi (op. 3 Nr. 6, hg. bei Afa). Lit.: A. *Moser, Gesch. d. Vspiels S. 412 f. — Eine VSon. seines jüngeren Bruders Prospero bot A. *Moffat in s. *Meisterschule* (Simrock).

Cataláni, Angelica, * 10. Mai 1780 zu Sinigaglia, † 12. Juni 1849 in Paris, wirkte 1795—1828 als berühmte Sängerin in Venedig, Mailand, Lissabon, London, Paris (wo sie 1814—17 das *Théâtre italien* leitete) u. Hannover; seitdem lebte sie als Lehrerin bei Florenz.

Lit.: L. S. Sievers, Über Mme. C. als Sängerin, Schausp. u. mim. Darstellerin (1816); [anon.], *I Giudizi dell' Europa intorno la Signora C.* (Mailand 1816); L. u. M. Escudier, *Vie et aventures des cantatrices célèbres* Paris 1856); G. Radiciotti, A. C. (Il Pianof. 1924).

Catch (engl., spr. kätsch, = erwischen, einfangen). Kanon, dann Chorlied von heiterer, geselliger Prägung (vgl. *caccia*), gern mit *hoquetus-Späßen; seit 1609 erschienen zahlr. Sammlungen, besonders Hiltons *Catch that Catch can* (1652—58) mit Beiträgen von *Byrd bis *Purcell, J. Walsh's *The Catchclub* (2bdg. um 1730), J. Blands *The Gentlemen's* u. *The Lady's Collection* (5bdg. 1782) usw. Viele Proben in *Jödes Kanon Bd. 2 u. 3.

Lit.: Visc. Gladstone, *The story of the Noblemen and Gentlemen's Catchclub* (der in London seit 1761 besteht), 1931.

Catel, Charles Simon, * 10. Juni 1773 zu Laigle (Orne), † 29. Nov. 1830 zu Paris, Schüler v. *Gossec, wurde 1795 Komp.-Prof., 1810 Inspektor des Cons., 1815 Mitgl. der Akademie, schrieb 1802 einen einflußreichen *Traité d'harmonie*. S. Oper *Les bayadères* (1810 u. 21) in den *Chefs-d'oeuvre de l'opéra français*.

Lit.: Fr. Hellouin u. J. Picart, C. (1910).

Catoire (spr. -toar), Gregor Lwo-witsch, * 27. April 1861 in Moskau,

† ebenda im Juli 1926, studierte bei *Klindworth (Moskau), Rüfer (Berlin) und *Ljadow (Petersburg), komp. und wirkte seit 1917 als Prof. am Kons. in Moskau, schrieb wertvolle Kammermusik, eine Sinf., eine sinf. Dichtung, eine Kantate *Russalka* und eine 2bdg. Harmonielehre.

Lit.: V. Belajew, G. C. (russ. u. dt., 1926).

Cauchie (spr. kōschi), Maurice, * 8. Okt. 1882 in Paris, stud. Naturwissenschaften u. ist Hauptschriftleiter einer technischen Zs., wurde daneben aber seit 1917 in wachsendem Maße Musikkforscher; lebt in Paris als Generalsekr. der Freunde der *Opéra comique*. Schrieb zahlreiche Abhh. über franz. Lit. in der 1. Hälfte des 17. Jhs., in der Kroyerfestschr. 1933 über Tonartenreinheit in der franz. Musik des 16. Jhs., sowie in den franz. musikwissensch. Zss. über *Okeghem, *Couperin, *Janequin, Gluck, Beethoven usw. Seine Ges.-Ausg. v. Janequin ist im Erscheinen, ferner gab er 15 Chansons des 16. Jhs. heraus u. schreibt an einer Mus.-Gesch. der Renaissance.

Cauda (lat., = Schweif). 1) In der Notenschrift der Stiel ab- oder aufwärts, was in der älteren *Mensuralnotation Geltungsunterschiede bedeutete, heute aber nur nach der Stellung der Note im Liniensystem bestimmt wird; die ital. *ars nova um 1400 kannte sogar doppelt (nach oben und unten) kaudierte Noten (*dragma* = Ähre, für die $\frac{3}{4}$ Semiminima). 2) Ältere Bezeichnung für die *Coda, so im 14./15. Jh. für eine selbständige Schlußzeile in der Ballata.

Cavaillé-Coll (spr. kawajé-koll), Aristide, * 2. Febr. 1811 zu Montpellier, † 12. Okt. 1899 in Paris, der bedeutendste franz. Orgelbauer des 19. Jhs.; er erfand getrennte Windkästen für verschieden starken Winddruck, oktavierende Flötenregister usw. A. *Schweitzer trat für ihn als Wiedererwecker Silbermannscher Obertönigkeit warm ein. C.-C. schrieb mehrere Fachabhh.

Lit.: Alb. Peschard, *Notices sur C.-C. et les orgues électriques* (1899); Céc. u. Em. Cavaillé-Coll, A. C.-C. (1928); A. Cellier, *L'orgue moderne* (1913).

Cavalieri, Emilio de', * um 1550 in Rom, † ebenda 11. März 1602, zunächst mus. Leiter eines römischen **Oratorio*, seit 1589 Intendant am Florentiner Hof, einer der Erfinder des *Basso continuo* und des *Stile recitativo*, mit denen er (Rom 1600) wohl unter Verwendung eines Werkes von Dorisio Isorelli seine *Rappresentazione di anima e di corpo* (allegorisches Oratorium „Der Widerstreit zwischen Seele und Leib“) komponierte (Faks.-Partitur in F. *Manticas *Collezione di Prime Fioriture del Melodr. Ital.*, Rom 1912; Klav.-Ausz. v. *Tebaldini [1915] mit Vorwort v. *Alaleona; Proben bei Schering, Beisp. 169/70). Andere, in die Frühgesch. der Oper schlagende Werke C.s sind verloren, 3 weltl. Sätze in Malvezzi's Intermedien v. 1591 erhalten.

Lit.: *Alaleona in der *Nuova musica*, Florenz 1905; Luisa Guidiccioni-Nicastro, *La rappr. di anima e di corpo* (Livorno 1911); *Kinkeldey, Kl. u. Orgel S. 172f.; *Prunières (j.) in der *Rev. mus.* 1923; U. Rolandi in der *Riv. mus. it.* XXXVI.

Cavalli, Francesco (eigentlich Calletti-Bruni), * 14. Febr. 1602 zu Crema, † 14. Januar 1676 in Venedig; 1617 Kirchensänger, 1628 als 2. Org. an S. Marco unter *Monteverdi, zeitweilig auch an S. Giov. e Paolo, 1665 1. Markus-Org., 1668 ebenda Kplm. Mit 42 Opern (1639–69) ist er (neben *Cesti) der wichtigste venezianische Bühnenkomp. unmittelbar nach Monteverdi. Zumal sein *Giasone* (1649; Teilneutr. in Eitners Publ. Bd. 12) wurde so weithin berühmt, daß C. 1662 den Auftrag für die Hochzeitsoper Ludwigs XIV. (*Ercole amante*) erhielt; Beispiele aus seiner *Didone* (1641) in *Kretzschmars *Gesch. d. Oper* S. 92ff.; Proben aus *Giasone* und *L'Ormindo* (1644) bei Schering, Beispiele 200/201. C. vertritt die aristokratische Partei vor allem mit rhythmisch und harmonisch großartigen Rezitativen, während die volksnahe Richtung unter Führung von Cesti sich mehr auf blühende liedhafte Melodik stützte. Auch geistliche Musik (1656, Messen, Psalmen, Kirchen-sonaten zu 3 bis 12 St.) hat sich erhalten; eine Solokantate in *Riemanns *Kantatenfrühling*.

Lit.: H. *Kretzschmar in Vj. VIII u. Petersjb. 1907; E. *Wellesz (j.) in SbIMG XV u. Beiheft 1 zu DTÖ; Taddeo Wiel, F. C. (Venedig 1914); H. *Prunières (j.), *C. et l'opéra Vénitien au XVII^e siècle* (Paris 1931; Auszüge in *Rev. mus.* III/II2);

Cavata (it. = ausgehöhlt, eingegraben [nämlich eine Inschrift in Stein]), musikalisches Epigramm, vor allem lyrisches Arioso als Endpunkt eines affektvollen *Recitativo accompagnato*, z. B. in Bachs Kantate „Ein feste Burg“ Rec. Nr. 3 bei „daß Christi Geist sich fest mit dir verbinde“. — *Sogetto* (spr. Bodschétto) *cavato* nannte man im 15./16. Jh. ein symbolisches Thema, dessen Noten (wie es schon *Guido v. Arezzo ähnlich mit Anfangssilben im Akrostichon eines Gebetshymnus kannte) aus den Vokalen eines Huldigungsmottos gewonnen waren; das berühmteste Beispiel bietet Josquin *Desprez mit der *Missa super*

d c d c d f e d
re ut re ut re fa mi re
Her-cu-les dux Fer-ra-rí-e

*Zarlino, *Inst. harm.* III 66, spricht demgemäß von einem *tenore cavato delle vocali di queste parole*.

Lit.: A. *Thürllings im Kongr.-Ber. Basel 1906; W. *Gurlitt im *Lutherjb.* 1933, S. 23.

Cavatina (Kavatine), kleine *Cavata — vor allem im 18. Jh. 1—2teilige Schwundform der 3teiligen *da capo*-*Arie; kennzeichnend ist der Bau a b, a b', wobei der Teil b auf der Dominante, b' auf der Tonika zu stehen pflegt, so daß dieser Arientyp einer Sonate ohne Durchführung ähnelt; so etwa in Mozarts Entführung Blondchens „Durch Zärtlichkeit und Schmeicheln“. Im 19. Jh. wird der Name (aber ohne den Zwang obigen Bautyps) instrumental übertragen auf elegisch-ariöse Sätze, z. B. in Beethovens StrQu op. 130 und *Raffs Violin-Cav.

Cavazzoni, Girolamo, * um 1500 zu Urbino, veröffentlichte 1542 in Venedig das wichtige Orgelwerk *Intavolatura cioè Recercari Canzoni Himni Magnificat* (13 Nrn. daraus bei Torchi III). Neutr. eines Osterhymnus bei Schering, Beisp. 103.

Lit.: G. Bastianelli, *Musicisti d'oggi e di ieri* (Mailand 1914).

Celesta (ital., spr. tsche-, „die Himmelsche“), zart klingendes Stahlklavier, dessen Platten mit Hämmerchen angeschlagen werden, gewissermaßen Glockenspiel mit Klaviatur; Umfang: Klang $c'—c''''$ (notiert $c—c''''$), erfunden 1886 von Aug. Mustel (Paris), seit rund 1895 im Sinf.- u. Opernorch. gern verwendet, so besonders von R. *Strauß, H. *Zilcher u. a.

Cello (= „-chen“), Abkürzung für *Violoncello.

Cembalo (ital., spr. tschém-, *,Zymbal“, abgekürzt für *clavicembalo*), Kielflügel, d. h. ein seit dem Beginn des 16. Jhs. weitverbreitetes Klavierinstrument, dessen Saiten durch kurze Rabenkiele (später Lederstückchen) angerissen werden. Im Gegensatz zu seinem kleineren Geschwister, dem *Clavichord, bei dem übrigens die Tastatur quer zu den Saiten steht, ist es klangreicher, kann aber nicht „singen“ (da der dortige Tangentennachdruck hier fehlt), sondern muß mit seinem drahtig-silbrigen Glanz die Melodielinie aus zahlreichen starren, kurz verhallenden Tönen zusammensetzen, was zur Entwicklung einer eigenen C.-Ornamentik (Mordente, Triller, siehe Clavecinisten) zwang. Doch sind Anschlagsnuancen möglich (H. H. Dräger im AfMF Okt. 1941). Wurde das C. als Generalbaßinstrument meist nur einmanualig als 8-Fuß gebaut, so entwickelten sich auch bald reich registrierbare Konzerttypen mit zwei 8-Füßen, 4- und 16-Fuß (2manualig), Trompeten- und Lautenzügen („Bach-Klavier“), sogar gelegentlich mit *Mixturen nach dem Vorbild der Orgel. Berühmte C.-Erbauer waren die Familien Ruckers (Antwerpen um 1600) und *Silbermann. Hierfür sind die rauschenden Klavierkonzerte und repräsentativen weltl. Tastenwerke der Barockmeister geschrieben, intime Studienwerke wie die „Inventionen u. Sinfonien“ Seb. Bachs u. ein Großteil seines Wohltemp. Klav. dagegen für das Clavichord. Das C. verschwand um 1780 vor dem *Pianoforte (Hammerklav.), erlebt jedoch seit 1900 (Wanda *Landowska [j.]) eine bedeutende Renaissance (Neubauten durch J. *Pleyel, George Steingräber, *Neupert, Mändler-Schramm usw.); doch sollte man von der modernen

Fuß- wieder allgemein zur alten Handregistrierung zurückkehren, um nur dort Klangwechsel vorzunehmen, wo sie den Alten spieltechnisch möglich und architektonisch erwünscht waren, auch artverwischende Annäherungen an Klang und Ausmaße des modernen Konzertflügels vermeiden. Bekannte heutige Cembalisten sind (alphabetisch) Karl Bittner, Edith Fedtke, Elis. Hänsen, Eta Harich-Schneider, W. Landowska (j.), R. *Liesche, Julia Menz, Schle Michalke, G. *Ramin, Li Stadelmann. Moderne Konzerte für C. u. Orchester schrieben Aug. *Halm, Fr. *Poulenc, M. de *Fallá, W. *Maler, Hugo *Herrmann, Siegfried Walter *Müller, ferner eine Krippenmusik für Kammer-Orch. mit obl. C. von H. W. v. *Waltershausen, 2—3stg.e Inventionen K. *Thomas. — *C. d'amour* war ein 1721 von G. Silbermann gebauter Clavichord-Typ mit doppelter Saitenlänge und Anschlag im Oktav.*Flageolet.

Lit.: Eta Harich-Schneider, Die Kunst des C.-Spiels (Bärenr. 1939); Die Kataloge der Instr.-Sammlungen Berlin (C. *Sachs [j.]), Köln-Leipzig (*Kinsky [j.] und H. *Schultz), Wien (*Schlosser); C. *Krebs, Die besaiteten Klavierinstrumente bis zum Anfang des 17. Jh. (Vj. VIII); W. *Landowska (j.), *La musique ancienne* (seit 1908 mehrfach); E. *Bodky (j.), Der Vortrag alter Klaviermusik (1932); Karl *Nef im Petersjb. 1903 und Bachjb. 1909; R. *Buchmayer im Bachjb. 1908; Duisburger Diskussion im Bachjb. 1910. Vgl. auch die Sammlg. „Meister des C.s (hg. von H. *Schultz, Peters 1936).

Cento (lat. = Flickentmantel) siehe *Quotilibet, *Pasticcio. Über den *Antiphonarius Cento* Papst *Gregors vgl. P. *Wagner, Einfg. I 199—214.

Cercar la nota (ital., spr. tscherkär), „die Note suchen“ nämlich im *portamento* die Schlußnote melodisch *antizipieren.

Cerone (spr. tsche-), Domenico Pietro, *1566 zu Bergamo, seit 1592 Kapellsänger der spanischen Könige, dgl. seit 1608 in Neapel, wo er noch 1613 lebte. Er schrieb die wichtige Musiklehre *El melopéo y maestro* (span., Neapel 1613). Vgl. F. *Pedrell, A. Eximeno (1920).

Certon (spr. Bertō), Pierre, * 22. Febr. 1572 in Paris als *Magister puerorum* der *Sainte Chapelle*, der er 1532—42 als Sänger gedient hatte. Einer der besten Schüler des Josquin *Desprez sowohl mit Chansons (1555) wie mit Messen (1540—48, drei bei *Expert Bd. 2).

Lit.: M. *Brenet, *Les musiciens de la Ste. Chapelle* (1910).

Cesàri (spr. tsche-) Gaetano, * 24. Juni 1870 in Cremona, † 21. Okt. 1934 bei Brescia, wurde Kontrabassist, dann Schüler von *Mottl, *Sandberger, *Kroyer (Dr. phil. in München), war 1917 bis 24 Bibliothekar des Cons. in Mailand, wo er als Kritiker des *Corriere de la Sera* u. Privatdozent an der Univ. lebte. Er schrieb u. a.: „Die Anfänge des Madrigals im 16. Jh.“ (dt. Cremona 1908, ital. in der Riv. mus. XIX); *Musica e Musicisti alla Corte Sforzesca*, ibid. 1922; gab 1913 mit Al. Luzio die *Copialettere* Verdis heraus, ferner den Band *La musica in Cremona* (Monteverdi u. Ingenieri) der *Ist. e Mon.*; schrieb *Lezioni di storia della musica* Bd. I (M.-A., Mailand 1931). *Scritti inediti* hg. v. Franco Abbiati (Mailand 1937); *Monteverdiana* (mit Vorr. v. *Pannain, Mailand 1940).

Lit.: Fabio Fano, *In memoriam G. C.* (*La Rass. mus.* 1936 IX 49—54).

Cesti (spr. tschésti), Marc'Antonio, * 5. Aug. 1623 zu Arezzo, † 14. Aug. 1669 zu Florenz, war 1645—49 KMD in Volterra (Minoritenbruder), 1653 zu Innsbruck im erzherzogl. Dienst, 1659 bis 1662 päpstl. Sänger, 1666—1669 Kaiserl. VizeHkplm. in Wien. Gegenüber der mehr trompetenfreudig-heroischen Richtung *Cavallis, der gewissermaßen die Lohengrin-Helden des 17. Jhs. formt, ist C. lyrischer und mehr märchenbunt-volkstümlich. Von seinen weit über hundert Opern sind die wichtigsten *La Dori* (1661, Teilneudr. in Eitners Publ. 12), *Il pomo d'oro* (= Der Apfel des Paris, Wien 1667 als Hochzeitsoper für Leopold I., Neudr. von G. *Adler (j.) in DTD III/2 u. IV/2). Aus *Argia* (1669) eine Arie bei Schering, Beisp. 203; selbständige Solokantaten in Riemanns Kantatenfrühling u. Adlers Hdb., 439ff. Siehe auch *Oper.

Lit.: H. *Kretzschmar in Vj. VIII; E. *Wellisz (j.) in SbIMG XV, 134ff. (über ein Werk, das aber Don Remigio

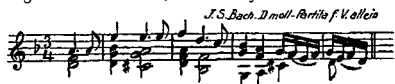
C., Domorg. in Pisa, zugehört); Fr. Corradini in Riv. mus. it. XXX (1923); A. *Sandberger im Bull. V (1925); *Tessier in Rev. mus. IIX. 8; P. *Nettl (j.) in ZfMW VIII, 4 11 ff; K. *Nef, Gesch. unserer Musikinstrumente (1926), S. 84ff.

Cetra (ital., spr. tsche-) s. Zither.

Chabrier (spr. schabrijē), Alexis Emanuel, * 18. Jan. 1841 zu Ambert (Puy de Dôme), † 13. Sept. 1894 in Paris, studierte Musik u. Jura und war 1862 bis 1882 Ministerialbeamter, stand aber mit Verldine, Manet und den Schülern C. *Francks in reger Beziehung und gehörte zu den ersten begeisterten Wagnerianern in Frankreich. Seine Haupterfolge waren die Oper „Gwendoline“ (Brüssel 1886, dazu eine Schrift von *Sandberger 1892) und eine sinf. Orch.-Rhapsodie „España“ (1883). Werkverzeichnis in A. della *Cortes u. G. M. Gattis *Dizionario di musica*.

Lit.: Französ. Biogr. v. Desaymard (1908), Martineau (1910), Servières (1912); *Cortot in Rev. mus. 1926; Ch. *Köchlin ibid. Heft 100; Jos. Desaymard, *Ch. d'après ses lettres* (Paris 1934); J.-G. *Prod'homme, *Ch. in his letters* (Mus. Quarterly XXI, 1935).

Chaconne (franz., spr. schakónn; ital. *ciacóna*, spr. tscha-), stilisierter Tanz im Barock: Variationsweisen über einem *Basso *ostinato*, der **Passacaglia* verwandt, im Rhythmus:



Chadwick (spr. tscheddwick), George, * 13. Nov. 1854 in Lowell (Mass.), † 4. April 1931 in Boston, studierte in Boston und 1877—79 in Deutschland (*Reinecke, Jadassohn [j.], *Rheinberger), wurde Organist u. Komp.-Lehrer (Kons.-Dir.) in Boston sowie durch zahlreiche Orchesterwerke (3 Sinf., 7 Ouv., OrchSuiten, sinf. Fantasien), 5 StrQu, ein Klavier-Quintett, 8 große Chorwerke, Opern, Lieder, Männerchöre, Frauenchöre, Orgel- u. Klavierstücke einer der namhaftesten amerikanischen Tonsetzer seiner Zeit.

Challier (spr. schalljē), Ernst, * 9. Juli 1843 zu Berlin, † 19. Sept. 1914 in Gießen, wo er Musikalienhändler war ist der Verfasser unentbehrlicher Musi-

kalienkataloge nebst zahlreichen Nachträgen; vor allem: Großer Lieder-Kat. (1886), Duetten-Kat. (1898), Komische Duette u. Terzette (1897), MGesangs-Kat. (1900), [gem.] Chor-Kat. (1903), FrCh- u. KinderCh-Kat. (1904); Verlagsnachweis im Musikalienhandel (Verzeichnis aller wichtigen Besitzwechsel an Musikalien) (1908).

Chamberlain (spr. tschemberlön), Houston Stewart, (spr. hauston stjuart), * 9. Sept. 1855 in Portsmouth, † 9. Jan. 1927 zu Bayreuth, wurde seit 1870 in Deutschland begeisterter Kenner der deutschen Kultur, promovierte 1881 in Genf mit einer Arbeit über das Aufsteigen der Pflanzensäfte (gedr. 1897), lebte seit 1885 in Dresden, seit 1889 in Wien, seit 1908 (in zweiter Ehe mit Wagners Tochter Eva, † 1942) in Bayreuth. Vor allem seine beiden Wagnerbücher „Das Drama R. W.s“ (seit 1892 mehrfach) und „R. W.“ (1896, 2 bdg., seit 1907 wiederholt aufgelegt) machten ihn bis zu seinem Tode zum kulturpolitischen Führer Wahnfrieds; er gab auch heraus „R. W.s echte Briefe an F. Präger“ (1894—1908), „Die ersten 20 Jahre der Bayreuther Festspiele“ (1896), Parsifalmärchen. — In weitesten Kreisen berühmt machte ihn sein Hauptwerk „Die Grundlagen des 19. Jhs.“ (2 bdg., seit 1899/1901 in vielen Aufl.), vgl. dazu seine zwei Briefbände (hg. v. P. Pretzsch 1928, im zweiten auch s. Briefw. mit Kaiser Wilhelm II.); ferner „Worte Christi“ (1901) und „Indoarische Weltanschauung“, „Mensch u. Gott“ (nachgel. 1928), „Immanuel Kant“ (1905), „H. v. Stein“ (1905), „Goethe“ (1912). Während des Weltkrieges trat Ch. mit mehreren Aufsatzreihen leidenschaftlich für Deutschland ein. — Ch. war in einem großartigen Sinne Dilettant: anregungsreicher Polyhistor auf vielen Gebieten, originell in der Blickart, aber auch durch den weiteren Abstand von den Objekten geneigt, sie einem starken Deutungswillen zu unterwerfen. Seine Weltanschauung wirkte befruchtend auf die deutsche Musikpolitik der Gegenwart.

Lit.: Seine Selbstbiogr. „Lebenswege meines Denkens“ (1919); „Mein Weg nach Bayreuth“ (eingel. von P. Bülow) 1937; Briefwechsel mit Cosima *Wagner 1888—1908 (Reclam 1934); Anna

Chamberlain (seine erste Gattin), Meine Erinnerungen an H. St. Ch. (1923); L. v. Schroeder, H. St. Ch. (1918); Ch., der Seher des Dritten Reiches (Werkausw. v. G. Schott, ²1936).

Chambonnières (spr. schäbonniär), Jacques Champion, Seigneur de, * um 1602, † Ende 1672, wurde um 1640 Nachf. seines Vaters Jacques Champion als Hofklavercinist Ludwigs XIV., der erste große französische Klaviermeister seit *Attaignants Zeit; seine Klaviersuiten (Pièces de clavier, 1670, Ges.-Ausg. v. Brunold u. *Tessier 1926) haben zahlreiche französische Schüler (die *Couperins, Le Bègue, *Cambert, d'Anglebert) beeinflusst und laufen denen *Frobergers selbständig parallel.

Lit.: *Weitzmann-*Seiffert, Gesch. d. Klaviermusik S. 153ff.; H. *Quittard in der *Rev. int. de musique* 1898; u. *Tribune de S. Gervais* 1901; dess. Auswahl der Werke (1911); Schering, Beisp. Nr. 218; Marg. Reimann, Unters. z. Formgesch. d. franz. Kl.-Suite (1940), S. 21ff.

Chanson (franz., spr. schäßö, von lat. *cantio), Lied. Die unbegleiteten Monodien der *Troubadours und *Minnesänger erhielten (in Frankreich und Italien etwa seit 1300, in Deutschland etwa seit 1370, vgl. *Münch v. Salzburg, *Lochamer-Ldb.) instrumentale Begleitstimmen, woraus sich eine eigene Kunstform besonders bei *Giov. da Cascia, G. de *Machaut und den „Burgundern“ *Dufay und *Binchois entwickelte (Ballade, Frottola), der noch *Okeghems, *Isaacs, *Obrechts, Al. *Agricolas weltl. Sätze größtenteils angehören. Für die 4stge. Ch. mit Tenor-Cf. und Instrumenten um 1500 zeugen besonders *Petruccis *Odhekaton, *Barbieris Cancionero, das Ldb. des Arnt v. *Aich. Mit Josquin *Desprez, *Isaac (Innsbruck, ich muß dich lassen, 2. Fassung), P. *Hofhaimer wird Okeghems durchimitierender *a cappella-Stil auch auf die weltl. Liedbearb. übertragen, wobei in mehr homophonen Fällen zweifellos das humanistische Ideal der Textverständlichkeit und des reinen Vokalklangs mitgespielt hat. Es entstehen einerseits die knappe Vokal-Ch. von witzig-graziöser Haltung (*Jane-

quin, *Crecquillon, *Clemens non Papa, *Attaignants Sammlung 1527 bis 49 in mehr als 35 Lieferungen, *Lasso, *Sweelinck), andererseits durch Verschmelzung von Frottola und Motette das *Madrigal (*Arcadelt, *Willlaert). Vgl. Eitners Publ. Bd. 27 und mehrere Hefte von Blumes Chorwerk. Aus dem französischen Chorlied entwickelten sich im Bc.-Zeitalter einstimmige Ch.s mit Generalbaßbegl. (*Ballards 16tlg.e Sammlung *Chansons pour danser et pour boire*, 1627—54; im gleichen Verlag seit 1668 *Airs sérieux et à boire* sowie *Airs de diff. auteurs*, 1658—94; *Nouveau recueil de Chansons choisies*, 1723ff.; *Brunettes ou petits airs tendres*, 1713; *Les Parodies nouvelles et les Vaudevilles inconnus*, 1730ff.). Seit dem 19. Jh. versteht man unter Ch. das etwas freche, pointierte Schlagercouplet der Singspiellhallen (z. B. v. Yvette *Gilbert vortragen).

Lit.: D. v. *Bartha, Probleme der Chansongeschichte im 16. Jh. (ZfMW XIII, 509ff.); W. *Gurlitt, Burgundische Ch.- u. dt. Liedkunst (Kongr.-Ber. Basel 1924); O. *Gombosi (j.) im Kongr.-Ber. Wien 1927 u. in der Adler-Festschr. 1930; K. *Jeppesen, Der Kopenhagener Chansonnier (1927); ders. u. M. *Cauchie im Kongr.-Ber. Wien 1927; R. Lenaerts und *Bernet-Kempers im Kongr.-Ber. Lüttich 1930.

Chansons de geste, altfranzösische epische Heldenlieder.

Lit.: Fr. *Gennrich, Der mus. Vortrag der afr. Ch. de g. (1923); M. *Tessier, *Ch. d. g., contes, croniques* (Paris 1931); *Aymeri de Narbonne, ch. de g. du trouvère Bertr. de Bar* (Paris 1930); *Girart de Roussillon, ch. de g. du XIIe siècle* (Paris 1927). G. de la *Laurencie, *La chanson royale en France* (Paris 1928).

Chant (spr. tschant), „Gesang“, englische Bezeichnung für das Kirchenlied u. den Psalmengesang; *Chanting* = Kirchenliedmelodie. Grundlegend war John Merbeckes *Book of Common Prayer noted* (1539) als engl. Einrichtung der greg. Gradual- u. Breviermelodien.

Chantavoine (spr. schätawoän'), Jean * 17. Mai 1877 in Paris, musikw. Schüler v. M. *Friedlaender (j.) (Berlin),

seit 1903 Musikkritiker in Paris, seit 1923 Generalsekr. des Cons.; schrieb in der von ihm geleiteten Sammlung *Les maîtres de la musique* (Alcan) Biogr. v. Beethoven (1906) u. Liszt (1910), ferner ges. Aufsätze *Musiciens et poètes* (1907), *De Couperin à Debussy* (1921); *Les Symphonies de Beethoven* (1932); Hg. einer franz. Ausw. v. Beethovens Briefen (*Correspondance de B.*, 1904), der von R. v. Perger aufgefundenen 12 Orch.-Menuette B.s v. 1799 und v. B.s „Geschöpfen des Prometheus“ mit neuer Choreographie (1929); auch war er Mithg. des Jb.s *L'année musicale* (1911—13).

Chanterelle (spr. schäterél'), die E-Saite der Violine, die „Sangsaite“ (oberste Saite) der Laute.

Charakter der Tonarten s. Tonartencharakteristik.

Charakterstück nennt man ein kürzeres Instrumentalstück von „charakteristischer“, d. h. in einem speziellen Ausdruck scharf profilierter Haltung, gewissermaßen auf halbem Weg zur *Programm-Musik; es gibt nicht Handlung, sondern mehr das Zustandsbild des zu Schildernden u. reicht von den altengl. Klaviermeistern (*Fitzwilliam Virginal Book) über *Couperin u. Ph. Em. *Bach unter Überspringung der „Klassiker“ zu Schumann u. Reger. Bei neueren Stücken („Heinzelmännchens Wachtparade“, „Glühwürmchen“, „Die Mühle im Schwarzwald“) oft im Dienst von minderwertigem Kitsch. *Bibers Mysterien rechnen zum Ch., *Kuhnaus Historien jedoch zur Programm-Musik.

Lit.: Martha Vidor (j.), Zur Begriffsbestimmung des musikal. Ch. (ungedr. Leipziger Diss., 1924); Erwin Bodky (j.), Das Ch. (in H. Martens' Sammlung „Mus. Formen in histor. Reihen“, 1933).

Charpentier (spr. scharpätjē), Gustave, * 25. Juni 1860 zu Dieuze (Fr.-Lothr.), Violinschüler v. *Massart, Komp.-Schüler v. *Massenet, 1887 Rompreisträger, leitet seit 1900 ein Arbeiterkonservatorium; 1912 Mitgl. des Institut. Ch. wurde in Deutschland vor allem durch seine eindrucksvolle Volksoper *Louise* (1900) bekannt, ferner durch ein lyr. Drama *Julien* (1913); er schrieb eine Orch.-Suite *Impressions*

d'Italie (1890), Orch.-Gesänge, *Fleurs du Mal* (Baudelaire) f. Ges. u. Klavier (1895).

Lit.: A. Himonet, „*Louise*“ de Ch. (Paris 1922); J. *Pizzetti, *G. Ch.* (Mailand 1914, ital.); Marc *Delmas, *G. Ch. et le Lyrisme franç.* (Paris 1931). Werkverzeichnis in *Boll. Bibl. mus.* Jg. 5 (1930).

Charpentier (spr. scharpätjē), Marc Antoine, * 1624 in Paris, † ebenda 24. Febr. 1704, Schüler v. *Carissimi (Rom), seit etwa 1684 KMD. in Paris (Jesuiten, Ste. Chapelle), schrieb viel wertvolle KM. (28 hs. Bände auf der Nat.-Bibl.); von seinen 18 Oratorien in Carissimis Art erweckte *Le reniement de S. Pierre* (Petri Verleugnung) durch eine Pariser und Brüsseler Wiedererweckung Interesse.

Lit.: H. *Quittard in der ZsIMG VI, 323ff.; K. *Nef im Petersjb. 1930; M. *Brenet, *La Mus. de la Ste. Chapelle* (1910); *La Laurencie in Lavignacs Encyclop. S. 1547; ders. in *Rev. de Musicol.* Nr. 31.

Chasse (franz., spr. schass), Jagd (vgl. *caccia* u. *catch*). *Cor de chasse* = Wald*horn.

Chausson (spr. schōßō), Ernest, * 21. Jan. 1855 zu Paris, † 10. Juni 1899 zu Limay bei Mantes, studierte am Pariser Cons. bei *Massenet, dann bei C. *Franck, als dessen bester Schüler er gilt, war jahrelang Sekr. der *Société nat. de musique* (vgl. de *Castillon), ein feiner früher Impressionist seit 1883. Schrieb die Bühnenwerke *La légende de Ste. Cécile* (1892), *Hélène* (1884), *Le roi Arthus* (nachgel., Brüssel 1903), eine Sinfonie (1890), ein *Poème* f. V u. Orchester (1896), Klaviertrio, *Concerto* für Kl, V u. 4 Streicher (1890), Klavier-Qu (erst 1917 hg.); Wedische Hymne für GemCh u. Orchester (1886), Motetten, Lieder, Klavierstücke.

Lit.: Ch.-Heft der *Revue mus.* Nov. 1925.

Cheironomie (griech. = Leitung durch die Hand), m.-a. Anzeigung der Tonbewegung für den Sängerchor teils durch auf- und absteigende Handwinke (s. Neumen), teils durch Zeigen an der *Guidonischen Hand. Eine moderne Fortsetzung bilden *Curwens *Handzeichen (s. auch Münnich).

Lit.: A. Kienle, Über das Dirig. m.-a. Gesangschöre (Vj. I).

Chemin-Petit (spr. schamē pēti), Hans, * 24. Juli 1902 in Potsdam, studierte an der Berliner Hochschule Vc. bei H. *Becker, Komp. bei *Juon, wurde 1929 Theorielehrer an der Staatl. Akad. für Kirchen- und Schulmusik. 1935 Prof., auch trefflicher Dirigent. Schrieb u. a. 2 StrQu, Bühnenmusiken zu „Komödie der Irrungen“ u. „König Nicolo“, 2 Kammeropern: „Der gefangene Vogel“ (1927) und „Lady Monika“ (1930, diese noch nicht aufgeführt), 3 Eichendorff-Madrigale für Knaben- oder FrCh mit 2 Solosopr., 3 Hölderlin-Hymnen (Bar. u. Orchester), Lyrische Suite (Bethge) für Sopr. und 6 Solo-Instr., Vc-Konzert (1932), Sinfonietta für gr. Orch. (1932), Triptychon (Motettenfolge n. M. Claudius 6-8stg. f. gemCh. 1935); 2 Kammerkantaten (1935/37) „V. d. Eitelkeit der Welt“ und „An die Liebe“; OrchProlog (1939); Festl. Musik (1941); Faustsuite für 9 Soloinstr.; 2 5stg.e Choralmotetten (1940).

Cherbuliez (spr. schérbüljē), Antoine-Elisée, * 22. Aug. 1888 als Schweizer zu Mülhausen (Els.), stud. in Straßburg u. Zürich (*Hegar), 1911 Dipl.-Ing., 1914 Dr. ing. (Darmstadt), 1913—16 Schüler v. Reger (Meiningen u. Jena), Vc-Schüler v. *Wille, in der Hofkpl. Meiningen, Dresdener Oper, Städt. Oper Berlin, wurde 1917 MD u. ev. Org. in Wattwil (S. Gallen), lebt seit 1921 in Chur als Chordir. u. Musikschullehrer; 1923 zugleich Privatdoz. der MW an der Univ. Zürich, 1932 Prof., 1938 Präs. d. Schweizer Musikpäd. Verbandes. Er schrieb: P. *Cornelius (Züricher Neujaarsbl. 1925), Gedankliche Grundlagen der Musikbetrachtung (Hab.-Schrift 1925), Die Anwendung der Sieversschen Theorien auf die mus. Interpretation (Kongr. Ber. Basel 1924); Musikpflege in Graubünden (Schweizer. Jb. f. MW. V 1931); Die Schweiz in der dt. Musikgesch. (1932); Jos. Haydn (Zürich 1932); J. Brahms (1934); Salis-Seewis u. d. dt. Lied (1935); Vld. in Graubünden (1937); Der unbekannte Nägeli (1938); Verdi in s. Briefen (1939); Abh. im Ber. der Salzburger Mozart-Tagung (1932); Ph. Em. Bach (1940). Ch. ist auch als Tonsetzer hervorgetreten.

Cherubini (spr. ke-), Luigi, * zu Florenz (getauft 15. Sept. 1760), † 15. März 1842 in Paris; wurde 1778 Schüler v. *Sarti (Venedig); er schrieb zunächst Kirchenwerke, 1783 für Venedig die treffliche Buffooper *Lo sposo di tre* (als *Don Pistacchio* Neubearb. v. H. Tesser, Dresden 1926) sowie 6 *opere serie* für London (1784—86 Hofkomp.), Paris (1786/87) u. Turin. Seit 1788 war Paris sein Wohnsitz, wo er mit der kraftvollen Oper *Démophon* (1788) eines der ersten großen Werke der Glucknachfolge schuf. Mit „Singspielen“, d. h. tragischen Werken mit gesprochenem Dialog, schuf er dann bedeutsamste Beispiele auf dem Weg von *Grétry zur bürgerlichen „Schreckensoper“ der Revolutionsjahre: *Lodoiska* (1791), *Elisa ou Le glacier de S. Bernard* (1794), *Médée* (1797, dt. Berlin 1800, Rezitative nachkomp. v. Fr. *Lachner, Neubearb. v. H. Strobel, Erfurt 1925) und sein Hauptwerk *Les deux Journées* (1800, Text v. Bouilly, dt. Mannheim 1802 als „Der Wasserträger“, Neubearb. v. Egon Bloch [J.] 1932), womit er unmittelbar an die Schwelle zu „Fidelio“ führt; ferner der erfolglose, aber ausgezeichnete *Anacreon* (1803). Ch. bot diese Werke am kl. *Théâtre de la Foire de St. Germain*, wo er 1789—92 Kplm. war; 1795 wurde er mit seinem Freunde *Viotti einer der 4 Inspektoren des neugegr. Cons. Als er in Wien 1805 *Lodoiska*, 1806 die sehr schwache *Faniska* (dt. Kärntnertor-Theater) aufführte, gewann er die Bewunderung von Haydn u. Beethoven. Da ihm Bonaparte ungnädig war und *Spontini den Tag beherrschte, blieb ihm die Pariser Große Oper verschlossen; erst 1813 erlebte er dort mit den glänzenden romantischen *Abencérages* Aufführung und Ablehnung. (Dies s. dram. Hauptwerk, Kampf zweier Sippen im maur. Spanien, enthält eine Fülle meisterhafter Musik; ihm fehlt nur der Nerv einer Liebeshandlung, um auch heute noch zu packen.) Infolge des Mangels an Theaterbeifall wandte Ch. sich vor allem der KM. zu; auf die große F-dur-Messe (1808 für Chimay) folgten 4 weitere Messen (vor allem d-moll, 1811), die zwei bedeutenden Requiems: c-moll (1816) u. d-moll (1836) usw. 1816 wurde Ch. Oberintendant Ludwigs

XVIII. und Kompos.-Prof. (1821—41 Dir.) des Cons., das er auf die volle Höhe brachte. Unter seinen Instr.-Werken sind neben den Ouvertüren seiner Opern und einer 1815 für London geschriebenen Sinfonie 6 StrQu., vor allem das in Es-dur, zu nennen. 1833 trat er nochmals mit der trefflichen kom. Oper *Ali Baba* hervor (Neubearb. seiner, „Kukurgi“ v. 1792).—Werkkatalog 1843, hg. v. Bottée de Toulmon, Bibliogr. v. G. Saponaro in *Boll. Bibliogr. mus.*, Mailand 1930). Auch schrieb Ch. eine „Theorie des Kontrapunkts u. der Fuge“ (dt. 1835, Neuausg. v. G. *Jensen 1896 u. R. *Heuberger 1911), die ausgezeichnet lebensnah den Stilbedürfnissen seines Zeitalters entspricht. Groß wurde sein Einfluß auf die junge Generation *Auber, Ad. *Adam, *Rossini sowie auf C. M. v. *Weber und *Spohr.

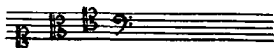
Wie der andere große Florentiner der MG, J. B. *Lulli, hat sich Ch. völlig zum Franzosen akklimatisiert, ist aber dem Wesen nach noch viel eher mit deutschen Meistern zu vergleichen: heroisch und idealistisch wie Beethoven, grob wie *Zelter, ein gediegener Könnler und verschlossen wie Brahms, ist er vielfach als spröder Pedant und bloßer Formalist verkannt worden, während er in Wahrheit alle knappe Untadlichkeit und kühle Absolutheit seines Stils doch auch mit einer Fülle von blühenden Einfällen und leidenschaftlicher Melodik bereichert. Zwischen trefflichen Meistern wie *Méhul, *Le Sueur, *Isouard, *Boieldieu, *Dalayrac, *Paër steht er an menschlichem und musikalisch-geistigem Format voran. Die Pflege dieses Meisters würde die gegebene Zukunftsaufgabe einer deutsch-ital.-franz. kulturellen Zusammenarbeit sein.

Lit.: Grundlegend ist Ludwig Schemann, Ch. (1925; darin auch ein bedeutsames Gutachten v. Ph. *Spitta über den nach Berlin gelangten Ch.-Nachlaß); sodann R. *Hohenemser (J.), L. Ch. (Br. u. H. 1913); H. *Kretzschmar, Über die Bedeutung v. Ch.s Ouv. u. Hauptopern f. d. Gegenwart (Peters-Jb. 1906 u. Ges. Aufsätze II, 325ff.), M. Qu. L'Epine, Ch. (Lille 1913); Edw. Bellasis, Ch. (London 1874). Analysen in H. *Mersmanns Kam-

mermusikführer (1932); P. Egert, Romant. KlSon. (1934) S. 31ff.

Chevallard (spr. schéwíjār), Camille, * 14. Okt. 1859 in Paris, † ebenda 30. Mai 1923, Schüler v. G. Mathias, wurde als Schwiegersohn von *Lamoureux 1897 dessen Nachf. als Dir. s. Konzerte, 1913 GMD der Großen Oper, schrieb sinfon. Werke und Kammermusik.

Chiavette, Le (ital., spr. kiawétte, von *chiave* = Schlüssel, also „die Schlüsselchen“), Schlüsselkombination, die gegenüber der 4stg. Normal-Auswahl



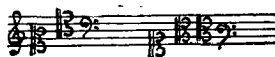
um eine Terz zu hoch oder zu tief steht. Es sollen dadurch in der Musik des 16. Jhs. Vorzeichnungen für entferntere Tonarten gespart werden, indem die Regel befolgt wird: „Singe, als wenn der Normalschlüssel vorgezeichnet wäre!“ So transponiert sich bei tiefen Schlüsseln z. B. F-dur nach A- bzw. As-dur hinauf



bei hohen Schlüsseln nach D- oder Des-dur hinunter.



Fraglich wird der Charakter der Ch. nur, wenn es sich um Halb- oder Dreiviertel-Ch. handelt, also z. B.



Selten begegnen auch Quint-Ch., die *ad *voces aequales* bedeuten, oder im 17. Jh. Bevorzugungen einer *Schlüssel-Klasse, die bestimmte Instrumentengruppen (bei H. *Schütz Zinken- oder Posaunenchor) vorschreiben.

Lit.: H. *Riemann, Verlorengangene Selbstverständlichkeiten in der Musik des 14./15. Jhs. (1907); Ed. *Bernoulli, Aus Liederbüchern der Humanistenzeit (1910); E. Ehrmann, Die Schlüsselkombination im 15. u. 16. Jh. (Beiheft 11 zu DTÖ.); R. *Haas, Aufführungspraxis alter Musik, S. 124. Th. *Kroyer, in der Adler-Festschr. 1930, ders., Der vollkommene Partiturspieler (1931); ders. u. A. *Schering in ZfMW XIII 493ff.

Chilesotti (spr. ki-), Oscar, * 12. Juli 1848 in Bassano, † ebenda 20. Juni 1916, wurde 1871 in Padua *Dr. jur.*, erforschte sodann vor allem die alte *Lauten-Literatur; schrieb u. a. in *Lavignacs *Encyclopédie de musique* den Abschnitt *Notes sur les tablatures de luth et de guitare*; über G. B. Bessard (1888), Abhh. in der *Riv. mus. it.* 1898 ff., in den SbIMG III (Willaert), IV (Francesco da Milano) und bot eine *Bibliotheca di rarità musicali* (9 Bde.; u. a. Werke v. B. *Marcello, Or. *Vecchi, *Frescobaldi, Besard); ferner eine Sammlung „Lautenspieler des 16. Jhs.“ (Leipzig 1891).

Chinesische Musik ist eine der frühesten Musikkulturen und hat, wie das übrige chin. Leben, bis zum Zusammenstoß mit der abendländischen Gegenwart nur recht geringe Wandlungen durchgemacht. Das Tonsystem beruht auf *pentatonischer Zusammenschiebung eines unvollständigen *Quintenzirkels, kommt also mit der *pythagoreischen Stimmung überein:

$$f \leftarrow c \leftarrow g \rightarrow d \rightarrow a = f g a ^c d ^f f;$$

(Kung = Prim, Schang = gr. Sekunde, Kuo = gr. Terz, Tschü = r. Quinte, Yü = gr. Sexte).

Die Terzlücken dieser Skala werden (angeblich seit 1550 vor Chr.) durch die

Lit.: R. Wilhelm, Ch. M. (1927, vor allem ein Lesebuch der wichtigsten chin. Literaturstellen über Musik, mit Instr.-Abb.); Heinz Trefzger, Die Musik in China (*Sinica* 11, Frkft. 1937); E. M. v. Hornbostel (hj.) im AfMW I; R. *Lach in Adlers Hdb. I 13ff.; Wagener, Über die Theorie der ch. M. (Mitteilungen der dt. Ges. f. Ostasien, 1877); Jos. Jasser, Rhythm. Struktur chines. Melodien (Die Musik 1924); M.

Chopin (spr. schópá), Frédéric,
* 22. Febr. 1810 als Sohn eines Lehrers.
der franz. Sprache (möglicherweise aus:
der dt.-eläss. Familie Schopping[er])
und einer Polin zu Zelazowa-Wola bei
Warschau, † 17. Okt. 1849 zu Paris.
Früh zeigte sich sein erstaunliches Klavi-
er-talent, das Jos. *Elsner (Dir. des.

Warschauer Kons.) ausbildete; er debütierte 1827 in Warschau, 1829 in Wien, 1830 in Paris, wo der auch bereits als Komponist Hervorgetretene von Liszt und Berlioz als gleichwertig begrüßt wurde. Er weilte auch viermal längere Zeit in Dresden. Leider zeigten sich bei dem als Lehrer rasch in Aufnahme gekommenen Meister, dessen Schaffen Rob. Schumann begeistert feierte, früh Anzeichen der Lungentuberkulose, die eine Reise nach Majorka (1838, Freundschaft mit der Dichterin George Sand) zwar besserte, eine Kunstreise nach London und Schottland (1848) jedoch endgültig zum Durchbruch brachte, so daß er, gleich vielen Romantikergenie, bereits vor Vollendung des 40. Lebensjahres dahinstarb (Denkmäler in Zelazowa-Wola und Warschau, 1911 Ch.-Gesellschaft in Paris, später eine ebensolche in Warschau).

Chopin ist fast so ausschließlich Klavierkomponist wie der junge Schumann; man spürt aus dem neuartigen Klangzauber u. der vollendet klavierrmäßigen Schreibweise, durch die beide er die Möglichkeiten des Klaviersatzes unendlich bereichert hat, daß Ch.s Werke seine eigene Spieltechnik völlig getreu abformen. Sie zeigen den größten romantischen Klavierpoeten als eine erstaunlich sensible, rassige Persönlichkeit, deren Ausdruck von hauchzarter, verschwimmender Miniaturzeichnung und schwermütig-zärtlichem Ziergesang bis zu dämonisch tobenden Kraftausbrüchen und wild aufpeitschender, national-slavischer Tanzrhythmik reicht. Erstaunlich ist seine Fähigkeit, den harmonischen Modulationen den Reiz überraschender Neuheit zu geben und der Tonartenwahl äußerste Charakteristik der Stimmungen abzugewinnen. Er ist ebenso ein Meister feinsten Details wie auch weitausgreifender Gestaltungen. In der Gesch. d. Klaviermusik setzt er höchst eigenwüchsig die Linie der lyrischen Stücke von C. M. v. Weber (Polonäsen, Walzer) und Schubert (Impromptus, Sonaten) fort und macht die bei Clementi, Cramer, Field bestehenden Gattungen in seinen *Nocturnes* (1833), *Etudes* (1837) und *Préludes* (1839) durch den hochbedeutenden Inhalt zu etwas ganz Neuem.

Schuman und Liszt, Brahms und die Jungrussen führten Ch.s Anregungen in verschiedenster Art weiter.

Werke (themat. Verzeichnis von Br. u. H. 1882—88): 2 Klavierkonzerte: e-moll op. 11 (1830) u. f-moll op. 21 (1829), beide wegen des spärlichen Orchesterparts mehrfach von Neueren nachinstr.); mit Orch.: Don Juan-Fantasie op. 2, Fantasie op. 13, Krakowiak op. 14, Es-dur-Polonäse op. 22; ein Klaviertrio u. mehreres mit Vc, ein Rondo für 2 Kl. Für Klavier, 2hgd.: 3 Sonaten (c-moll op. 4 [1828], b-moll op. 35, h-moll op. 58), 4 Balladen, 12 Polonäsen, 56 Mazurken, 25 Préludes, 19 Nocturnes, 15 Walzer, 4 Impromptus, 27 Konzertetüden, viele Einzelstücke. Ferner 17 polnische Lieder. An der Ges.-Ausg. (Br. u. H.) waren vor allem Brahms und *Rudorff als Hg. beteiligt. Eine *Oxford-Edition* hg. v. Ed. Ganche; die Krit. Ausg. des Warschauer Ch.-Instituts ist weitgehend vorbereitet.

Lit.: A. Biogr.: Fr. *Niecks, Fr. Ch. (engl. 1888, dt. v. W. Langhans 1890); P. Egert, Fr. Ch. (Athenaion 1936); Bernh. Scharlitt, Ch. (1919); L. Binental (j.), Ch. (Dokumente u. Erinnerungen aus s. Heimatstadt, poln. 1930, dt. 1932); M. Karasowski, Fr. Ch. (1877, 881). Halb dichterisch: Franz Liszt, Ch. (franz., seit 1852 mehrf., dt. v. *La Mara 1880); G. de Pourtalès, Der blaue Klang, Ch.s Leben (franz. u. dt. 1928); Ilse Leutz, Die b-moll-Sonate (Roman, 1936); Joach. v. Delbrück, Spiel in Moll (Ch.-Roman, 1937). Polnische Arbeiten v. Ferd. Karasowski (1878); Ferd. Hoesick, Ch. (1903, 3bdg. 1912, grundlegend); H. v. *Opienski (1909), *Jachimecki (1927, franz. 1930). Franz.: Biogr. v. Enault (1861), El. Poirée (1906), H. Bidou (1926); Ed. Ganche (1914), ders., *Documents inédits* (1934), ders., *Souffrances de Fr. Ch. (essai de médecine et de psychol., 1934, 236)*, ders., *Voyages avec Fr. Ch. (1934)*. Engl.: J. C. Kadden, Ch. N.Y. 1935). *Briefe Ch.s*: dt. v. B. Scharlitt 1911, v. A. v. Gultzy (München 1928), fr. v. H. *Opienski (N.Y. 1931, Paris 1933); A. Longo, *Chopiniana* (in *Arte pianistica* 1917—20); G. Pe-

trucci, *Epistolario di Fr. Cn.* (ital. 1907); M. Karłowicz (1904, poln. und französ.); Peseswiet-Soltan, *Ar. an Bialoblocki* (Warschau 1926). — B. *Werkwürdigungen und Spezialarb.*: H. *Leichtentritt (i.), Analyse von Ch.s Klavierwerken (2bdg., 1906, engl. v. N. Janotha, seit 1896 mehrf.); ders., Ch.s größere Werke (hg. v. Janotha 1898); G. Galston, Stundebuch III (über die *Préludes*); E. St. Kelley, *Ch. the composer* (London u. New York 1914); J. P. Dunn, *Ornamentation in the Works of Fr. Ch.* (London 1930); H. *Engel, Die Entw. d. KIKonz.s (1927) u. Das InstrKonz. (1932); Maria Ottich, Die Bedeutung des Ornaments im Schaffen Fr. Ch.s (Diss. Berlin 1936, Kallm. 37); Edith Meister, Stilelemente u. gesch. Grundlagen d. KIW.e Fr. Ch.s (Diss. Hambg. 1936); R. Koczalski, Fr. Ch. (Beachtg.en, Skizzen, Analysen, 1936); Eva Maria Schneider, Studien über Stil und Wiedergabe der KIW.e Ch.s (Diss. Erl. 1940). Eine Reihe poln. Arbeiten im Gedenkbuch f. Ad. *Chybinski (Krakau 1930).

Chor (griech. *χοῶς* = Reigen). 1) Im antiken Schauspiel, das aus genossenschaftlichen Gebetsübungen hervorgeachsen war, die Schar tanzender und schreitender Sänger (Choreuten), dann das von ihnen gemeinsam halb singend, halb sprechend, aber stets im bloßen Einklang Vorgetragene, das in den oratorienhaften Frühwerken (z. B. den „Persern“ des Äschylos) den Hauptraum der Dichtung beansprucht. Über die erhaltenen Reste siehe Griechische Musik. Hieraus entwickelten sich die modernen Sprechchöre (*Lit.*: Fr. *Schiller, Über den Gebrauch des Chors in der Tragödie [Vorrede zur „Braut v. Messina“, 1803]; Friedr. K. Roedemeyer, Vom Wesen des Sprechchores, Bärenr. 1926); weiter führte aber die starke Betonung des Musikanteils in den metrisch meist sehr frei gestalteten „Stehliedern“ (*Stasima*, vgl. W. Kranz, Stasimon, 1933) des Dramen-Ch.s zur Begründung der *Oper um 1600 und zur Rechtfertigung des modernen Musikdramas; vgl. Fr. *Nietzsche, Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik (1870). In der m.-a. Kirche gelangten von den *altchrist-

lichen gemeinsamen Psalmgesängen her Chöre der Geistlichen, aber auch der Gemeinde, zu großer Bedeutung, indem entweder das strophische Chorlied (*Hymnus) oder Wechsel von Halbchören (*Antiphon) oder von Chor und Altarsolist (*Responsorium) oder von Vorsänger und Gemeinde (*Litanei) gepflegt wurden; Wechsel zwischen den hohen Stimmen der Chorschüler und den tiefen der älteren *Chorales* (Mitgl. des Mönchskonvents, des Domcollegiums, der **Capellani*) ist bei den Doppelversikeln der *Sequenz oft zu beobachten. Mehrstimmigkeit entsteht durch Gleichzeitigkeit von Chorgesang und Solist (*Paraphonista* in der *byzant. KM seit dem 7. Jh.) oder Ch. und Orgel bzw. Teilung der Chorstimmen (siehe *Organum*, *Dis-cantus*, *Moetus*, Kontrapunkt). Nicht nur als Nonnengesang (vgl. Kathi Meyer [j.], Der chorische Gesang der Frauen, 1917), sondern auch in der Frühkirche erklangen Frauenstimmen. Wohl aber hatten sie im gem. Ch. zu schweigen; *Mattheson erst rühmte sich, er habe am 17. Sept. 1716 erstmals in Hamburg „ein Frauenzimmer auf's Chor geführt“ (Ehrenpforte 1740, Neudruck Seite 203). Daher ist der Chordiskant im M.-A. stets von Knabenstimmen, der *Alt von *fistulierenden Männern ausgeführt worden; doch kamen auch getrennte Knaben- und Männer-Chöre vor, vgl. **voces aequales*; dazu treten (weltlich seit je, z. B. schon bei den Goten im 5. Jh.) Frauenchöre, deren Blütezeit im 17./18. Jh. liegt. *Lit.*: L. Söhner, Vom liturg. Chor (*Musica sacra* 1932). — Aus hohen und Männerstimmen zusammengesetzte Gruppen heißen gemischter Chor. Vgl. Führer durch die dt. Chorliteratur, hg. v. G. *Schünemann (Wolfenbüttel 1935/36). Konzertieren in sich geschlossene mehrstimmige Gruppen miteinander, so spricht man vom Doppelchor (**Ap-sidenchor*). 2) Der Raumteil des Kircheninneren, wo das Domkapitel (Priestercollegium usw.) sitzt und singt, heißt Ch. (oft durch einen Lettner [hohe Schranke] vom Kirchenschiff, wo die Laien stehen, getrennt). In übertragenem Sinn „Orgel-Chor“ für den Balkon, auf dem der *Orgeltisch steht

(vgl. jedoch Chororgel). 3) Gruppe gleichgestimmter (seltener auch oktavierender) Saiten zur Klangverstärkung (doppelchörige *Laute, 2—3chörige Regionen des Klaviers) oder zur Ermöglichung rascher Tonwiederholungen mit einem anreißenden Dorn (stets zweichörige *Mandoline). 4) Bezeichnung für eine vollständige Stimmgattungsgruppe gleichartiger Instrumente, z. B. *Blockflötenchor oder Gambenchor aus Sopran-, Alt-, Tenor- und Baß-Formaten.

Choral (v. lat. *cantus choralis* = Chor-Gesang); 1) = *gregorianischer Gesang; auch *Cantus planus* genannt; 2) = evangelisches *Kirchenlied, weil urspr. nur *choraliter* (d. h. wie beim altkirchl. *cantus choralis*) unbegleitet und unisono ausgeführt.

Choralbearbeitung s. Orgelkomposition und Motette.

Choralbuch siehe Kirchenlied.

Choralkantate siehe Kantate.

Choralmotette siehe Kirchenlied u. Motette.

Choralnotation. Aus der Intervallschrift der *Neumen erwuchs um 1000 (vgl. *Guido) durch Schlüsselung der Linien eine eindeutig bestimmte Tonhöhenschrift, die für den einstimmigen Vortrag des *cantus choralis* (*gregor. Gesang) bestimmt war und daher Ch. genannt wird (Gegensatz: die *Mensuralnotation der Polyphonie). Schon die Neumen hatten zeitweilig Längensunterschiede angedeutet (der *Anonymus Vaticanus* des 10. Jhs. bei P. *Wagner, Einfg. II 355ff.), und auch die Ch. benutzt die Schriftelemente der *Virga* (= Rute, f. d. Länge), des *Punctum* (Kürze), der *Plica* (Häkchen) und der Rauten (f. Ziernoten), diese alle aber nur ganz frei andeutend (s. Choralrhythmus); heute dient nur die zweibis dreimalige Wiederholung des Notenkopfes als Längungszeichen. Daß man diese verschiedenen Notenformen z. B. beim *Minnesang als streng mensural mißverstand, hat lange die rechte Erkenntnis der betr. Melodien verhindert. Die Ch. entwickelte sich vor allem in zwei Formen: während des romanischen Stils als *Nota quadrata* (so auch

a)

pax ve - - - ra de - - - scen - - - dit

et in se-cu-la se-cu-lo - rum a - - - - men

in den liturg. Büchern wieder seit der Renaissance, Notenbeispiel a) und während des gotischen Stils als Hufnagelschrift (Notenbeispiel b). Bezeichnende Unterschiede gegenüber der modernen Notenschrift sind also besonders Rhythmenfreiheit, Vierlinigkeit, *Ligaturen u. Neumengruppen. Eine Abart ist die neuere russische Kirchennotation.

Lit.: J. *Wolf, Hdb. d. Notationskunde I 113—197; ders., Mus. Schrifttafeln; P. *Wagner, Einführung in die greg. Mel. II (Neumenkunde); Ed. *Bernoulli, Die Ch. bei Hymnen u. Sequenzen (1898).

Choralrhythmus nennt man die etwaige rhythmische Beschaffenheit derjenigen Gesänge, die in *Choralnotation niedergeschrieben sind, also

des *gregorianischen Gesanges und seiner weltl. Absenker in *Troubadour-, *Minne- u. *Meistersang, da in ihr nur die Tonhöhen, nicht aber Längen und Taktschwerpunkte unzweideutig notiert werden sollten. Für Hymnen und Lieder in gebundener Sprache lassen sie sich aus dem Textmetrum erschließen (*Hebigkeitsprinzip), siehe *Moduslehre u. *akzentuierende Dichtung; höchstens bleibt oft fraglich, ob die betonten Silben ein- oder zweizeitig zu werten sind: $\frac{2}{2}$ oder $\frac{3}{2}$ -Takt. Anders bei Prosatexten und bei solchen stark melismierten Gesängen, in denen die melodische Auswirkungskraft sichtlich stärker gewesen ist als der Formungszwang des Versbaus; hier bleibt ein Mensuralprinzip nicht wegen eines fehlenden Deutungsschlüssels unauffindbar, sondern es handelt sich tatsächlich um taktfrei schwebendes, metrisch irrationales Melos. H. *Riemanns Versuch, auch etwa Prosaresponsorien rhythmisch eindeutig zu bestimmen oder andersartige Versmaße in vierhebige Prosa aufzulösen (Hdb. d. MG, I 2) überpflanzt zu egozentrisch den Viertakter der neueren Musik in die Musik des M.-A.; umgekehrt schießt die jüngst beobachtbare Neigung, auch klar metrische Hymnen und m.-a. Lieder als „gregorianisch“ zu entrhythmisieren, ebenso übers Ziel hinaus. Auch die Meinung einiger Choralgelehrten, in der Gregorianik seien alle Ziernoten ebenso lang wie die Silbenträger zu singen, widerstrebt dem natürlichen Wesen des Melos, das sich bei Koloraturen zusammenkraust. Eher dürfte sich die Regel bewähren, den Silben mit mehreren Ziernoten zwar etwas mehr Raum zu gönnen, diese Gruppentöne aber in Grenzen etwas flüssiger zu geben, also dem oratorischen Rhythmus des syllabischen Vortrags anzunähern, wobei die *mora vocis* (stimmlicher Ruhepunkt) zu Haupteinschnitten von selbst Gliederungen schafft und besondere Längen durch Notenkopfwiederholungen ausgedrückt werden.

1) Hymnus mit Distichon-Text

a) von H. Riemann (a. a. O. S. 30) zu akzentuierter Prosa aufgelöst:

b) streng skandierend rhythmisiert:

c) von E. *Bernoulli einleuchtend gemildert (Choralnotenschr. S. 66).

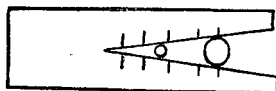


2) Gesang auf Prosatext nebst Übertragung siehe unter „Choralnotation“.

Choralvorspiel s. Orgelkomposition.

Chorbuch ist seit dem Bestehen von kirchlichen Kantoreien (Sängerchören für mehrstimmigen liturgischen Gesang) ein auf erhöhtem Pult offen aufzuschlagendes, geschriebenes Notenbuch größten Formats, aus dem die Sänger (die kleinen Knaben in der vordersten Reihe) gemeinsam singen (Abb. bei *Zur Nedden, Quellen u. Studien zur oberrh. MG (1931), S. 76 bis 83 u. ZsFMW XII 454; H. J. *Moser, Hofhaimer (1928), S. 27 u. 37; R. *Haas, Aufführungspraxis alter Musik [in Bückens Hdb.], S. 125, 129, 137); meist ist links oben der Diskant, links unten der Tenor, rechts oben der Alt, rechts unten der Baß eingetragenen („Chorbuchanordnung“; bedeutende dt. Beispiele auf Landesbibl. Stuttgart, Staatsbibl. München, Univ.-Bibl. Jena, Nat.-Bibl. Wien); ein Druck in dieser Einrichtung ist Grimm u. Wyrungs *Liber selectarum cantionum* (redig. v. L. *Senfl, Augsburg 1520). Abgelöst wurden die Chorbücher Mitte des 16. Jhs. durch die gedruckten Stimmbücher, die dann jeder einzelne Sänger zur Hand nahm. Vgl. auch H. *Besseler im AfMW. VII 171 ff.

Chordometer (griech.), Saitenmesser, Instrument zur Feststellung der Dicke einer Saite nach dem Prinzip, daß eine dünne Saite in einen spitzen Winkel tiefer eindringt als eine dicke, was durch einen Maßstab auf den Winkelschenkeln abgelesen werden kann.



Chórea (lat., von griech. *χορός*, s. Chor), Reigen, Tanzlied; vgl. Carol.

Choreographie (griech.). 1) Tanzschrift, Ausdrücken der verschiedenen Tanzschritte und -bewegungen eines Tonstücks durch Buchstaben oder andere Zeichen; s. Tanz. 2) neuerdings auch ungenügend für die ganze Tanz-einrichtung eines Bühnenwerks gebraucht.

Chorlied s. Lied.

Chororgel, ein kleineres, im hohen Chor der Kirche seitlich aufgestelltes Werk zur Begleitung u. Verstärkung des liturg. Gesangschores, daher auch meist im *a cappella-Charakter *intoniert.

Chorton s. Kammerton.

Chorschulen verfaßten u. a. H. G. *Nägeli (1821), Franz *Wüllner, Chorübungen der Münchner Musikschule (3bdg. 1875, Neubearb. v. E. *Schwickerath 1931); J. Faißt u. Stark (1880); J. Ev. *Habert (1882); E. Thomas (3bdg. Univ.-Ed.); F. *Küchler; F. *Lubrich sen.; R. *Heuler, Chorgesangschule zur Heranbildung v. Männerchören (1915, Vieweg); G. Kugler, Chorgesangschule (Ausg. f. Sänger, Ausg. f. Dirigenten, 1922, Hug); Hugo *Herrmann, Laienchorschule f. neue Musik (1. Teil: Tonbildung im Laienchor, v. G. Maerz; 2. Teil: Chorübungen; 1931, Bote u. Bock); ders., 17 Chor-Etuden op. 72; H. *Halbig, Gregorianische Laienchorschule (1933, Kallmeyer).

Lit.: Kurt *Thomas, Lehrb. d. Chorleitung (Br. u. H. 1936); Fritz *Volbach, Der Chorleiter (für MCh) (Schott 1936).

Chorwerk. Neuerer Ausdruck für Chöre mit OrchBegl. u. für weltliche *Oratorien u. Kantaten.

Lit.: Albr. Krauß, Das gr. weltl. Chw. bei Zilcher, Pfitzner, Haas (Diss. Jena), Triltsch 1941.

Christow, Dobri, *1875 in Warna, †1941 in Sofia, stud. in Prag bei *Dvorák, war dann in Warna u. Sofia Schulmusiker (Prof.), wurde Direktor d. staatl. Musikhochschule, Mitgl. d. Ak. d. W. (seit 1932 i. R.) u. bis zum Tode Chordir. am Alex. Newski-Dom (Sofia). Er bearb. bulg.-mazed. Vld. er f. Solo u. Chor, die z. Zt. das populärste Musikgut des Landes bilden; beachtlich s. KM a capp., weniger s. InstrW.e. Er erforschte das bulg. Vld., Hg. v. Sammlungen aus Bessarab., Mazed. usw., schrieb Grundlegendes über *bulgarische Taktarten; s. Töchter Siliana Christowa (Pianistin) begleitet ihren Gatten, den dt. Baß-Bar. Rud. *Watzke.

Chromatik (v. griech. *χρῶμα* = Farbe)

1.) Musik aus Halbtönen (Gegensatz schon in der *griechischen Musik: *Diatonik und *Enharmonik). Da in der reinen Stimmung c—des oder cis—d ein diatonischer Halbton $\frac{1}{2}$ ist, bleibt für c—cis und des—d ein kleineres Restintervall: beim kleinen Ganzton $9:10 = \frac{9}{10}$, beim großen Ganzton $8:9 = \frac{8}{9}$, beidemal ein chromatischer Halbton. In der Akkordik entstehen durch Chr. *Alterationen. Orthographische Grundregel ist: aufsteigend schreibt man Erhöhungen, abwärts Erniedrigungen der Stimmstufen, jedoch möglichst unter Vermeidung solcher Stufen, die von der betr. tonalen Basis zu weit abstehen; man könnte auch sagen: unter Berücksichtigung der nächstliegenden harmonischen Ausdeutung und unter möglicher Ersparnis von Doppel-Versetzungszeichen, also z. B.:



Über den Beginn der Chr. im MA unterrichtet G. *Jacobsthal (j.), Die chrom. Alteration im liturg. Gesang der abendländischen Kirche (1897). Im 16.—18. Jh. war die Chr. noch als Ausnahmeerscheinung ein Hauptausdrucks-mittel zur Darstellung des Schmerzes; vgl. das Heft „Sieben chro-

mat. Motetten des Barock zu 4—6 St.“, hg. v. Fr. *Blume 1931. Ein wichtiges Stilelement ist sie bei Mozart, um bei Beethoven wieder vor der Diatonik zurückzuweichen. Im 19. Jh. wurde die Chr. mehr allgemeiner Ausdrucksstil eines nervenhaften Subjektivismus, so von Mozart her bei *Spohr und vor

allen in Wagners „Tristan“ (vgl. Ernst *Kurth [j.], Die romant. Krise der Harmonik, 1920). — 2.) „Chromatisch“ bedeutet aber im 16. bis 17. Jh. u. U. auch nur eine mit viel *chroma*, d. h. Sechzehnteln, durchsetzte, also effektiv bewegte Musik (vgl. Th. *Kroyer, Die Anfänge der Chromatik im ital. Madrigal, 1902). Hugo *Riemann, Prael. u. Studien (1895) I 183ff.

Chrotta (keltisch *crwth*, mhd. *rotte*), eine irische Rahmenharfe schon mindestens des 7. Jhs., die man im 8.—11. Jh. (in keltischen Gebieten stellenweise bis zum 19. Jh.) durch Hinzufügung eines Griffbrettes wenig zweckmäßig zu einem *Streichinstrument umgestaltete. Nach Wegfall der Rahmenbügel blieb als „Rotte“ eine m.-a. Kniegeige übrig.

Lit.: Aug. Rühlmann, Gesch. der Bogeninstrumente (1882); L. Grillet, *Les ancêtres du violon* (1901).

Chrysander, Friedrich, * 8. Juli 1826 zu Lütheen (Mecklenburg), † 3. Sept. 1901 in Bergedorf bei Hamburg, studierte in Rostock Philologie u. promovierte dort 1852 mit einer Diss. „Über das Oratorium“, schrieb Aufsätze zur Musikgesch. Mecklenburgs, gründete 1856 mit dem Literaturhistoriker G. Gervinus in Heidelberg (1805—71, dessen „Händel u. Shakespeare“ 1868, 7bdg.e Ausw. v. Händelarien u. Übers. seiner Oratorientexte) die „Deutsche Händelgesellschaft“, die zunächst Gervinus, 1859—66 König Georg V. v. Hannover, seit den siebziger Jahren der preußische Staat z. T. finanzierte; das Entscheidende brachte aber Chr. selbst durch den Verkauf von Obst und Gemüse aus seiner Bergedorfer Gärtnerei auf, um in heroischer Arbeit im eigenen Hause seine 100bändige Gesamtausg. der Werke Händels 1859—94 nebst Ergänzungsbänden nicht nur zu revidieren, sondern auch stechen, drucken u. binden zu lassen (sein Bild inmitten der Druckerei v. Graf Kalkreuth in der Hamburger Kunsthalle). Ebenso epochemachend nicht nur für die Händelforschung, sondern für die musikalische Biographik überhaupt wurde seine Lebensgeschichte Händels (1858ff.), die er aber 1867 leider zu Beginn des dritten Bandes (bei 1740) abbrach. 1863 u. 67 gab er zwei wertvolle „Jahrbücher f. Musikw.“

(z. T. mit eigenen Abhh.) heraus, leitete 1868—71 und 1875—82 die Allg. Musikal. Ztg., in der u. a. seine grundlegenden Studien zur Gesch. des Musikdruckes und zur Gesch. der frühdt. Hamburger Oper stehen, und erwarb 1870 wichtige Teile von Händels Nachlaß (seine Handexemplare) für die Stadtb. Hamburg. 1885 gründete er mit Ph. *Spitta u. G. *Adler (j.) die Vjfmw., in der u. a. 1891 seine Abh. „Zacconi als Lehrer des Kunstgesangs“ erschien, die aber 1894 mit Spittas Tode einging. Im gleichen Jahr begann Chr. mit seinen praktischen Ausgaben Händelscher Oratorien (vgl. seinen Vortrag „Händels biblische Oratorien in geschichtlicher Entwicklung“, seit 1896 mehrfach), z. T. fortgeführt durch Max *Seiffert. Wie Chr.s Verdienste um die Biographie und die Urtextfestlegung Händels unauslöschbar sind, bleibt auch sein Verdienst um die praktische Ausbreitung der Werke insofern beträchtlich, als er gegenüber den lange üblichen Uminstrumentierungen von Mozart und Rob. *Franz die originale Aufführungspraxis (chorische Oboen u. Fagotte, Generalbaß, Kadenzen) wieder lebendig machte (seine Abh. „Die Originalstimmen v. Händels Messias“ im Peters-Jb. 1895); allerdings sind seine prakt. Ausgaben darin zeitgebunden und problematisch, daß sie bei den (gewiß schwer vermeidbaren, von ihm aber zwecks Ausbreitbarkeit z. T. übertriebenen) Kürzungen zu sehr das quasi Wagnersche „Handlungsinteresse“ betonen und zu wenig Händels Architekturwillen achten, auch diese oft radikalen Striche im Material zum Zwang erheben, statt sie als bloßen Vorschlag wahlfrei zu lassen; ebenso sind Auszierungen gelegentlich zu reichlich, im Druck nicht stets als Zusätze erkennbar und oft durch Takterweiterungen zum „Schleppen“ verleitend notiert. Der Sohn Chr.s, Rudolf (in der Jugend Sekretär und Hausarzt Bismarcks, als Sanitätsrat in Bergedorf des Vaters Erbe hütend), ist eifrig um die Ausbreitung Händels bemüht, hat aber auch anderweitige Bearbeitungen in die Reihe seines Vaters aufgenommen. Unterstützt wurde Chr. durch die Neue Händelgesellschaft (London), dann durch die Kaiserin Friedrich-Stiftung (Mainz).

Ferner war Chr. Hg. der „**Denkmäler der Tonkunst*“ (1869—71), der von Händel benutzten Werke von Erba, Urio, **Stradella*, Clari, **Muffat*, von Klavierwerken Bachs (1856) u. **Couperins* (1888). Auch schrieb er schon 1854 und 56 eine MG v. Mecklenburg.

Lit.: H. **Kretzschmar*, Fr. Chr. (Petersjb. 1902 u. Gs. Aufs. II 151); ders., Einige Bemerkungen über den Vortrag alter Musik (Petersjb. 1900 u. Gs. Aufs. II 100); O. **Fleischer* in *ZsIMG* III 43—59; Fritz **Volbach*, Die Praxis der Händelauffg. (Diss. Bonn 1899); Wilh. Weber, Erläuterungen v. Händels Oratorien in Chr.s Übers. u. Bearb. (3 Hefte 1898ff.); Ed. **Bernoulli*, Oratorientexte Händels (1905).

Chüte (spr. schüt), „fallender“ Vortritt in der altfranzös. Klaviermusik.

Chybiński (spr. Chübīn-), Adolf, * 29. März 1880 in Krakau, studierte dort und 1904—08 in München (**Sandberger*, **Kroyer*), sowie bei **Thuille*, Dr. phil., habilitierte sich in Lemberg 1911, wurde 1917 a. o., 1921 o. Prof., war seit 1916 auch Theorielehrer am dortigen Kons., seit 1924 Mitgl. des poln. Kunstrats. Er schrieb: „Beiträge zur Gesch. des Taktschlagens“ (Diss. München 1908, gedr. 1912); Die Mensuraltheorie in der poln. Musik des 16. Jhs. (1911 poln., Hab.-Schr.); Die Beziehungen der poln. Musik zur abendländischen im 15./16. Jh. (Krakau 1909); Materialien zur Gesch. d. Krakauer Rorantistenkapelle (1910, 11 u. 25); Die Orgeltabulatur des Joh. v. Lublin) 2 bdg. 1911—14); J. S. Bach (2 bdg. 1913); Über die Methoden des Sammelns u. Ordnen v. Volksmelodien (Lemberg 1908); Wagners Meistersinger (Warschau 1908); Über die poln. mehrstg. Musik des 16. Jhs. (Liliencron-Festschr. 1910); Musikinstr. e in der Tatra (1924, 25, 27); Zur Krakauer Musik im 17. Jh. (Tarnów 1928); Die Mus. Beziehungen zw. Polen u. Frankreich im 16. Jh. (Posen 1929).

Lit.: Gedenkbuch zu Ehren von Chr.s 50. Geburtstag (Krakau 1930); M. Szczeptańska u. J. Dunicz, Bibliogr. d. mw. Arbeiten v. A. Ch. (Warschau 1937).

Ciacona s. Chaconne.

Ciconia (lat. = Storch), Johannes, aus Lüttich, lebte um 1400 als Kanonikus und Musiker zu Venedig und

Padua. Der erste Vertreter oberitalienischer Musik zwischen Landino und Dufay. Von ihm je 10 Motetten und Messen und 6 Chansons erhalten. Eine hs. Abb. von ihm liegt in Ferrara. Neudrucke s. Tonsätze bei J. **Wolf*, Gesch. d. Mensuralnotation II Nr. 30 (2stge. Ballade, dieselbe 3stg. in Riemanns Hdb. II 1 S. 89ff.), u. DTÖ XXXI (zwei Trienter Messensätze).

Lit.: W. **Korte*, Studie zur Gesch. der Musik in Italien im 1. Viertel des 13. Jhs. (= Münstersche Beiträge zur MW., Heft 6, 1933).

Cilea, Francesco, * 26. Juli 1866 in Palmi (Calabr.), stud. in Neapel, wo er 1890—92 Kl.-Lehrer am Kons. war, 1896—1904 Theorieprof. am Ist. mus. in Florenz, 1913—16 KonsDir. in Palermo, jetzt dgl. in Neapel (S. Pietro a Majella). Von s. Opern interessieren *L'Arlesiana* (1897), *Adriana Lecouvreur* (1902), *Gloria* (1907, erneuert 1932), auch schrieb er u. a. ein Oratorium.

Lit.: C. Paglia, *F. C. e la sua nuova ora* (Bologna 1939).

Cimarosa (spr. tschi-), Domenico, * 17. Dez. 1749 zu Aversa (Neapel), † 11. Jan. 1801 zu Venedig, wurde 1761 Schüler v. **Sacchini* u. **Piccini*, debütierte 1772 als Opernkomp. in Neapel, wurde bald **Paisiello*s Hauptkonkurrent, war zeitweilig in Petersburg angestellt, kam aber 1792 nach Wien, wo sein erfolgreichstes Werk *Il matrimonio segreto* (Die heimliche Ehe) uraufgeführt wurde; 1793 kehrte er nach Neapel zurück, wurde als Anhänger der „parthenopeischen Republik“ 1798 zum Tode verurteilt, aber zur Verbannung nach Venedig begnadigt. Der *Dizionario* von della **Corte* u. **Gatti* zählt 54 Bühnenwerke von ihm auf; C. ist „in den ersten Opern später von Gluck beeinflusst (Chöre), in den komischen einer der beweglichsten, anmutigsten und formvollendetsten Meister“ (**Abert*); ferner schrieb er eine Messe, ein Requiem, einige Oratorien und Kantaten, Sinfonien, 32 Cembalosonaten (hg. v. **Boghen* bei Eschig, Paris 1926), eine Concertante f. 2 Fl. u. Orch. bei Afa.

Lit.: R. Hirschfeld (j.) in **Mantuanis* Katalog der Wiener C.-Zentenaraussstellung (1901); P. Cambiasi, *Notizie sulla vita e sulle opere di D. C.* (1901); F. Polidoro, *La vita e le opere di D. C.*

(1902 in *Atti dell'Accad. Pontaniana*, Bd. 32); A. *Bonaventura, C. (1914); A. della *Corte, Dom. C. in *Celebrazioni Campane* (Urbino 1937); ders., *L'op. comica ital. nel 1700* (1925); Rob. Vitale, D. C. (Aversa 1929); ders., C. nel 1799 e nella fortuna posth. (RMI 1936); B. Raschi, *L'op. com. ital. e il Matrimonio segr.* (Assisi 1926 bis 1928); G. Biamonti, *Il Matrimonio segr.* (Rom 1930); M. Tibaldi-Chiesa, C. e il suo tempo (Mailand 1939); ferner *Boll. bibliogr. mus.* (Mailand 1930).

Cimbal s. Cymbal u. Hackbrett.

Cinelli (ital. spr. tschi-) s. Becken.

Cithar s. Zither.

Clairen (franz., spr. klärō) s. Bügelhorn.

Clarinette (der Name entstand als französ. Verkleinerungsform von **Clarin*, bedeutet also ursprünglich etwa „Trompetenersatz“), ein Holzblasinstrument mit einfachem aufschlagendem Rohrblatt (im Gegensatz zum Doppelrohrblatt der *Oboe) auf schnabelförmigem Mundstück und zylindrischer Bohrung (wodurch bei Überblasen nicht der 2., 3., 4., sondern der 3., 5., 7. Partialton entsteht). Das Überblasen erleichtert eine kleine Klappe beim ersten Drittel der Gesamtlänge, erfunden von dem Leipziger Christof Denner (Nürnberg um 1690). Obwohl der Name *chalambeau* eigentlich die Oboe-Schalmei betrifft, scheint er zeitweilig auch auf die Cl. angewandt worden zu sein (Glucks *Orfeo*). Die Cl. als Orchesterinstr. hat sich besonders durch den Mannheimer Stil eingeführt; frühes Vorkommen: 1747 in Kremsmünster; 1749 in Frankfurt a. M. und Mannheim; 1749 in *Acanthe et Céphise* von *Rameau in Paris, wo Mannheimer Clarinettenisten spielten, in K. Fr. *Abels Sinf. London 1764; bei Mozart seit 1771 (in einem Mailänder Werk); seit 1782 in den meisten dt. Städten. Von den mancherlei Stimmungen sind heute noch üblich: in B (die wichtigste, edel-glasig), in A (etwas seltener, dunkel, für hohe Kreuztonarten), in hoch Es (schrill und schneidend, in Militärkapellen u. für groteske Charakteristik im großen Sinf.-Orch.), seltener (z. B. in böhmischen Bauerntänzen) in C. Umfang notiert v. e bis g''' (noch höhere Töne bis c''' möglich, aber sehr spitz), Klang in B: d—f''', in A: cis—e''', in Es: g—b''';

dazu treten noch (selten) die Altklarinette in tief F (oder Es), das *Bassetthorn und (häufig) die sehr edel klingenden Baßklarinetten (1793 v. Heinr. Grenser in Dresden erfunden) in B (seltener A), im Violinschlüssel unter Oktavversetzung notiert.

Berühmte Clarinettenisten waren *Bärmann, *Hermstedt, *Mühlfeld, Oskar Schubert; Cl.-Schulen von Blatt, Bärmann jun., Berr, Iwan Müller, Klosé, R. Stark, Cardoni, Wiedemann, Heineck, Orch.Studien. Heute: A. Richter (Berlin), Ph. Dreisbach (Stuttgart), L. Wlach (Wien), Almodio (Mailand). Wichtigste C.-Komposit. (zusammengestellt v. Dr. Edg. Bergner, Altona): *Konz. m. Orch.*: Mozart A-dur (Köchel-Verz. 622), Weber Nr. 1 op. 73 As-dur, Nr. 2 op. 74 Es-dur, *Spohr Nr. 1 op. 26 c-moll, Nr. 2 op. 57 Es-dur, Nr. 3 F-dur, Nr. 4 e-moll; *Quintette a) mit StrQu.*: Mozart A-dur (K. V. 581), Brahms op. 115 h-moll, Reger op. 146 A-dur; b) f. 2 Cl. u. 3 *Bassetthr.*: Mozart F-dur (K. V. 411); *Trios*: a) mit Kl u. Vc: Beethoven op. 11 B-dur, Brahms op. 114 a-moll; b) mit Kl u. V: Mozart Es-dur (Kegelstadt-Tr., K. V. 498), Schumann op. 132 „Märchenerzählungen“; f. Cl u. Kl: *Gade op. 43 „Fantasiestücke“; Schumann op. 73 dgl.; Brahms, Sonate Nr. 1 u. 2 op. 120 (f-moll, Es-dur); Lieder mit Cl u. Kl: Schubert op. 129 „Der Hirt auf dem Felsen“; *Spohr op. 103 „Sechs dt. Lieder“.

Lit.: W. Altenburg, Die Cl. (1904); Helmut Boese, Die Cl. als Soloinstr. in der Musik der Mannheimer Schule, Beitr. zur Gesch. der dt. Bläserkonz. e (Diss. Berlin 1940); F. Mixa, Die Cl. bei Mozart (Diss. Wien 1929); E. Elsaenaar, De Cl. (holl., Hilversum 1929); zum Aufkommen der Cl.: M. *Brenet in *Guide mus.*, 1903, G. Cucuel in *ZsIMG XII* 28off., L. de la *Laurencie in *SIM IX* 2 (1913), *Prod'homme im *Bull. soc. fr. de musical.* (April 1919), *Schünemann, Gesch. des Dirigierens (1913) S. 179. Oskar Kroll, Das Chalambeau (ZfMW. XV 374); ders., Die Cl. in der Kammermusik (Die Musikwoche IV, 1936); P. Gradenwitz (j.), *The beginnings of clarinet*. (in *Music and letters XVII*, 1936); H. Eberhardt, Joh. Simon Hermstedt

(1778—1846) in: Mitt. des Vereins für dt. Geschichts- u. Altertumskunde in Sondershausen, Heft 10, 1940, S. 95 bis 143.

Clarino (ital.), die hohe gerade ventillöse Engelstrome in D, Es und F, die bei den alten Hof- und Feldtrompetern (16.—18. Jh.) die bloß die einfachen Signalobertöne erzeugenden Unterstimmen (Prinzipal, Flattergrob, Toccato) als „musikalisch“ durch die Kunst überragte, auch hohe Obertöne (8.—16.) und damit Melodien zu blasen; da diese Technik noch in Bachschen Werken blühte (z. B. Brandenburgisches Konzert Nr. 2, F-dur), spricht man gern von „Bachtrompeten“; die moderne Wiedererweckung ihrer Spielweise geht besonders auf Jul. Kosleck (1825—1905, seit 1873 Lehrer an der Berliner Hochschule) zurück.

Lit.: Joh. Ernst *Altenburg, Versuch einer Anleitung zur heroisch-mus. Trp.- u. Pk.-Kunst (1795, Neudr. 1912); H. Eichborn, Die Trp. alter u. neuer Zeit (1882); ders., Das alte Cl.-Blasen auf Trompeten (1894); C. *Sachs (j.), Eine unkritische Kritik des Clarinblasens (AfM I 335, 1920); R. *Hofmann, Die F-Trp. im 2. Brdrg. Konzert (Bachjb. 1916); W. Altenburg und H. Pietzsch in Zs. f. Instrumentenbau 1910—16.

Clavessin (auch *clavecin*, spr. kla-wěßä), französ. Form für *Cembalo; Clavessinisten = die altfranz. Klaviermeister des 17. Jhs., s. Klavierspiel.

Clavicembalo s. Cembalo.

Clavichord (= „Tasten-Sait“), das kleinste und im Klang zarteste der besaiteten Tasteninstrumente im 15. bis 18. Jh., dessen Eigentümlichkeit darin bestand, daß die dünne Metallsaiten nicht (wie beim *Cembalo) durch Anreißen eines Dorns zum Tönen gebracht wurde, sondern daß ein Metallstift („Tangente“) gegen die Saiten schlägt u. an ihr verbleibt. So ist das Cl. das einzige Tasteninstr., das eine Beeinflussung des Tones nach dem Anschlag gestattet, da der Druck der Taste auf die Saiten deren Spannung und damit ihre Tonhöhe etwas erhöht („Bebung“, franz. *balancement*, spr. baläßemä, Zeichen  über der Note). Dadurch bekam der Ton des

Cl. etwas „Singendes“, der Menschenstimme Ähnliches; die Anwendung der Bebung auf melodischen Höhepunkten gestattete einen espressiven Vortrag und gab dem Instrument, das schon bei *Virdung (1511) über vier Oktaven Umfang besitzt, eine Nachblüte im Zeitalter der Empfindsamkeit (Ph. Em. *Bach). Seb. Bach hat für das Cl. (das übrigens in Italien nur selten begegnet) vermutlich die Notenbücher, seine Inventionen und einen Teil des Wohltemp. Klaviers geschrieben. Neuestens erlebt das Cl. eine kleine Renaissance teils unter histor. Gesichtspunkten, teils als billiges und intimes Hausinstr. (Rekonstruktionen v. Neupert, Mändler, Merzdorf, Harlan usw.). Meist wird es als beinloser viereckiger Kasten auf den Tisch gelegt; die Saiten laufen quer zur Tastatur, und bis gegen 1700 wurde die Saitenzahl nach dem Vorbild der *Drehleier (*organistrum*) dadurch verringert, daß durch verschiedene Berührungsstellen auf einer Saiten mehrere Töne nacheinander erzeugt werden konnten („gebundenes“ Cl.); da hierdurch aber nicht jeder beliebige gleichzeitige Zusammenklang möglich war, baute man seitdem „bundfreie“ Cl.e, d. h. mit soviel Saiten als Tasten (erstmal laut J. G. Walthers Lex. [1732] durch Dan. Tob. Faber [um 1709] in Crailsheim).

Lit.: (außer der unter Cembalo genannten) Fr. Aug. Göhltinger, Gesch. d. Cl. (Diss. Basel 1910); Cora Auerbach (j.), Die dt. Cl.-Kunst des 18. Jhs., Bärenr. 1930; G. Le Cerf in Rev. de musicol. Nr. 37/38.

Clavis (lat. = Schlüssel) 1) Taste, daher *Klavier, *Klaviatur; 2) Tonbuchstabe, der urspr. auf der Orgeltaste aufgezeichnet stand, dann derjenige, der einer Linie feste Tonhöhenbedeutung verleiht: *Schlüssel.

Clemens non Papa (Cl. „nicht der Papst“, nämlich wohl zur Unterscheidung von dem Dichter Jacobus Papa in Ypern), eigentlich Jacques Clément, * um 1510 wohl zu Middelburg (Walcheren), vermutlich Schüler von Lupus *Hellinck in Brügge, in Verbindung mit einer kais. Kantorei, trat 1539 erstmals als Komp. hervor, lebte als Sänger in Ypern und starb 1555/56 in Dismuiden. Cl. ist der phantasie reichste niederländ. Motettenmeister unmittelbar

vor *Lasso, auch als Messenvertoner von bedeutendem Kontrapunktkönnen, und hat sich um die Erhaltung vieler volkstümlicher Weisen dadurch verdient gemacht, daß er sie als 3stg. *Souterliedekens* dem Reimpsalter unterlegte (4 Bücher 1556/57 bei Tilmann Susato in Antwerpen, Neudr. der Texte v. El. Mincoff-Marriage [Haag, 1922], v. 15 Sätzen durch W. Blanke bei Kallmeyer; dazu C. v. *Winterfeld, Zur Gesch. hlgr. Tonk. [1850], S. 38ff.). Neudr. der kirchl. Werke in *Commers *Collectio op. mus. batav. u. van *Maldegheims Trésor*.

Lit.: K. P. *Bernet Kempers, Cl. n. P. u. s. Motetten (Diss. München 1926, Augsburg 1928); ders., Zur Biogr. Cl. n. P. s. (ZfMW IX, 620ff.); Jos. Schmidt, Die Messen des Cl. n. P. (ZfMW IX, 129ff.).

Clement, Franz, * 17. Nov. 1780 in Wien, † ebenda 3. Nov. 1842, als Geiger Schüler v. Giornovich, war mit *Mayseder u. *Schuppanzigh der beste österr. Violinvirtuose vor J. *Böhm und Jak. *Dont, berühmt auch durch s. mus. Gedächtnis; Beethoven schrieb sein Violinkonzert *per clemenza pour Cl.* Er war 1802—11 Kplm. am Theater an der Wien, dann unter C. M. v. Weber KonzM in Prag, 1818—21 wieder in Wien, nun mit der *Catalani auf Reisen, schrieb V-Konzerte u. Konzertinos, Kl-Konzerte, StrQu.e, Ouvertüren.

Lit.: A. *Moser, Gesch. d. Violinspiels, S. 506ff.

Clementi, Muzio, * 12. April 1746 (oder 24. Jan. 1752?) zu Rom von vermutlich dt. Mutter (geb. Kayser), † 10. März 1832 auf seinem Gut in Evesham (Worcester). Schon als Knabe brachte er es in Italien bis zum Organisten, wurde dann in England dank einem Mäzen weitergebildet und wirkte seit 1770 in London als trefflicher Klavierspieler und -lehrer (1777—80 Kplm. der ital. Oper), der auch seit 1773 als Komponist für s. Instr. durch J. Christian Bach *beachtet wurde, 1781 mit Mozart in Wien ein Wettspiel bestand und drei Jahre später in Frankreich u. d. Schweiz konzertierte. In London betätigte er sich als Verleger u. Klavierfabrikant und bildete namhafte Schüler aus (J. B. *Cramer u.

*Field); 1802 wurden in Berlin Al. *Klengel, L. *Berger, *Moscheles (j.) u. *Kalkbrenner seine Schüler. Er befreundete sich 1807 in Wien mit Beethoven, war wiederholt in Petersburg, lebte aber seit 1811 meist wieder in London.

Cl.s Hauptbedeutung beruht heute auf der Kompos. von pädagogisch beliebten Sonatinen (op. 36 u. 38) sowie von 106 Klaviersonaten, die für die Entwicklung der Klaviervirtuosität wichtig wurden, aber auch durch ihre thematische Arbeit und Stimmungseinfälle nicht ohne Reiz sind. Viel gebraucht ist sein Studienwerk von 1817 *Gradus ad Parnassum* (Neuausgg. v. Mugellini u. Edm. Schmid, Ausw. v. *Tausig und v. H. *Riemann) sowie eine Klavierschule (1801), auch Trios, bedeutende Sinfonien, Ouvert., ein Oratorium usw.

Lit.: M. *Unger, M. Cl.s Leben (Diss. Leipzig; in Rabichs Archiv 1913); ders. in der „Musik“ (Sept. 1941); G. de *Saint-Foix in *Musical Quarterly* IX 1923 u. *Rev. de musicol.* 1924; Ad. Stauch, M. Cl.s Sonaten im Verhältnis zu denen v. Haydn, Mozart, Beethoven (Diss. Köln 1931); A. Longo, Analysen des *Gradus ad P.* (in *Arte pianistica* 1922); G. G. Paribeni, M. Cl. (1921); P. Egert, Romant. KlSon. S. 21ff.; W. H. *Riehl, Mus. Charakterköpfe; A. *Casella, *M. Cl. et ses symphonies* (Rev. mus. XVII, 1936) u. *Musica d'oggi* (1935); ders. gab 2 Sinf. 1941 bei Ricordi heraus; Elena di Laura, *L'estetica nell'arte didattica di M. Cl.* (Rom 1934); R. Giralaldi, *M. C.* (RMI 1932).

Cleve, Johs. de, * 1529 (zu Cleve?), † 14. Juli 1582 zu Augsburg, niederld. geschult, 1553-64 Tenorist der Wiener H.-Kapelle, dann am Hof in Graz, wo er am ältesten steir. GesB. (Gigler, 1574) durch Harmonisierung von 10 Lutherweisen mitarbeitete, seit 1576 ohne Amt in Augsburg, schrieb *Cantiones* (2 Bücher 1559, andere 1579), Messen usw. (Neudrucke bei Commer und van Maldeghehem).

Lit.: P. *Wagner, Gesch. d. Messe I 209ff.; H. *Osthoff, Die Niederländer u. d. dt. Lied S. 327ff. u. 518; H. J. *Moser in *Tijdschrift voor nederl. MG.* XVI 31ff.

Clewing, Carl, * 22. April 1884 in Schwerin, wuchs am Rhein auf und stu-

dierte in Prag, wurde Schauspieler (1911 bis 1914 kgl. Schauspielhaus Berlin), war bis 1916 im Felde, wurde Helden-tenor (Schüler von d*Andrade u. Grüning), sang 1924/25 in Bayreuth, 1928 Gesangsprof. an der Staatl. Akademie in Wien, wandte sich phonetischen u. akustischen Studien zu, war 1932—40 Lehrer für Stimmphysiologie an der Hochschule f. Musik; jetzt wieder Singschauspieler (Operette) in Berlin. Er veröffentlichte u. a. Denkmäler dt. Jagdkultur: Musik u. Jägerei (1937), Jagdmadrigale (1938), Jagdlieder mit KlBegl., Fliegerldb. (1939).

Clodius s. Studentenmusik.

Closson (spr. klossō), Ernest, * 22. Dez. 1870 bei Brüssel, wo er (als Nachf. v. H. *Mahillon) Dir. des Instr.-Museums u. 1913 Kunstgesch.-Dozent am Cons. wurde. Er schrieb u. a., *Siegfried' de Wagner* (1891); *E. Grieg* (1892); *L'instrument de mus. comme document ethnogr.* (1902); *Chansons pop. des provinces belges* (1905); *Le mscrpt. dit des *Basses danses* (1912); *Notes sur la chanson pop. en Belgique* (1913); *Esthétique mus.* (1921); *L'Elément flamand dans Beethoven* (1928); *Du style* (Acta III, 1931); *Richard Wagner, poèmes et textes en prose* (Paris u. Toronto 1934).

Coates (spr. kōts), Eric, * 27. Aug. 1886 zu Hucknall bei Nottingham, seit 1906 an der R. Acad. in London (Bratschenschüler von Tertis, Komp. bei *Corder), war Mitgl. mehrerer StrQu.e, seit 1912 Solo-Br. am Queens Hall-Orch., seit 1918 nur noch Komp., schrieb Suiten, eine Miniatur-Ouv., Tänze, Liederzyklen m. Orch., zahlr. Klav.-Lieder.

Gochlaeus (= Wendelstein), Johannes (Dobnek), * 10. Jan. 1479 zu Wendelstein bei Nürnberg, † 1552 in Breslau; studierte seit 1504 in Köln, wo er 1507 Magister, 1509 Professor wurde, um 1510 als Sebaldusrektor nach Nürnberg, 1516 nach Ferrara zu gehen. In Worms 1521 ist er als bair. Rat scharfer Gegner Luthers, dann in altkirchl. Stellungen zu Mainz, Frankfurt a. M. u. Breslau. Seine zunächst zweimal anonym in Köln gedruckte *Musica* wurde seit 1507 unter seinem Namen als *Tetrachordum musices* (= Lehre von den vier Kirchentönen) ein wichtiger Vorläufer des *Dodecachordon* (= Lehre von den zwölf Kirchentönen) seines ihn damit überholen-

den Kölner Schülers *Glaresan (weitere Nürnberger Aufl. bis 1526).

Lit.: M. Spahn, J. C. (1898); J. *Mantuan, Ein unbekanntes Druckwerk (1902); H. *Riemann in MfM 1897.

Coclico, Adrianus Petit, * um 1500 im Hennegau, † um 1563 in Kopenhagen an der Pest; Schüler von Josquin, kam vermutlich als niederl. Glaubensexulant (und abenteuerliche röm. Schicksale nur vortäuschend) 1545 nach Wittenberg, wo er durch Melanchthon eine Musikdozentur an der Univ. erstrebte, zog nach Frankfurt a. d. O. und Stettin, wurde von Herzog *Albrecht nach Königsberg berufen, bald aber wegen des Vorwurfs der Bigamie verjagt, lebte 1552 in Nürnberg und kam über Wismar 1556 in die dänische Hofkapelle (Kompos. in der Kopenhagener Musikhs. 1872). Wichtig für die Geschichte der *Musikästhetik wurden sein *Compendium musices* (1552) und sein Druck 4stg.er Psalmen **Musica reservata* (1552), da er hiermit die Josquinsche Ausdrucksmusik als solche feststellte.

Lit.: Marcus van Crevel, A. P. C. (Haag 1940), grundlegend; O. *Kade, A. P. C. (MfM 1897); zwei Briefe von C. in MfM 1875; C. *Huber, Ivo de Vento (Diss. München 1918) S. 89ff.; Maria Federmann, Musik u. Musikpflege zur Zeit Herzog Albrechts (Königsberger Diss. 1932), S. 25ff.

Coda (ital., lat. *cauda = Schwanz), Schlußteil eines Satzes, abriegelndes Anhängsel (z. B. in Menuetten der Wiener Klassiker am Ende des Trios: *M. da capo e poi la C.*); gelegentlich im Sonatensatz nach der Wiederkehr der Themenaufstellung als letzte strettahafte oder hymnische Steigerung (so mehrmals bei Bruckner); noch häufiger aber als abebbendes Auslaufen, als rückschauender Epilog, als Postludium aus dem benutzten Themenmaterial gespeist und so gern von der Tonika sich in die Unterdominante wendend (auch im größeren Liede, z. B. in Schuberts „Heimliches Lieben“ op. 106, I, wo sogar zwei Coden hintereinander auftreten); die „Coda in der Coda“, die sich gelegentlich schon vor Beethoven findet, bezeichnet R. *Münch als „Doppelcoda“.

Coeuroy (spr. kōrōa), André (eigentlich Jean Belime), * 24. Febr. 1891 zu Dijon, studierte Neuphilologie u. Musik (Schüler v. Reger), promovierte 1919 in Paris, ist seit 1920 Redakteur der von *Prunières (j.) hg. *Revue musicale* und erforscht dort in Abhh. vor allem Querverbindungen zwischen Lit. u. Musik. Ferner schrieb er: *La musique franç. moderne* [15 musiciens fr.] 1922; *Essais de mus. et lit. comparées* (1923); *Weber* (1924); *Le jazz* (mit A. Schaeffner, 1927); Entwicklungstendenzen in der franz. Musik (Melos VIII/1); *Panorama de la mus. contemp.* (1928); *Le phonographe* (geschichtl., mit G. Clarence, 1929); *Panorama de la radio* (mit J. Mercier, 1930); *Hist. de la musique avec l'aide du disque* (d. h. an Hand der Schallplatte, mit R. Jardillier, 1931); er komp. Kammermusik u. bearb. 1926 den Freischütz für die gr. Oper.

Coffey (spr. kóffē) siehe Singspiel.

Colascione (spr. -schone), ein süditalienisches, der Mandoline ähnliches Instrument mit langem Hals, das wie dieses mit Dorn angerissen wurde und in der 6saitigen Stimmung D G c f a d' auch (z. B. in der Hamburger Oper um 1700) als Generalbaßinstr. verwendet wurde.

Lit.: C. *Sachs (j.), Reallex. d. Musikinstr., S. 89b; Johs. *Wolf, Hdb. d. Notationsk. II, 125.

Colasse (spr. -lass'), Pascal, * 22. Jan. 1649 zu Reims, † 17. Juli 1709 zu Versailles, Schüler u. Hilfskraft von *Lully, wurde 1696 Kammermusikdir. Ludwigs XIV., schrieb 1687—1706 zehn Opern von z. T. sehr anspruchsvoller Orchestertechnik (A. Moser, Gesch. d. Violinspiels, S. 163f.). Zwei Neudr. (Kl.-A.) in den *Chefs d'oeuvre class. de l'Opéra franç.*

Coleridge-Taylor (spr. köleritsch-tēlār), Samuel, * 15. Aug. 1875 in London (vom Vater her Mulatte), † 1. Sept. 1912 zu Thornton Heath, 1890 Violinschüler des *Royal College*, Kompos.-Schüler v. *Stanford, 1898 dort Geigenlehrer u. Dirig. Unter seinen 82 Werken, die *Anthems, Kammermusik u. eine Sinf. enthalten, interessierten in England die national-afrikanischen: 3 Hiawatha-Skizzen, *Danse nègre* für V u. Kl, *Southern Love Songs*, 7 afrik. Romanzen;

Hiawathas Hochzeitsfest (Orator.-Besetzung), Afrik. Suite f. Kl.

Lit.: H. l'Anson Fausset, S. C.-T. (London 1926); W. C. Berwick Sayers, S. C.-T. (1915, 26); H. Antcliffe in *Mus. Quarterly* VIII, 1922.

colla parte (ital. = „mit der Stimme mitgehen!“), Anweisung für die Begleitung, sich der an dieser Stelle rhythmisch frei gestaltenden Melodiestimme elastisch anzuschmiegen.

Collegium musicum (lat. = Musikkränzchen), bürgerlich-patrizischer oder studentischer Kreis von Musikliebhabern, die im 16. Jh. überwiegend vokal, im 17./18. Jh. zur Hauptsache instrumental miteinander (gelegentlich auch unter Heranziehung einzelner Fachmusiker), aber ohne eigentliches Publikum musizierten, hervorgewachsen aus den alten Kalanden (*Kantorei-gesellschaften) und um 1750 hinüberwechselnd in die neuen Konzertsellschaften mit Berufsorchester und Laienpublikum (Typ: Leipziger Gewandhaus). Die bisher ältesten Beispiele sind das Musikkranzlein in Worms 1561 (Wolffheim [j.] in AfMW I, 13), in Nürnberg (M. *Seiffert in SbIMG I, 142), das Convivium musicum in Hof 1586 (*Mettenleiter, Lasso 1868 S. 41 ff); manche, wie das von Winterthur, bestehen seit 300 Jahren ununterbrochen noch heute. Für sie erwuchs eine reiche eigne Laienliteratur („Collegiums-Musik“), zumal an Chorliedern, Suiten, aber auch an kleinen, halbdramatischen Szenen von der klösterlichen Tafelaufwartung her. Berühmt wurde besonders das Coll. mus. in Leipzig unter *Kuhnau, *Teleman, Seb. Bach (Werke von *Knüpfer, *Rosenmüller, *Petzel, J. Fr. *Fasch usw.); auch Mozart traf noch solche „Konzerte“ in Augsburg.

Mit dem Erstarken der modernen *Musikwissenschaft entstand der Wunsch, die alte Musik wieder praktisch zu erproben (erstmal das *Coll. mus.* der Univ. Leipzig unter H. *Riemann, der unter diesem Titel seine große Sammlung bei Br. u. H. erscheinen ließ), woher heute fast jede deutsche Univ. (auch manche Techn. Hochschule) ihr *Coll. mus. vocale et instrumentale* besitzt. „Im Zusammenhang mit der Erneuerung des musikgeschichtlichen Bewußtseins in Kriegs- und Nachkriegszeit tat

Wilibald *Gurlitt im *Collegium musicum* der Universität Freiburg i. Br. (1920) den letzten entscheidenden Schritt zur völligen Erneuerung der alten Form, der auf den Sinn dieser musikalischen Gemeinschaftsform hinwies und ihm lebendige Gestalt gab, die Berücksichtigung der originalen Klangwelt der älteren Musik forderte und als erster die alten Klavierinstrumente, die Blockflöte, die Gambe, in den Spielkreis des *Collegium musicum* einbezog. Nun konnten alle Zeitalter der europäisch-abendländischen Musik zur Geltung kommen“ (*Müller-Blattau in der Zs. *Coll. mus.* I 1, 1932). Hiermit begegneten sich die mus. *Jugendbewegung und die *Schulmusikreform, die zahlreiche Schulorchester entstehen ließ, sowie die neue Blüte der Dilettanten-Orchester (Reichsbund dt. Orch.-Vereine, jetzt Fachschaft „Volksmusik“ der RMK, mit eigener Zs.; allein in Großberlin um 1932 über 60 Orch.-Vereine). Auch begann seit etwa 1925 eine eigne Instr.-Lit. für Laienorchester zu entstehen (*Hindemith, *Höffer, *Heiß, *Schlensog, *Wunsch, *Rein, *Rinkens); vgl. auch die Sammlungen „Perlen alter Kammermusik“, hg. v. A. *Schering (C. F. Kahnt); Musikschätze der Vergangenheit, hg. v. G. Lenzewski (Vieweg); „Organum“, g. v. M. *Seiffert (Kistner u. Siegel); Das Musikkranzlein, hg. v. H. J. *Moser (dgl.); Nagels Musikarchiv; Zs. „Collegium musicum“ (Bärenr. seit 1932). Tengers *Reihe* (hg. v. *Lemacher und *Mies), Schotts *Antiqua* (1933 ff.).

Lit.: Ph. *Spitta, Das *Convivium mus.* zu Mühlhausen (Musikg. Aufsätze, S. 77 ff.); M. *Seiffert, Die mus. Gilde zu Friedland (SbIMG I); *Sandberger in DTB V, S. XXIII ff.; K. *Nef, Die *Collegia musica* in der dt. ref. Schweiz (St. Gallen 1897); ders., Zur Gesch. d. dt. Instr.-Musik in der 2. Hälfte des 17. Jhs. (1902); G. Pinthus (j.), Die Entwicklungszüge des Konzertwesens in Deutschland (Diss. Freiburg i. Br. 1930); E. *Preußner, Die bürgerl. Musikkultur (1935); H. *Zenck, Das C. m. (Neues Musikblatt 1936, Nr. 17). Weiteres s. unter Freizeitgestaltung, Jugendmusik, Gebrauchsmusik, Hausmusik, Orchester.

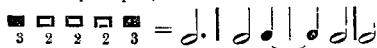
Colles, Henry Cope, * 20. April 1879 zu Bridgnorth (Engl.), Schüler v.

*Parry (Royal College, London), Oxford mag. art., seit 1911 erster Musikkritiker der *Times*, seit 1919 MG.-Lehrer am Royal Coll. u. MD am Cheltenham Ladies Coll., 1932 Dr. mus. h. c. (Oxford). Erschrieb „Brahms“ (1909, dt. 1913), *The Growth of Music, a History for Schools* (3bdg. 1912—16); Hg. der Parry-Festschr. (1920), der 3. Aufl. des *Groveschen Musiklex. u. veröffentl. *Voice and Verse, a study on English song* (London 1928). Er verfaßte den Bd. 1850—1900 der *Oxford history of music* (1933), *The R. College of M.* (1933); *Chamber music of Brahms* (1933) usw.

Collet (spr. kollē), Henri, * 5. Nov. 1885 zu Paris, studierte span. Lit. u. erforschte die span. MG.; Schriften u. a.: *Le mysticisme mus. espagnol au XVI^e siècle* (Paris 1913); L. *Victoria (1914, in *Maîtres de la musique*); *Albéniz et Granados (1926); *L'essor de la mus. esp. au XX^e siècle* (1929). Auch als Komp. verherrlicht er Kastilien (Sinf. Dichtg. *El Escorial*, span. Suite f. Kl-Quint., Kl-Trio, StrQu, *Rhapsodie castillane* f. Br u. Orch., Orch.-Tänze).

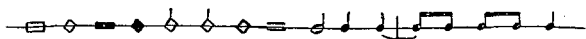
Colonne, Edouard Judas (j.), * 23. Juli 1838 zu Bordeaux, † 28. März 1910 zu Paris, wo er bei Ambr. *Thomas am Cons. studierte. Er begründete 1873, zunächst als *Concert national* die bekannten Konzerte, die später seinen Namen trugen und vor allem die großen Werke von *Berlioz vor das Publikum brachten. 1892 wurde C. auch 1. Kplm. der großen Oper.

Color (lat. = Farbe) bedeutet seit der *ars nova Farbenwechsel der normal schwarzen Notenköpfe zur Kennzeichnung rhythmischen Umschwungs, z. B. im *tempus perfectum:



Im *Codex Chantilly* um 1350 begegnen für gewisse Sondergeltungen sogar halbrote, halbweiße und halb schwarze Noten. Nach dem Umschwung in die weiße Notation um 1450 werden entsprechend schwarze Notenköpfe verwendet.

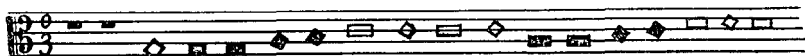
Im *tempus imperfectum bedeuten im 16. Jh. schwarze Noten, die aber dann um eine Wertklasse zu groß zu wählen sind, Triolen, werden hier jedoch gern als Sigel für punktierte Werte benutzt (also aus 2 + 1 zu 3 + 1 überspitzt), z. B.



Als „Warnungscolor“ machen im 16./17. Jh. schwarze Noten auf das Umschla-

gen eines bisher herrschenden Rhythmus aufmerksam, z. B.

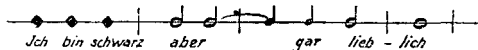
Aus Schöffers Ldb. 1537



Ein läppisch man, der narren kan, den hat man schon zu spot u. kon

Gern wurde der C. auch als Symbol benutzt, z. B. in der Passion vom Tode

Jesu ab, für den Begriff „im Dunkeln wandeln“, oder bei *Lechner, Hohes Lied:



Ich bin schwarz aber gar lieblich

Lit.: H. *Riemann, Über die verschiedene Bedeutung des Color (MfM (888); A. *Einstein (j.), Augenmusik im Madrigal (ZsIMG XIV, 8ff.); G. *Adler (j.), Zur Gesch. d. Harmonie.

Coloratur, Gesangsauszierung, Ziergesang; *colorieren* = auszieren (vgl. Diminution), daher die Bezeichnung Coloristen für die Meister der ältesten Epoche des *Orgelspiels. Zur Coloriertechnik d. 15. Jhs. R. *Ficker u. A. *Orel in Studien in DTÖ Heft 7 (1920), *Kroyer in ZfMW V 1935ff.

Lit.: L. Ricci, *Variazioni, Cadenze, Tradizioni* (2bdg. 1937), Anh. I (Mailand 1939), Anh. II: *Variazioni e Cadenze di G. Rossini* (Mailand 1941); Hedwig Feller, Die Gesangs-Koloratur in Rossinis Opern (Diss. Berlin, Triltsch 1935).

Combarieu (spr. kōbəriō), Jules, * 3. Febr. 1859 zu Cahors (Dep. Lot), † 7. Juli 1916 zu Paris, stud. MW. in Paris u. bei Ph. *Spitta (Berlin), MG.-Prof. am Collège de France.

Schriften u. a.: *Les rapports de la poésie et de la musique, considérées au point de vue de l'expression* (Diss. 1893); *L'influence de la musique allemande sur la musique française* (Peters-Jb. 1895); *Etude de philologie musicale I—III* (1896—98); *Histoire de la musique I—II* (1913/14), III nachgel. 1920. Hg. des musikw. Kongr.-Berichts Paris 1901.

come sopra (ital. = wie vorher), Abkürzung, besonders um die Wiederholung von Vortrags- und Ausführungsbezeichnungen bei gleichen Stellen zu sparen.

come stà (ital. = wie es dasteht), Anweisung im 17./18. Jh., Stellen entgegen dem damaligen Virtuosen-Usus unverändert zu lassen.

Comes (lat. = Gefährte), Antwortform des quasi als Frage vorangegangenen Themas (*Dux*) in der *Fuge.

Comma siehe Komma.

Commer, Franz, * 23. Jan. 1813 zu Köln, † 17. Aug. 1887 zu Berlin, wurde in s. Vaterstadt KMusiker, stud. in Berlin bei *Rungenhagen, B. A. *Marx (j.) u. A. W. *Bach, wurde hier Bibliothekar des Inst. f. KM, KMD an S. Hedwig, Schulmusiker, 1844 Mitbegr. des Berliner Tonkünstlervereins und 1868 der Ges. f. Musikforschung (s. Eitner), Kgl. MD, 1845 Mitgl. d. Akad. d. K., Prof., Hg. der wertvollen *Collectio operum musicorum Batavorum saec. XVI* (12 bdg., 1840ff.), *Musica sacra XVI/XVII saec.* (1839—87, 28 Bde., Forts. v. A. *Neithardt); *Coll. de compos. pour l'orgue des XVI—XVIII siècles* (6 Lieferungen) und 2 geistl. Arienbände *Cantica sacra*. Auch komponierte er selbst.

Cómodo (ital.), bequem.

Compenius, berühmte mitteldeutsche Orgelbauerfamilie des 16.—17. Jhs., die Orgeln u. a. in Magdeburg, Halle, Wolfenbüttel, Gera, Altenburg, Weimar, Leipzig, Frederiksborg in künstl. Verwandtschaft mit dem Dresdener G. Fritzsche baute.

Lit. Thekla Schneider, Die Orgelbauerfamilie C., AfMF II (1937; W. *Gurlitt, M. Praetorius I (Diss. Lpz. 1914); A. *Hammerich, im *Bull. de la société Union Musicol.* II, 1922, S. 65ff.; Fr. *Blume, M. Praetorius u. Es. C. Orgel-Verdingnis (Kieler Beitr. z. MW. IV, 1936).

Compère (spr. kōpär), Loyset (spr. loasē), † 16. Aug. 1518 zu St. Quentin, wo er als bedeutender Schüler *Ockeghems Kanonikus war. 21 Liedbearbb.

in *Petrucis *Odhekaton*, Motetten und 2 Messen à 4 sind erhalten, Neudr. bei *Ambros V., Riemanns Hdb. II, 1, in *Blumes Chorwerk 1932 usw.

Compleat, die (oder: das *Completorium*), der letzte Stundendienst des Tages-Offiziums.

Lit.: Fr. Molnig, Die K. (lat. u. dt.) zum Gebrauch der Gläubigen (1931).

Concentus vgl. *Accentus*.

Concertante (von franz. *sinfonie c.*), konzertierendes, d. h. unter der Rivalität mehrerer Soloinstrumente stehendes Tonwerk (1750—1850).

Concert siehe Konzert.

Concerto grosso (ital., spr. -tscherto) barocke Sonderform des Orchester-Konzerts (erstmal wohl bei Al. *Stradella um 1680 sowie bei *Corelli), entstanden aus der schon von *Lully in Paris gepflegten Klangregie zwischen Tutti- und Kleinorchester-Strecken; von dem Vollarchester (*Ripieno, Concerto) löste sich ein Solistenensemble (*Concertino* = Kleinorchester, bei Corelli, Händel, Geminiani mit Vorliebe in der Besetzung der Triosonate von 2 Violinen, Vc und Bc., letztere bei Lully als „Trio“ von 2 Ob. u. Fg.) ab, das mit dem Tutti doppelchörig diskutiert, wobei das *Concertino* vermöge seiner größeren Beweglichkeit und virtuoseren Qualität die Hauptthematik kolorierend fortspinnt; öfter schweigt das Vollarchester im Mittelsatz ganz. Nimmt das Concertino bei *Vivaldi gern die Besetzung von 2—4 Violinen an, so besetzt es J. S. Bach in seinen „Brandenburgischen Konzerten“ mit der deutschen Freude an individueller Vielfältigkeit jeweils anders (auch mit Bläsern). Man kann das Solokonzert (für 1 Violine seit *Torelli, für 1 Kl seit J. S. Bach) als Schwundform des Concertino-Trios auffassen, die Händelschen Orgelkonzerte als eine Übertragung des Concertinos auf die Orgel. Die *Concertante der Mannheimer und der Wiener Klassik ist dann wieder eine Wucherungsstufe vom Solokonzert her. Eine moderne Renaissance des C. gr. zeitigte u. a. das C. gr. von H. *Kaminski (1922). *Lit.*: W. Krüger, Das C. g. in Deutschland (Diss. Berlin 1932).

Concitato (ital., spr. = tschi-), erregt.

Concône, Giuseppe, * 1810 in Turin, † ebenda 1. Juni 1861, lebte 1838—48

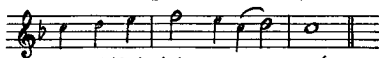
als Gesangspädagoge in Paris, seitdem Hoforg. in s. Vaterstadt, bekannt durch 5 Hefte Vokalsen.

Concordanz, im M.-A. Bezeichnung für die melodisch-nachzeitige *Konsonanz; von C. *Stumpf (Konsonanz u. Concordanz, Beiträge zur MW u. Akustik, Heft 8) geprägter Begriff, um durch ihn die Akkordkonsonanz von der Intervallkonsonanz zu unterscheiden.

Conductus v. lat. *conducere* 1) = „Geleit-“ (zum Lettner) und Umzugsgesang in der Liturgie; 2) = „Zusammenführen“ von Stimmen: mehrstimmiges Stück der *ars antiqua ohne das *gregorianische *mot* des *motetus; falls textiert, so meist auf neu gedichtete Verse unter gleichzeitigem Silbenvortrag in den Stimmen.

Lit.: J. *Handschin im Kongr.-Ber. Leipzig 1925, sowie die *Lit. bei ars antiqua*.

Confinalis (lat. = Neben-Schlußnote), ist in der Lehre von den *Kirchentönen diejenige Melodistufe, die neben der eigentlichen Schlußnote (*Finalis*) noch am ehesten Schließfunktion besitzt: die Oberquinte. Beispiel: in *Luthers Lied von den Brüsseler Märtyrern (1523) die ältere Schlußzeile der F-dur-Melodie (jonische Conf.):



so reichlich hat ge-zie — ret.

Conservatoire s. Konservatorium.

Consort (v. lat. *consortium* = Schicksalsgemeinschaft), engl. Ausdruck für ein Ensemble von Saiteninstrumenten; M. *Praetorius, Syntagma mus. III (Neudr. S. 19): „Die Engländer nennens gar *apposite a consortio* ein *Consort*, Wenn etliche Personen mit allerley *Instrumenten*, als Clavicymbel oder Großspinnet, groß-Lyra, Doppelharff, Lauten, Theorben, Bandorn, Penorcon, Zittern, *Viol de Gamba*, einer kleinen Discant Geig, einer Querflöit oder Blockflöit, bißweilen auch einer stillen Posaun oder Racket zusammen in einer *Compagny* vnnd Gesellschaft gar still, sanfft vnd lieblich *accordiren*, vnd in anmutiger *Symphonia* mit einander zusammen stimmen.“ Daher auch der Name für solche Stücke (vgl. Th. *Simpson) u. für öffentliche Konzerte. *Zs. The consort* (hg. v. A. *Dolmetsch, London 1929ff.).

Cántano (ital. = „sie zählen“), Anweisung für den Kopisten, bei den so bezeichneten Instrumenten ohne Pausenzeile doch die Pausen zu zählen, bis wieder ein eignes System für ihren Einsatz notiert ist.

Continuo (basso c.) s. Generalbaß.

Contra (lat. u. ital.), „gegen“; in der Zeit *Dufays als *contra-punctus* der *Contratenor altus* (hohe Gegenstimme) und *Contratenor bassus* (tiefe Gegenstimme) zum *Tenor* (Kernstimme, **cantus firmus*); von da noch franz. *haute-contre* (ital. *Contr' alto*) für die Bratsche und *basse-contre* (*Contra-basso*) für das Violoncell in *Lullys Streichorchester, während hier die Tenorstimme *taille* (= Mittelstück) heißt. Erst später erhält der 16-füßig suboktavierende *Basso doppio* die Bezeichnung *Kontrabaß, wohl weil er die Kontra-Oktave (nämlich die mit dem „Gegen“-Index *c* statt *c̄* bezeichnete) erreicht; wieder in Analogie zu diesem „besonders tiefen“ Baß entstand in Deutschland die populäre Auffassung, der Kontra-Alt sei im Gegensatz zum normalen Vokal-Alt besonders tief und pastos, während der Italiener unter *Contr' alto* oft (Verdi) geradezu den Mezzosopran versteht.

Contrafactum s. Kontrafaktur.

Contrarium, *per motum* (lat.) s. Umkehrung u. Gegenbewegung.

Contratänze sind die Erben alter keltisch-germanischer Schwerterreigen von kultischer Bedeutung, die in echter Polyphonie der figurenreichen Bewegungen von Jungmännergruppen getanzt wurden und seit 1910 in England in breiten Volkskreisen wiederbelebt worden sind (Neudr. v. Cecil Sharp bei Novello in London). Die Übernahme durch die deutsche Jugendbewegung erfolgte, weil es sich im Gegensatz zum Einzelpaartanz (vom Walzer bis zu den modernen Tänzen) um einen Ansatz zu echtem Gemeinschaftstanz in freier u. gelöster Haltung handelt.

Lit.: G. Götsch u. R. Gardiner, Alte Kontratänze (Kallmeyer 1928). Vgl. auch die altniederl. Kontratänze in den Publ. d. Vereeniging voor Noordnederl. Muziekgeschiedenis, Bd. 20, 23, 33, 36.

Contredanse (franz., spr. köträdäs), Tanz von vier Paaren, von denen immer je zwei „gegeneinander“ tanzen; kam als *Anglaise* gegen 1700 von England

nach Frankreich, von hier gegen 1800 als *Française* oder *Quadrille* nach Deutschland.

Conze, Johannes, * 29. Mai 1875 in Lippstadt, Kompos.-Schüler v. H. van *Eyken u. Fr. *Gernsheim (j.) (Berlin), lebt als staatl. anerkannter Gesang- und Theorielehrer in Berlin, schrieb kath. Kirchenwerke (Messen, 8stg. Sanctus u. Benedictus), Basso ostinato u. Quadrupelfuge über ein Thema v. Beethoven f. Kl, Vorspiel u. Choralfuge über „Christ ist erstanden“ f. Orgel sinf. Fantasie „Sappho“ f. Orch., Passacaglia über d. 8. Psalmton f. Orgel, „Kolumbus“ f. MCh u. Bar.-Solo, gediegene Kammermusikwerke, bearb. die Adagios aus Bruckners 6. u. 9. Sinf. f. Orgel, schrieb „Die Kunst der Passacaglia“ (ungedr.) u. Erinnerungen an *Busoni.

Copyright (engl., spr. koppireit = registriert), der vom amerikanischen (und seit 1842 engl.) *Verlagsrecht (Neuformung von 1909) geforderte Vermerk auf gedruckten Büchern u. Musikalien, daß das betr. Werk in das Register der in dem betr. Lande gegen Nachdruck geschützten Werke eingetragen ist; das C. muß nach einer gewissen Anzahl von Jahren unter Nachweis schutzfähiger Verbesserungen gebührenpflichtig erneuert werden.

Cor (franz.), *Waldhorn.

Corbach, Karl, * 16. März 1867 zu Lütgendortmund, Schüler des Kölner Kons., wurde 1891 HKonzM in Sondershausen, 1910 Prof., 1911 Hkplm. u. Kons.-Dir., jetzt im Ruhestand.

Corda (ital.), Saite; auf der Violine: *I ma—IV ta c.*: E—G-Saite; auf dem Kl *una c.* = mit voller *Verschiebung; *due corde* = mit halber Verschiebung; *tutte le corde* = ohne V.

Corder, Frederick, * 26. Jan. 1852 zu London, † 21. Sept. 1932 in St. Johns Wood, Schüler der *Royal Acad.* und von F. *Hiller (j.), wurde Kplm., 1890 Lehrer an der *Royal Acad.* und Mitarbeiter an *Groves Lex., schrieb Opern, Operetten, Kantaten, Konzertmelodramen, Bühnenmusiken, Orch.-Suiten, eine Motette für 50 (!) Frauenstimmen mit Orgel, Harfe, Trp, Pk.; Frauentertette. Er übersetzte Wagners *Rienzi* u. Meistersinger ins Englische, verfaßte mehrere Werke über Musik-

theorie u. 1922 eine Gesch. der *Royal Acad.* Vor allem aber hat er als Kompositionslehrer zahlreiche Talente der jüngeren Generation ausgebildet.

Corelli, Arcangelo, * 17. Febr. 1653 zu Fusignano bei Imola, † 8. Jan. 1713 in Rom, Schüler v. Benvenuti in Bologna u. Simonelli in Rom, wo er seit 1671 als Geiger wirkte; ob er 1679—81 in Deutschland gelebt hat, ist zweifelhaft — immerhin hatte er Beziehungen zum Pfalzgrafen, der ihn noch in seinem Todesjahre zum *Marchese di Ladenburg* (bei Heidelberg) ernannte. Seit 1682 stand er als KonzM im Dienst der Königin Christine v. Schweden in Rom, dann in dem des Herzogs von Modena, seit 1690 in jenem der röm. Kardinäle Panfilii u. Ottoboni (Papst Alexander VIII.) und lebte, ein lebenswunderschüchterner, ja zuletzt von Minderwertigkeitskomplexen geplagter Mann, an des Letzteren Hofe, wo er gelegentlich Konzerte mit bis zu 150 Spielern leitete und mit reisenden Größen wie N. A. *Strungk und dem jungen Händel zusammentraf. Schon 1682 bewunderte G. *Muffat die **Concerto grosso*-hafte Klangregie des Dirigenten Corelli, der sie — angeblich bei einem persönlichen Besuch in Paris 1672 — von Lully übernommen haben soll; welcher Art diese Stücke gewesen, läßt ihr Nachklang in Muffats *Armonico tributo* von 1682 ahnen; erst 20 Jahre später arbeitete sie C. zu richtigen *Concerti grossi* um. Als Geiger hat Corelli die schon vorher in Italien weit höher gestiegenen virtuosens Ansprüche bewußt zurückgeschraubt, und auch für den Kompositionstil seiner $6 \times 12 = 72$ mehrsätzigen Werke ist die brennpunkthafte Zurückversammlung auf edelste Klassizität innerhalb des italienischen Barock bezeichnend, wofür C. in seinen Zeitgenossen *Veracini, *Vitali, *Steffani, dem älteren *Bononcini, J. J. *Fux Gesinnungsgefährten fand. Corellis Ausdruck reicht rasch und oft wechselnd von pomphafter Feierlichkeit bis zu geistreicher Pointierung, doch ist er auch ein Meister des Pastorales, dessen Thematik noch auf S. Bach u. J. G. *Walther eingewirkt hat. Zu seinen Schülern zählten *Geminiani u. *Somis. Seine im Druck erschienenen Werke sind: 12 *Sonate da chiesa a tre*

(op. 1, 1683); 12 *Sonate da camera a tre* (op. 2, 1685, prakt. Neudr. v. Schöffler bei Vieweg, sechs davon hg. v. A. Moffat bei Simrock, eine in Scherings Beisp. Nr. 240); 12 *Sonate da chiesa a tre* (op. 3, 1689; daraus eine in Seifferts Organum); 12 *Sonate da camera a tre* (op. 4, 1694; die ersten sechs davon hg. v. G. *Jensen bei Augener, andere sechs hg. v. *Sitt bei Peters); 12 Soloviolinsonaten (op. 5, 1700; daraus einzelne hg. v. F. *David (j.), D. *Alard, M. *Seiffert; die beste moderne Bearb. der berühmten Variationenfolge *La Folia d'Espagne* v. *Leonard; 12 *Concerti grossi* (op. 6, 1712; unter vielen Nachdr. eine Partiturausg. von *Pepusch bei Walsh; alle 12 hg. von W. *Wöhl (Peters 1941), drei in *Scherings „Perlen alter Kammermusik“ bei Kahnt, darunter das Weihnachtskonzert; 2 Trioson. hg. v. H. Roth (Schott 1933); Conc. gr. op. 6¹¹ u. 12 bei Afa; Soloson. op. 5, auch v. P. Klengel (Peters), 6 Trioson. ebenso, die Folia auch v. Fr. Herrmann (dgl.). Gesamtausg. v. op. 1—6 hg. v. *Chrysander (nicht v. *Joachim, wie auf dem Titel der DdT. steht), aller Sonaten bei Bärenr.

Lit.: Fr. *Chrysander, Händel I, 211 ff.; H. W. *Riehl in Sitzungsber. d. Münchener Ak. d. W. 1882; A. *Moser, Gesch. d. Violinspiels, S. 69 ff.; ders. im AfW I, 358 ff., in ZfW I, 287 ff. u. III, 415 ff.; A. *Einstein (j.) in SbIMG IX, 414 ff.; A. *Cametti in Riv. mus. it. 1922; F. *Vatielli ibid. 1916; *Torrefranca dgl. 1917; H. *Engel, Instr.-Konz. (1932) S. 17 ff. W. Krüger, Das *Concerto gr.* (Diss. Berlin 1932) S. 20 ff.; M. *Pincherle, C. (Paris 1933); H. *Engel, Instr.-Konz. (1932). — *Histor.*: F. Fayolle, *Notice sur C.* (Paris 1810).

Cornelius, Peter, * 24. Dez. 1824 in Mainz, † 26. Okt. 1874 ebenda, ein Neffe des romantischen Malers gleichen Namens, studierte 1845—50 bei S. *Dehn (Berlin), schloß sich 1852 Liszt in Weimar an und war für diesen wie für Berlioz eifrig als Übersetzer und Propagandist tätig. Daß C.s Hauptwerk, die kom. Oper „Der Barbier v. Bagdad“ (1858), bei der unter Liszt stehenden Weimarer Urauff. durch die Anhänger Dingelstedts ausgezischt wurde, war der

Hauptgrund für Liszts Fortgang von Weimar (1861). C. wandte sich 1859 nach Wien, wo er seine 2. Oper „Der Cid“ dichtete und komponierte (Erstaufführung Weimar 1865) und in den persönlichen Bann Wagners geriet, der ihn zur Reorganisation der Kgl. Musikschule nach München mitnahm. Hier schuf er seine großen Chöre, starb aber über der Arbeit an seinem dritten Opernwerke „Gunlöd“ (seit 1868) hinweg (fertig komp. 1908 von W. v. *Bauszner). C. war als Dichter u. Schriftsteller (4 Bde. s. Schriften u. Briefe, hg. v. s. Sohn, Ausw. v. P. Egert, Hahnfeldt 1938) ebenso begabt wie als Tonsetzer, der sich in aller Zartheit schließlich doch zäh des übermächtigen Einflusses von Liszt und Wagner zu erwehren gewußt hat und, von manchem zunächst als außenseitiger Halbdilettant verkannt, einen ganz selbständigen und auch konstruktiv stichhaltigen Stil errang; so war es eine um so schlimmere, wenn auch gut gemeinte Vergewaltigung, wenn *Mottl u. H. *Levi (j.) den „Barbier“ u. den „Cid“ Ed. *Lassen (hj.) „Gunlöd“ wagnerisch uminstrumentierten. Max Hasse (Magdeburg) gebührt das Verdienst, seit Herausgabe der Gunlöd-Fragmente (1894) für die Urgestalten eingetreten zu sein, die sich seit dem Weimarer C.-Fest 1904 siegreich durchsetzen; er ist auch Hg. der 5bdg. mus. Gesamtausgabe (1905 ff. bei Br. u. H.). So hat sich vor allem der „Barbier“ als eines der feinsten dt. Musik-Lustspiele bewährt. Als Zwanzigjähriger ließ er sich in Soest durch m.-a. Stimmungen zu Messensätzen anregen. Unzweifelhaft gibt C. sein Eigenstes als Lyriker; in seinen Miniaturzyklen (op. 1 Sechs kl. Lieder, 1853; Das Vaterunser, op. 2, 1855; Trauer u. Trost, op. 4, dgl. [Sonderausg. v. G. v. *Westermann in Mus. Stundebücher 1921]; Brautlieder, 1856; Weihnachtslieder, 1859; Lieder für s. Frau Bertha, op. 15) ist er meist auch s. eigener Textdichter. In der Idyllik ein Ludwig Richter der Hausmusik, formt er pastellzarte Bildchen von rheinisch-katholischer Empfindsamkeit. Doch vertonte er auch Bürger, Hebbel, Hölty, die Droste. Hoch wertvoll sind seine Chöre: Hebbels „Requiem“; „Der alte Soldat“ f. 9stg.

Moser, Musiklexikon.

MCh; „Wagen muß du“ (doppelchörig); „Der Tod, das ist die kühle Nacht“ (Ten.-Solo u. 8stg. a-cappella-Chor); „An den Sturmwind“ (Doppelquartett); Uhlands „Vätergruft“ f. Solo-Bar. u. einen Geisterchor f. Sopr., 2 Tenöre, Baß. Verdienstlich auch s. Verdeutschungen zu Chören v. *Donati, *Gastoldi, sowie von Bühnenwerken *Pergolesis, *Boieldieu u. besonders Glucks (beide Iphigenien u. Alceste f. d. Pelletan-Ausg.). Neuausgg. der Liederzyklen bei Peters.

Lit.: Kurze Selbstbiogr. 1874; C. M. Cornelius, P. C. (2bdg. 1925, Bosse); M. Hasse, Der Dichtermusiker P. C. (2bdg. 1923, Br. u. H.); A.-E. *Cherbuliez, P. C. (Zürcher Neujaarsbl. 1925); E. Sulger-Gebing, P. C. als Mensch u. Dichter (1908); Edg. *Istel (j.), P. C. (Reclam 1904); Ad. *Sandberger, P. C. (Diss. Würzburg. 1887); H. *Kretzschmar, P. C. (in Waldersees Vortr. Nr. 20); H. Paulig, P. C. u. s. „Barbier“ (Diss. Köln 1923); M. Hasse, dgl. (1904).

Corner, David Gregor, * 1585 zu Hirschberg (Böhmen), † 9. Jan. 1648 zu Göttweig (N.-Österr.) als Prior; manches wertvolle geistl. Volkslied schon des 14. Jhs. (!) verdankt man seinen Sammlungen: Großcatholisch Gesangbuch (1625—76 siebenmal aufgelegt) und Geistliche Nachtigall (1631—76 viermal).

Lit.: P. R. Johandl in AfMW II, 447 ff.

Cornet (franz., spr. -nē), *Cornetto* (ital.) s. Kornett.

Corno (ital.) s. Waldhorn.

Coróna (lat. = Krone) s. Fermate.

Corrente (ital.) s. *Courante*.

Corrette, Michel, aus Delft gebürtig u. in Paris lebend, gab zwischen 1710(?) oder mindestens 1727 und 1753 treffliche Schulen für die Violine (1738), Flöte, Vielle (= *Drehleier), Klavier (1753), Violoncell (1741) und Gesang heraus, veröffentlichte 3 Orgelbücher, Arietten, Bläser-Ensembles (*Concerti*), Klavierstücke (Neudr. von *Expert), ein Violinsammelwerk (*L'art de se perfectionner*). 6 Klavier-Violinsonaten op. 25 und ließ Werke v. D. *Zipoli drucken.

Lit.: A. *Moser, Gesch. d. Violinspiels, S. 382 ff. Über s. *Concertos comi-*

Louis C.
 * 1626 zu Chaumes (Bré)
 † 1661 in Paris.
 Lit.: *Pirro in *Rev. mus.*
 1920/21

Franç. C. Pañe
 * 1631 zu Chaumes
 † 1705 in Paris
 Lit.: Pirro in *Trith. de*
St. Gervais (1905)

Nicolas C.
 * 1680 in Paris
 † 1748 in Paris
 Armand Louis C.
 * 1725 in Paris
 † 1789 in Paris

Marianne C.
 Organistin der Abtei
 Montbuisson

Marg. Antoinette
 Kammerclavierschülerin
 Ludwigs XIV.

* François C. le Grand

Charles C.
 * 1638 zu Chaumes
 † 1679 in Paris

ques, Orgei- u. KlKonz.e H. *Engel,
 InstrKonz. (1932).

Corsi, Jacopo, ein aristokratisches
 Mitgl. der Florentiner *Camerata;
 zwei von ihm komponierte Stücke aus
 *Rinuccinis Dafne veröffentlichte *So-
 lerti (*Albordi del Melodr.*, 1904).

Corte, Andrea della, * 5. April
 1883 zu Neapel, MG-Lehrer am *Liceo*
mus. in Turin u. Musikkritiker der
Stampa. Schrieb mit G. M. *Gatti
 einen *Dizionario di Musica* (3. Aufl.
 1930) u. veröffentlichte: *Paisiello
 (1922); *L'estetica musicale di *Me-*
tastasio (1922); *Saggi di critica mus.*
 (1922); *L'opera comica ital. nel 1700.*
 (1923); „*Aida*“ (1923); „*Otello*“ (1924);
 „*Falstaff*“ (1925); *Piccola Antologia*
settecentesca (= 24 Arien aus kom.
 Opern des 18. Jhs. [1925]); Schullieder-
 bücher (mit G. Rostagno 1924); *Le*
imperfezioni di un'opera di Beethoven
(Riv. mus. it. 1919); Vorw. zu den
 Dramen v. *Rinuccini (1925); *Disegno*
storico dell'arte mus. (1926); *Scelta di*
musiche per lo studio della storia (1928);
 **Piccinni* (1928); *Antologia della storia*
della musica (2 bdg. 1926, 29); *Le teorie*
delle origini della musica e le musiche
dei popoli antichi e primitivi (1932);
Vicendo degli stili del canto dal tempo di
Gluck al 'oco (Turin 1933); *Ritratto di*
Franc. Alfano (1935); *D. Cimarosa*
 (1937).

Cortot (spr. kortō), Alfred, * 26. Sept.
 1877 in Nyon bei Genf, stud. Klavier bei
 Diémer (Pariser Cons.) u. machte sich
 als ausgezeichnete Spieler zumal Cho-
 pins u. *Debussys (auch in Deutschland)
 bekannt. Gründete 1902ff. mehrere
 Konzertgesellschaften (Dirig.), spielte
 mit *Thibaud u. *Casals seit 1905 Trio
 und wurde 1907 Klavierprof. am Cons.
 (*Ecole normale de musique*). Er
 schrieb *Principes rationnels de la tech-*
nique pian. (Paris 1928, engl. 1930)
 sowie Studien über die Klavierwerke
 v. Debussy, Fauré, C. *Franck u.
 *Chabrier in der *Rev. mus.* 1920ff.,
 gab Chopins *Etudes* und *Préludes* heraus
 u. veröffentl. eine praktische Auswahl
La musique franç. de Piano (I 1930,
 II 132); *Cours d'interprétation* (1934);
 gedr. Katalog s. wertvollen Musik-
 sammlung: *Traité et autres ouvrages*
des XV—XVIIIe siècles (1936).

Cotton (Cottonius), Johannes, engl. Musikgelehrter um 1100, dessen *Epistola ad Fulgentium* den Übergang vom *Organum zum *Discantus spiegelt (abgedr. bei *Gerbert, *Scriptores* II).

Lit.: H. *Riemann, *Gesch. d. Musiktheorie*, 2⁹²ff.; U. *Kornmüller im *Km. Jb.* 1888, S. 1ff.

Couperin (spr. kúpärē), eine berühmte Organistenfamilie an S. Gervais in Paris (s. Stammbaum S. 162).

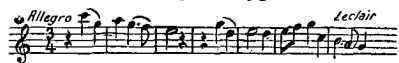
lit.: Ch. *Bouvet, *Une dynastie de musiciens fr.: Les C.* (1919); H. *Quitard, *Les C.* (1913); J. *Tiersot, *Les C.* (1926, in *Les maîtres de la mus.*); Ch. *Bouvet in *Rev. de musicol.* Nr. 34.

Couperin, François (le Grand), * 10. Nov. 1668 in Paris, † ebenda 12. Sept. 1733, Orgelschüler von J. Thomelin, wurde 1693 Hofclavencinist u. Prinzensinnenlehrer, 1698 Org. an St. Gervais (als Nachf. seines Onkels Franc. l'ainé). C. übernahm das reiche Zierwerk (*Agréments*) seines Klavierstils von der Lautenlit. (Denis *Gaultier). Hatte sein Oheim Louis C. in Anlehnung an *Gabrielis Orgeltoccataen seine Préludes völlig taktfrei gehalten und in seinen Suiten wie *Chambonnières schon moderne Tonarten verwandt, so verzichtete Franc. C. in seinen Suiten („*Ordres*“) auf Präludien, gibt statt der alten Typik nur „freie“ Tänze, entwickelt sie zu Charakterporträts von Personen oder zu Programm-Schilderungen (Glocken, Hühnerhof, Maskenzüge), kontrastiert gern Dur und Moll und rechnet mit zweimanualigen *Cembali*. Wichtig ist in seiner Klavierschule das Fingersatzprinzip 3 4 3 4 5. *Werke*: Ges. Ausg. v. Brunold, *Chauchie, *Gastoué und *Tessier, 1932ff. 4 Bücher *Pièces de clavecin* (1713—30, Neudr. v. *Chrysander in *DdT*, Bd. 4, 1869); im Anh. *Concerts royaux* (vgl. Kammerkonzerte) f. V, Fl, Ob, Fg, Kl; *L'art de toucher le clavecin* (1717, dt. v. Anna Linde [j.], engl. v. M. Roberts 1933); *Les goûts réunis* (Konzerte) nebst Triosonate *Apothéose de *Corelli* (1724); eine gleiche *de Lully* (1725); Triosonaten *Les nations* (1726); *Pièces pour Violon et Piano* hg. v. *Bouvet 1926. Ausgew. Cembalomusik hg. v. *Vrieslander (Nagel 1933). Vgl. auch die Ausw. Altfranzös. Klaviermeister v. K. H. Pillny (Edit. Cotta), u. M. Pauer, *Alte Meister des Klavierspiels*.

Lit.: Marg. Reimann, *Untersuchungen z. Formgesch. d. fr. KlSuite* (Bosse 1940); J. *Tiersot, *F. C.* (Paris 1933); Ch. *Bouvet, *Nouveaux documents sur les C.s* (dgl.); P. Brunold, dgl. *à l'orgue de St.-Gervais* (Aurillac 1932); Weitzmann- *Seiffert, *Gesch. der Klaviermusik*, S. 291ff.; A. *Tessier, C. (1926).

Couplet (franz., spr. kuplé, m.-a. *copla*, v. lat. *copula* = Verknüpfung), eigentlich wechselnde solistische Zwischenstrophe zwischen den chorischen Kehrreimen (s. Ballade), so noch sehr schön im Schlußstück von Mozarts „Entführung“, wo sich auch schon ein wenig der Stimmungsgehalt des späteren C. ankündigt: eine aktuelle Allergewaltsweise witzig in Strophenvarianten zu belegen. In instrumentaler Übertragung Bezeichnung für die wechselnden Zwischensätze im *Rondo.

Courante (franz., spr. kurät; ital. *corrente* = „Läuferin“), alter munterer Tanz von 1550—1750, in der Suite als Abtanz (rasche *Proporz) des ersten Haupttanzes (*Allemande) an zweiter Stelle. Gegenüber dem etwas schweren (*gagliardenmäßigen) Typ



setzte sich besonders der leichte (saltarelloverwandte) durch:



Im allgemeinen ist die franz. Courante gravitatöser („Doctortanz“), die ital. Corrente leichtgeschürzt und rasch (so überwiegend bei J. S. Bach).

Courvoisier (spr. kurwōāsīe), Walter, * 7. Febr. 1875 zu Riehen bei Basel, † 27. Dez. 1931 zu Locarno, wurde Chirurg, sattelte aber 1902 zum Musiker um, wurde Schüler u. Schwiegersohn v. *Thuille und 1910 Kompositionslehrer (1919 Prof.) an der Akad. d. Tonk. in München. C.s Hauptbedeutung liegt in seiner geistlichen Lyrik, die Münchner Neuromantik mit altertümlicher Monumentalität eigenartig verbindet. Er schrieb an Sologesängen op. 1—3, 4, 6—9, 13—19, 23, 27; 52 geistl. Lieder op. 28; 34 altdt. Lieder op. 29 (hs.); Gem. Chöre

m. Orch. op. 5 u. 11; M.-Chöre m. O. op. 12; 3 a cappella-Chöre (Eichen-dorff) op. 33; 5 Lieder f. gem. Ch. op. 34; ein feines, knapp einstündiges Oratorium „Totenfeier“ (den Gefallenen) op. 26; Klavierwerke op. 20 (Passac. u. Fuge) u. 21 (Var. u. Fuge); 6 Suiten f. V allein op. 31; Sinfonischer Prolog zu Spittlers „Olympischem Frühling“ op. 10. Bühnenwerke: Musikdrama „Lancelot u. Elaine“ (München 1917); einaktige Komödie „Die Krähen“ (dgl. 1921); „Der Sünde Zauberei“ (nach Calderon von Eichendorff).

Lit.: Th. *Kroyer, W. C. (1928). **Coussemaker** (spr. kausse-[=Strumpf-]), Ch. Edmond Henride, * 19. April 1805 zu Bailleul (Dep. du Nord), † 10. Jan. 1876 in Lille, Schüler v. *Reicha (Paris), war im Hauptamt Richter zu Cambrai, Dünkirchen, Lille, daneben wurde er, von *Fétis angeregt, einer der wichtigsten Erforscher der m.-a. MG.

Hauptschriften: *Mémoire sur Hucbald* (1841); *Histoire de l'harmonie au m.-a.* (1852); *Chants pop. des Flamands de France* (1856, Neudr. v. Bayart 1930); *Drames liturg. du m.-a.* (1860); *Scriptores de musica mediæ ævi* (4 bdg., 1864—76, die wichtigste Forts. v. *Gerberts *Scriptores*; Neudr. v. U. Moser in Graz 1908 und bei Boll. bibl. mus. (Rom 1936); *Les harmonistes des XIIe et XIIIe siècles* (1865); *L'art harmonique aux XIIe et XIIIe siècles* (1865); *Les harm. du XIVe siècle* (1869); *Oeuvres compl. du trouvère *Adam de la Halle* (1872); *Joannis *Tinctoris Tractatus de musica* (1875).

Lit.: A. Desplanque, *Etude sur E. de C.* (1870); R. *Schlecht im Cäcilienkalender 1877.

Cousser s. Kusser.

Cracovienne s. Krakowiak.

Cramer, Johann Baptist, * 24. Febr. 1771 zu Mannheim, † 16. April 1858 in London, Sohn des trefflichen Violinvirtuosen aus *Stamitz' Schule Wilhelm C. (1745—99). Schüler v. *Clementi und *Abel, reiste seit 1788 von London aus, wo er auch einen Musikverlag begründete, war jedoch 1832—45 in Paris ansässig. Seine Klaviersonaten, -konzerte u. -kammermusiken sind vergessen, jedoch nimmt er mit Recht immer noch eine hohe klavierpädagogische Stellung ein durch seine musi-

kalisch wertvollen und spieltechnisch vielseitigen 84 Kl.-Etüden, urspr. 5. Teil seiner „Großen Pianoforteschule“, dann selbständig als op. 50 (Auswahlen v. *Bülow u. H. *Riemann, mit zweitem Klavier v. *Henselt); auch die „Schule der Fingerfertigkeit“ op. 100 (urspr. 2. Teil der Schule) wird als tägliches Übungsmaterial geschätzt. Kennenswert sind die Glossen v. Beethoven zum 1. Heft der Etüden (hg. v. *Shedlock, *The Beethoven-Cramer-Studies*).

Lit.: R. v. *Liliencron in der Allg. dt. Biogr.; Thea Schlesinger, *Die Kl.-Sonaten C.s* (Diss. München 1925, gedr. 1928); J. *Pembaur jr., Anl. z. gründl. Studium u. Analysieren der 84 Etüden v. C. (1901); P. Egert, *Romant. Kl.Sonate* S. 63 ff.

Cramers Magazin war die 1783—89 erscheinende Musikzeitung des Kieler Professors Karl Friedr. Cramer (* 1752 in Quedlinburg, † 1807 in Paris), in der u. a. erstmals Beethoven von *Neefe der Öffentlichkeit vorgestellt worden ist.

Crecquillon (spr. krekijø), Thomas, war um 1544 Hkplm. Karls V. in Brüssel, besaß später Pfründen in Löwen, Namur und Termonde, † 1557 zu Béthune, schrieb elf wertvolle Messen zu 4—5 St., viele Motetten, reizvolle Chansons in der Art des Cl. *Janequin. Neudr. bei *Commer u. van *Maldeghem.

Lit.: *Riemann, Hdb. II, 1, S. 462 ff.

Credo (lat. = ich glaube) s. Messe.

Crescendo (ital., spr. kresch- = wachsend), stärker werdend. Zu unterscheiden ist das Zunehmen der Tonstärke 1) auf einem einzelnen Ton (Schwellton), das bereits *Caccini (um 1600) kennt und das von einer Kantate *Stradellas bis zu J. S. Bach (in einer Kantate bei der Oboe) durch *p—f* (bzw. ff) ausgedrückt wurde, bis dafür bei *Geminiani 1739 das Zeichen \blacktriangle , bei *Rameau 1751 \blacktriangleleft , unserem \blacktriangleleft den Weg bahnte; 2) innerhalb der größeren Strecke eines Tonstücks (Strecken-Cr.), das sich schon um 1700 auch ohne Vorzeichnung bei längeren, sekundweise aufsteigenden Sequenzketten automatisch einstellte. Erst bei den *Mannheimern um 1750, bei *Jommelli (*Asiatische* 1741) u. Gluck (*Semiramide riconosciuta* 1748), wird es als Orch.-Effekt ausdrücklich vorgeschrieben u. hat als solches auf die Zeitgenossen fas-

zinierend gewirkt, zumal wenn als Höhepunkt statt des zu erwartenden *ff* ein überraschendes *p* eintrat (dynamischer Trugschluß).

Zur Psychologie des Cr.: auf den Einzelton bezogen, wirkt es dem **decr.* gegenüber, das dem natürlichen Verhalten eines angeschlagenen Tones entspricht, als Gegenteil dieser Naturgesetzlichkeit und verleiht so dem betr. Ton eine besonders expressive Auszeichnung, kann von spannender, aufregender Wirkung sein. Das Strecken-Cr. (seit der Empfindsamkeit den starr-eckigen Kontrasten der Echo- und Terrassen-Dynamik gegenüber tretend, die den Manualen und Registern der Orgel nachgebildet waren) ist in seiner Kurvengestalt Abbild des Lebens und erweckt im Hörer den (drohenden oder mitreißenden) Eindruck, als wenn die Klangmasse auf ihn näher zukäme. — Zum Orgel-Cr. s. Orgel.

Lit.: H. *Riemann, Hdb. II, 3, S. 146ff.; C. Mennicke, Hasse u. d. Br. Graun, S. 317ff.; A. *Heuß, Die Dynamik der Mannheimer Schule (ZfMW II, 44ff.); ders., Das Orch.-Cr. bei Beethoven (Kongr.-Ber. Basel 1924).

Cristofori, Bartolommeo, * 4. Mai 1655 zu Padua, † 27. Jan. 1731 in Florenz, gab seine Erfindung des Hammer-*Klaviers (Pianoforte) 1711 bekannt; durch die Übersetzung in *Matthesons *Critica musica* (1725) kam sie auch nach Deutschland. Fortentwicklungen brachten G. *Silbermann und Chr. G. Schröter (1699—1782) zu Nordhausen mit s. „Umständl. Beschr. eines neuen Klavierinstr.“ (1763).

Lit.: F. Casaglia, *Per le onoranze a B. C.* (Florenz 1876); C. Ponsicchi, *Il Pianoforte, sua origine e sviluppo* (Florenz 1876); L. Torri, *B. C.* (in I pianof. 1920); G. *Schünemann in Dt. Musikultur 1936.

Croce (spr. krötsche), Giovanni, * um 1557 zu Chioggia bei Venedig, † 15. Mai 1609 in Venedig, studierte bei *Zarlino, wurde an S. Marco Sänger, 1603 Kplm.; veröffentlichte seit 1585 Madrigale, Mascheraten, Kanzonetten, Capricci; an KM: Messen zu 5—8 St., Lamentationen, Magnificats, Psalmen, Motetten, schließlich noch nachgelassene Generalbaßkonzerte, die alle ihn zu

einem Hauptmeister der venez. Schule neben den *Gabrieli stempeln. Neudr. bei *Proske u. *Haberl.

Lit.: *Haberl im Km. Jb. 1888; Torri in *Riv. mus. it.* XVI.

Croche (franz., spr. krosch), Achtelnote; *double cr.* = Sechzehntel.

Croma (lat., v. griech. **chroma*), Achtelnote; s. auch Chromatik.

Crüger, Johann, * 9. April 1598 bei Guben, † 23. Febr. 1662 in Berlin, studierte Theol. in Wittenberg, Musik bei dem Gabrieli-Schüler P. Homberger (Regensburg), wanderte nach Preßburg, wurde 1622 Nicolai-Org. in Berlin, schuf schwungvolle Melodien, die zunächst mehr für die Hausandacht bestimmt waren, aber zahlr. im ev. Kirchengesang heimisch wurden; mit *Ebeling u. Jak. Hintze ist er der bedeutendste Vertoner P. Gerhardts. Seine Hauptstücke sind: Wie soll ich dich empfangen, Fröhlich soll mein Herze springen, Herzliebster Jesu, Auf, auf, mein Herz mit Freuden, Schmücke dich, o liebe Seele, Nun danket all u. bringet Ehr, Nun danket alle Gott, Jesu meine Freude, Dank sei Gott in der Höhe. Sein wichtigstes Ldb. ist die *Praxis pietatis melica* (1647—1736 in 45 Berliner Ausgg. u. in auswärtigen Nachdrucken). Neudrucke: Kl. Bärenr.-Ausg. 594 und 1002. Auch veröffentl. er mehrstimmige Tonsätze (1619—51) u. schrieb einige theoretische Werke (*Synopsis musica* 1630/34).

Lit.: Otto Brodke, J. Cr. (Schloßmann 1936); Elis. Fischer-Krückeberg, J. C.s *Praxis p. m.* (Jb. f. Brandenburg. K.-Gesch., Jg. 25/26, 1930/31); dies., J. C.s Choralbearbb. (ZfMW XIV, 248ff.); dies., J. C. als Musiktheor. (ibid. XII, 600ff.); dies., J. C. u. das Kirchenlied des 17. Jhs. (Mschr. f. Gd. u. kK., Jg. 34, Heft 11).

Csakan (spr. tscha-), tschechische Stockflöte (Schnabelfl.) in hoch as, Umfang notiert c'—f''', klingt as'—des''''.

Csárdás (spr. tschardasch), ungarischer Tanz, bestehend aus langsamer Einl. („Lassa“) und raschem, geradtaktigem Haupttanz („Friska“), vielfach in der Kunstmusik des 19. Jhs. (*Liszt Ung. Rhapsodien, *Joachims [J.] Ung. Konzert, J. Strauß' „Zigeunerbaron“, Brahms' Ung. Tänze) nachgeformt.

Lit.: D. de Moroda, *The C.* (London 1929).

Cui, Caesar Antonowitsch, * 18. Jan. 1835 zu Wilna, † ebenda 24. März 1918, wurde Prof. (Generalleutn.) der Fortifikation, daneben war er als Musiker seit 1856 Freund und Schüler von *Dargomyschski und *Balakirew und in den sechziger Jahren warmer Parteigänger der Jungrussen, während er selbst weniger betont russisch schreibt. Könnte man in *Mussorgski den Dostojewski der russ. Musik sehen, so würde C. mehr an Turgenjeffs Stellung einnehmen. Vor allem schrieb er Opern: Der Gefangene im Kaukasus 1857 (Neufassung 1882), Der Sohn des Mandarin (1859), William Ratcliff (1868), Angelo (1876), Der Flibustier (1889), Der Sarazene (1889), Mamsell Fifi (1900), Matteo Falcone (1908), und vollendete Mussorgskis „Jahrmärkte von Sorotschinzin“ (1917); er schuf über 300 Lieder, 2 Orch.-Scherzi, 4 Orch.-Suiten, Tarantella op. 12, Marcia solenne op. 18, Suite f. V u. Orch. op. 25, Stücke f. Vc u. Orch. op. 36, Klavierwerke, ein StrQu usw. Werkverzeichnis v. N. *Findeisen.

Lit.: Comtesse Mercy-Argenteau, C. C. (Paris 1888); Koptajew, C. als Klav.-Komp. (russ., Petersburg 1895); Weimarn, C. als Liederkomp. (dgl. 1896).

Cummings (spr. kömm-), William Hayman, * 22. Aug. 1831 zu Sidbury (Devon), † 6. Juni 1915 in London, Tenorist in der kgl. Kapelle, 1879—96 Gesanglehrer der *Royal Academy*, dann Dir. der Guildhall-Musikschule, auch Kompon., Dirig. u. Musikhistoriker, 1900 *Dr. mus. h. c.* (Dublin), Hg. der Publ. d. Purcell-Ges. u. Mitarb. an *Groves Lex. Er schrieb u. a. eine Biogr. *Purcells (1882, 21898, 21923), ein *Biogr. Dictionary of Music* (1892), *Dr. Arne and Rule Britannia* (1912).

Curschmann, Karl Friedrich, * 21. Juni 1805 in Berlin, † 24. Aug. 1841 in Langfuhr, Schüler v. *Hauptmann u. *Spohr (Cassel), fruchtbarer populärer Liederkomp. (Ges.-Ausg. 1871).

Lit.: G. Meißner, K. F. C. (Diss., Bautzen 1899); Dieter Curschmann, Das Geschlecht Curschmann (Udenheim 1937).

Curwen (spr. körwn), John, * 14. Nov. 1816 zu Heckmondwike (Yorkshire), † 26. Mai 1880 in Manchester,

Prediger der Nonkonformisten bis 1864; wurde 1843 im Interesse des Gemeindegangs der Sonntagsschulen Organisator der von Sarah Ann Glover vor 1812 erfundenen **Tonic Solfa*-Methode, aus der die *Tonikado-Lehre erwuchs, und Erfinder der *Handzeichen. 1851 begr. er die *Zs. The Tonic Solfa Reporter* und 1853 eine Tonic Solfa-Gesellschaft, 1879 das *Tonic Solfa-College* (zur Ausbildung v. Lehrern). 1862 wurde die Methode in den engl. Volksschulen obligatorisch.

Hauptschriften: *Singing for schools and congregations* (1842); *Grammar of Vocal Music* (1843); *The Standard Course of Lessons and Exercises on the Tonic Solfa Method* (1861, 275); *Musical Statics* (1874, 21906).

Lit.: John Spencer Curwen (s. Sohn), *Memorials of J. C.* (1882); W. Kühn in *Büchens Hdb.d. Musikerziehung* I, 40f.; Käte Mollowitz, Über die Musikerz. bei Ann Glover u. J. C. (Diss. Königsberg 1933).

de Curzon (spr. kürsö), Henri, * 6. Juli 1861 zu Le Havre, Dr. phil., Archivar am Staatsarchiv zu Paris u. seit 1889 Kritiker an der *Gazette de France*, schrieb u. a. Biographien v. Schubert (in der *Rev. des études hist.* 1899), von Meyerbeer (in *Musiciens célèbres*), von Grétry (dgl. 1907), von Mozart (1914), von Rossini (1920), von E. Reyer (1923); weitere Schriften: *Les dernières années de Piccini à Paris* (1890); *Musiciens du temps passé* (1893), *Les Lieder de Schubert* (1899), *Rev. crit. des ouvrages relatifs à Mozart* (1906). *Les opéra-comiques de Boieldieu* (RM Nov. 1933). Übers. der Briefe Mozarts (1888—98), von E. T. A. Hoffmanns Phantasiestücken u. Schumanns Schriften (Ausw.).

Gustos (lat. = Wächter) beim Zeilenwechsel in älteren Musikalien Hinweiszeichen auf die erste Note der nächsten Zeile, z. B.:



Cymbal 1) bei den Griechen u. Römern = Becken (daher ital. *cinelli*); 2) mittelalterlich Glöckchen, Glocken-

spiel, daher der sich drehende Glöckchenkranz an älteren Orgeln: Cymbelstern; 3) vom glöckchenartigen Klang her = Orgelregister (kleine scharfe Mixturen, „Zimbel“); 4) *Hackbrett (von daher ital. *Cembalo), das Zimbal der Zigeuner, chromatisch von E bis e'' reichend, mit Hämmerchen geschlagen; Versehung mit Tasten führte zum Clavicymbel, s. Klavier.

Czernohorsky (spr. tscher-), Bohuslav, getauft 16. Febr. 1684 zu Nimburg (Böhmen), † 2. Juli 1740 in Graz, als Franziskaner KMD zu S. Antonio in Padua, dann Org. zu Assisi um 1715 (als *padre boemo* der Lehrer *Tartinis), um 1735 KMD in Prag, wo er aber Gluck kaum mehr unterrichtet haben dürfte. Fast all seine Kompos. verbrannten 1754, doch sind einige Orgelfugen (hg. v. O. Schmid u. K. Pietsch) sowie einige Kirchenges. erhalten geblieben.

Lit.: O. Schmid, Die böhm. Altmeisterschule Cz.s (1900).

Czerny (spr. tscherni), Carl, *20. Febr. 1791 zu Wien, † ebenda 15. Juli 1857.

Als Schüler s. Vaters Wenzel Cz. wurde er 1800—03 v. Beethoven unterrichtet, war schon mit 15 Jahren als Klavierpädagoge geschätzt; zu s. Schülern zählten (außer Beethovens Neffen Karl) Liszt, *Kullak usw. Er schrieb über 1000 Werke, darunter KM, doch blieben nur s. Klavierwerke wichtig, die besonders das flüssige Passagenspiel fördern; so die Schule der Geläufigkeit op. 299, Schule des Legato u. Staccato op. 335, 40 Tägliche Studien op. 337, Schule des Virtuosen op. 365, Schule der linken Hand op. 399, Große Pianoforteschule op. 500, Vorschule u. Schule der Fingerfertigkeit op. 636 u. 740, 160 achttaktige Übungen op. 821.

Lit.: H. Steger, Beiträge zu C.s Leben u. Schaffen (Diss. München 1924); Friedr. Schnapp, Ein autobiogr. Brief C. C.s (ZfM Febr. 1941); F. Hasenöhrli, C.s solistische Kl.-Werke (Diss. Wien 1927); P. Egert, Romant. KlSon. S. 125ff.

Czimbäl s. Cymbal 4).

D

D der vierte Ton der Buchstabenreihe von a aus (= Quarte), der zweite (Ganzton, Obersekunde) der C-Skala.

D und d als Abkürzung: 1) D = *Dominante, s. Funktionen; 2) D = *Diskant (auf Stimmbüchern); 3) d. s. = *dal segno*; d. c. = *da capo*; m. d. = *main droite* (fr., spr. mē droät) = rechte Hand.

Dänische Musik. Dänemark war im nordischen Altertum das Hauptgebiet goldner Hörner u. bronzenen *Luren, im MA der *Harfen (vgl. Panum). Der *Balladengesang zeigt stofflich reiche Verbindungen mit Deutschland (*Lit.*: Joh. *Bolte, Dt. Lieder in Dänemark, Sitzungsber. d. Akad. d. W. Berlin 1927). An der Liedkunst *Ockegheims nimmt Dänemark rezeptiv Anteil (vgl. K. *Jeppesen, Der Kopenhagener Chansonier). Im 16. Jh. steigt die Kopenhagener Hofkapelle bedeutend empor (*Coclico; die Hs. Kopenhagen 1872 des Jörg Haid), erstmals begegnen unter Christian IV. dänische Komponisten aus *Gabrielis Schule: Melchior Borchgrevinck (Sammelwerk *Giardino Novo*,

Venedig 1605/06) u. Magno Petreo (= Mogens Pedersøn, *Madrigali a 5*, I 1608).

In den dreißiger u. vierziger Jahren des 17. Jhs. bringt hier H. *Schütz seine *Sinfoniae sacrae* III usw. (Ges.-Ausg. Bd. 11—14, dazu Hammerich u. Elling in Vj. IX, S. A. E. Hagen in *Mus.-hist. Arkiv* I 101ff.) zur Auffg., der führende Kopenhagener Organist ist Joh. Schröder, der Stern des Deutschen D. *Buxtehude (dän. Mutter) steigt hier empor, der Lübecker Ratstrompeter G. *Voigtländer wartet bei Hofe in „Söra“ mit s. Arien auf, 1687 veröffentlicht M. H. Schacht eine mus. Enzyklopädie *Musicus danicus eller Danske Sangmester* (Neudr. v. G. Skjerne 1928). Um 1720 gab ein Joh. Kayser als „Kgl. Dir. d. dt. Oper in Kopenhagen“ mit der Primadonna Marg. Sus. Kayser Opern von R. *Keiser, der 1722—28 hier als kgl. Titularkplm. weilte (T. Krogh in Aarbog f. Mus. 1924). Ungefähr 30 Jahre später trifft hier *Scheibe mit Gluck zusammen; der Erfurter C. A. Thielo, der Norweger

Bredal, die Italiener *Sarti u. Scablalini, der Däne Walter mühen sich um ein dän. *Singspiel, das aber erst mit dem Dichter J. Ewald u. dem Deutschen Joh. *Hartmann („Balzers Tod“ 1777, „Die Fischer“ 1779) zustande kommt und unter den Dichtern Thaarup, Heiberg, Hoegh-Guldberg mit den dt. Tonsetzern J. A. P. *Schulz, L. Ae. *Kunzen u. dem von Cherubini und C. M. v. Weber geschätzten Dänen Klaus Schall nationales Balladenkolorit annimmt. Der romantische Höhepunkt der Bewegung liegt (mit Oehlenschläger als Dichter) bei C. E. F. *Weyse („Faruk“ 1812, „Ludlams Höhle“ 1816) und Friedr. *Kuhlau („Die Räuberburg“ 1814). Das Bemühen um eine dän. „große“ Oper gipfelt in Kunzens „Holger Danske“ (1789) u. „Erik Ejegod“ (1798). Eine Sonderblüte erlebte in Dänemark das *Ballett durch Galeottis Ideen u. die wertvollen Kompos. v. Kl. Schall („Lagertha“ 1801, „Sigrid“ 1807, „Blaubart“ 1808, „Romeo u. Julia“ 1811, „Macbeth“ 1816); Ausläufer sind J. E. P. Hartmanns „Valkyrien“ usw. Der bedeutendste dän. Meister des 19. Jhs. wurde *Gade, populär die Familie Lumbye, namhaft P. E. *Lange-Müller, P. A. Heise, Asger Hamerik, Aug. *Enna (hj.), Chr. Barnekow, Th. *Laub. Der wichtigste dän. Komp. des beginnenden 20. Jhs. war Carl *Nielsen; neuestens Rud. Bergh, P. v. *Klenau, R. Simonsen, N. O. *Raaſted, J. *Benzon.

Lit.: außer den Schriften von A. *Hammerich, W. *Behrend, K. *Jepesen (dieser auch in Adlers Hdb. [2. Aufl.] S. 1106ff.): C. v. *Winterfeld, Der Kirchen gesang in Dänemark (Zur Geschichte hlg. Tonk. 1852 S. 87ff.); H. Funck, Kopenhagens musikal. Romantik um 1840 (Altonaische Zs. VI, 1937, S. 64ff.); G. Wielsing, *Dansk Messe og Psalmesang* 1528—73 (1933); C. Thrane, Dän. Komponisten 1875; ders., *Fra Hofviolonernes Tid* (1908); J. Balzer, *Bibliogr. over danske Komponister* (1932); H. Thuren, Das dänische Volkslied (ZIMG IX 13ff.); C. Ravn, *Koncerter og mus. Selskaber i ældre Tid* (1886); Th. Overskou, *Den Danske Skueplads* . . . (1854—76); Jul. Friedrich, Kl. Schall als dram.

Komp., Diss. Berlin 1930; Torben Krogh, Zur Gesch. d. dän. Singsp., Diss. Berlin 1923 [Kopenh. 1924]; ders. im Mus.-hist. Arkiv I 1ff. [1931]). P. Hansen, *Den Danske Skueplads* (1889—96); Aumont og Collin, *Det Danske Nationaltheater* 1748—1889 (1896—1900); Reumert, *Den dansk Ballettshistorie* (1922); Panum, „Musiker og Musiklivet i Danmark“ (1904 bis 1906); C. Fr. Cramer, Musik (Kph. 1789); zur dän. Musikromantik: H. *Funck in Altonaische Ztschr. IV (1934); E. *Abrahamson, *Liturgisk musik i den danske Kirke efter reformation* (1919); G. Lyng, *Danske Komponister i det 20. Aarh.* (Aarhus 1917); Grüner Nielsen, *Vore ældste Folkedanse* (1917); *Illustreret Musik Lexikon*, hg. v. H. Panum, W. Berend, O. M. Sandvik (1924); Carl Claudius, *Samling af gamle Musikinstr.* (Kopenh. 1931); L. Burckhardt, 10 alte dän. Volkstänze (Hambg. 1929); S. T. Thyregod, *Danmarks sanglege* (Kopenh. 1931).

Dahlke, Ernst, * 19. März 1877 in Grünewald (Pommern), seit 1912 Schulmusiker (Stud.Rat) in Dortmund, gab die „Halbmonatsschr. f. Schulmusikpflege“ heraus, schrieb das Hilfsbuch „Die Musik“ (für höhere Schulen, mit R. Jeukens, 1930); Die Musik (in Hdb. d. neuzeitl. Unterrichtspraxis, 1929); Tonsystemtafeln (1930); Das Arbeitsprinzip im Schulmusikunterricht (1930).

Dahlke, Julius, * 28. Juni 1891 in Berlin; studierte Klavier bei H. Lafont, Kompos. bei Friedr. E. *Koch, wurde 1924 Klavierlehrer an der staatl. Akad. für Kirchen- u. Schulmusik in Berlin (1926 Prof.); Kammermusikspieler u. Konzertpianist, Führer des ausgezeichneten D-Trios (mit dem Clar. Prof. A. Richter und dem Vc-Prof. W. *Schulz), volksbildnerisch nachdrücklich tätig.

Dahms, Walter, * 9. Juni 1887 in Berlin, Schüler v. Ad. Schultze u. O. *Vrieslander, siedelte 1922 von Berlin nach Rom über. Er schrieb u. a.: Schubert (1912, umgearb. 1918, 22. Tausend 1928); Schumann (1916); Mendelssohn (1919); Die Offenbarung der Musik, eine Apotheose Nietzsches (1922); Musik des Südens (1923).

Dalayrac (spr. dalärak), Nicolas (d' Alayrac), * 13. Juni 1753 zu Muret (Haute Garonne), † 27. Nov. 1809 in

Paris. Ein Hauptmeister der franz. komischen u. „Schreckensoper“, u. a. *Sargines* (1788), *Les deux petits Savoyards* (1789), *Raoul de Crequi* (1789), *Camille ou le souterrain* (1791), *Lébéman ou La tour de Neustadt* (1801); die gleichen Stoffe übernahmen *Steibelt, *Paer, *Isouard usw.

Lit.: M. *Dietz, *Gesch. d. mus. Dramas in Frankreich* (1886, 293); G. Cucuel, *Les créateurs de l'op. com. fr.* (Paris 1914).

Dalcroze s. Jaques-D.

Damerini, Adelmo, * 11. Dez. 1880 bei Florenz, Kons.-Prof. in Palermo, dann Parma, 1933 in Florenz (Nachf. v. *Bonaventura). Komponierte Kirchen- u. Kammermusik u. schrieb u. a. über Jac. Melani (in *Boll. stor. pistoiese XIX*); *L'origine e lo svolgimento della sinfonia* (Pistoia 1920); *L'interpretazione scenica nell' op. mus.* (1924); *Boris Godunow* (1925); *Norma* (1925); *Perosi* (1926); *Traetta* (in *Aurea Parma* 1927); *Introduzione al perfetto ascoltatore di musica* (1927).

Dammer, Karl, * 2. Jan. 1894 in Elberfeld, Schüler von H. *Grabner und H. *Pfitzner, Kplm. in Riga, Trier, 1925—27 mus. Oberleiter in Aachen, bis 1934 in Bremen, bis 1939 Dt. Opernhaus Berlin (1937 GMD), seitdem mus. Obl. des Kölner Opernhauses, auch Gastdir. im Ausland.

Damrosch, Leopold (j.), * 22. Okt. 1832 zu Posen, † 15. Febr. 1885 in New York, gründete 1862 den Breslauer Orch.-Verein; 1871 ging er nach New York, wo er den MG.V. Arion leitete; wurde 1873 Begr. der *Oratorio Society*, 1878 der *New York Sinfony Soc.*, 1884 der Deutschen Oper ebenda, die er dirigierte. — Auch seine beiden Söhne (hj.) Frank Heino D. (* 22. Juni 1859 in Breslau) und Walter D. (* 30. Jan. 1862 ebenda) waren im Musikleben der USA. tätig, ersterer durch seine Volkssingvereine (seit 1892) und als Dir. des 1905 gegr. New Yorker Kons. *Institute of Musical Art*, letzterer als Dirig. der vom Vater gegr. Konzert-, Oratorien- u. Opern-Unternehmungen u. 1903—26 als Kplm. des New Yorker Sinfonie-Orch. Er komp. Bühnenwerke u. schrieb 1923 (seitdem mehrfach) *My musical life*.

Danckert, Werner, * 22. Juni 1900 zu Erfurt, Schüler von *Riemann, *Schering, *Abert, wurde 1922 Ass. v. *Becking in Erlangen, 1926 Privatdoz. in Jena, nb. a. o. Prof., seit 1938 an der Univ. Berlin (1939 Lektor), schrieb: *Geschichte d. *Gigue* (1924); *Die A-dur-Suite in Fr. Bachs Klavierbuch* (ZfMW VII, 305); *Eric Saties Klassizismus* (ibid. XII 105 ff.); *Der mus. Impressionismus* (Dt. Vj. 1929); *Ursymbole melod. Gestaltung* (1932). *Wandernde Liedweisen* (AfMF II, 1937); *MW und Kulturkreislehre* (Anthropos Bd. 32, 1937); *Das europ. Vld.* (1938); *Grundr. d. Vld.kunde* (1939); „*Entwicklungsgesch.*“ u. organ. Vld.betrachtung (AfMF VI, 1941); Cl. Debussy (1942).

Dancia, Charles, * 19. Dez. 1818 zu Bagnères de Bigorre (Hautes-Pyrénées), † 9. Nov. 1907 zu Tunis, war Schüler v. *Baillot (Violine), v. *Halévy (j.) u. *Berton (Komp.), wurde 1918 KonzM., 1857 Cons.-Prof., spielte mit s. Brüdern Quartett u. trat mit rund 150 Werken, meist f. Violine, hervor: 20 *Etudes brillantes et caract.* op. 73, *Ecole du Mécanisme* op. 74; er schrieb außerdem zahlreiche Geigen-Duette.

Lit.: Ch. D., *Notes et souvenirs* (1893, 298 mit Werkverz.).

d'Andrieu (spr. dādriö), Jean François, * 1684 in Paris, † ebenda 16. Jan. 1740, seit rund 1724 Hoforganist, veröffentl. 1709 Triosonaten, 1717 V-Sonaten, 1724/27/34 *Pièces de clavecin* (3 Bücher, Ausw. v. Brunold in **Experts Matres*), 1729 *Pièces d'orgue* und um 1725 eine Schule des *Accompagnements*.

Lit.: Weitzmann-*Seiffert, *Gesch. d. Klaviermusik*, S. 431ff.; *Pirro in SbIMG VI, 142.

Dannehl, Franz, * 7. Febr. 1870 in Rudolstadt, wurde in Posen Offizier, stud. dann Musik in Brüssel u. Weimar, machte Forschungsreisen in Afrika, lebte in Bozen, jetzt in München (Prof.), schrieb über 100 volksliednahe Werke (Litolf Verlag), 30 zahlr. Lieder (Auswahlbände u. Kinderlieder), Kl-Stücke 2 V-Sonaten, 8 KlSonaten, VcSon.

Danican s. Philidor.

Dannreuther, Edward, * 4. Nov. 1844 zu Straßburg, † 12. Febr. 1905 in London, verlebte seine Jugend in

Cincinnati, stud. 1859—63 am Kons. Leipzig, wirkte seitdem als Klavierpäd. in London, wo er 1872 den Wagnerverein gründete u. 1895 Lehrer an der *Royal Acad.* wurde. Er übersetzte eine Reihe Wagnerscher Schriften ins Engl., war Mitarb. an *Groves Lex. u. schrieb: *R. Wagner and the Reform of the Opera* (1872, ²1904); *Musical Ornamentation* (eine 2bdge. Untersuchung [1893—95] über die ältere Ornamentik; die auf Bach bezügl. Teile dtsh. im Bachjb. 1909, S. 41ff.); Bd. 6 (Romantik) der *Oxford History of music* (1905).

Danza (ital.), *Tanz; *Danza tedesca* = Deutscher Tanz, Allemande, Ländler.

Danzi, Franz, * 15. Mai 1763 zu Mannheim, † 13. April 1826 zu Karlsruhe i. B.; war der Sohn eines aus Italien zugewanderten Vc. des Mannheimer Orch., stud. bei diesem Vc und bei Abbé *Vogler Komp., wurde 1783 Nachf. s. Vaters in der nach München verlegten Hofkap. (1798 Vizekplm.), reiste mit seiner Frau, die Sängerin war; D. wurde, als er 1807/08 in Stuttgart Hkplm. war, Mentor des jungen C. M. v. Weber, auf dessen Stil er einwirkte, dann ging er in gleicher Stellung nach Karlsruhe. D.s Opern (erhalten blieben Die Mitternachtsstunde [München 1788], Rübezahl [Karlsruhe 1813], Turandot [1815] usw.) sind nicht unwichtig im Rahmen gleichzeitiger Bestrebungen, vom Singspiel her zur großen deutschen Oper zu gelangen (I. v. Mosel, Frh. v. Poßl, Webers „Euryanthe“). Auch schrieb er KM, Kammermusik (ein Bläserquintett neugedr. in DTB XV bis XVI [Riemann]), Sinfonien, Vc.-Konzerte, g-moll-Quintett f. Bl. op. 56, 2 hg. v. Weigelt (Leuckart).

Lit.: M. Herre, Fr. D. (Diss. München 1924); E. Reipschläger, Schubaur, D. u. Poßl (Diss. Rostock 1911); M. M. v. Weber, C. M. v. Weber I, 140ff.; *Rochlitz, F. Freunde d. Tonk. III.

Da Ponte, Lorenzo (j.), * 10. März 1749 zu Ceneda (Venetien), † 17. Aug. 1838 zu New York, hieß eigentlich Em. Conegliano u. wurde 1763 getauft, 1773 katholischer Priester, 1774 Seminarlehrer zu Triest, seit 1784 in Wien kais. Theaterdichter. Er schrieb für Mozart die Libretti zu *Le nozze di Figaro* (nach *Beaumarchais), *Don Giovanni*

u. *Così fan tutte*. Nach dem Tode Josephs II. siedelte er nach London über u. war zuletzt Opernunternehmer in New York, wo auch 1823—27 seine recht subjektiven *Memorie* (4bdg., kritische Ausg. v. Gambarin u. Nicolini 2bdg. 1918, dt. v. Gugitz 3bdg. 1924/25) erschienen (engl. 1929 in London u. Philadelphia, franz. mit unbekannten Briefen Casanovas hg. v. R. Vèze, Paris 1931).

Lit.: H. Boas (j.) in SbIMG XV, 325ff.; Marchesan, *Della vita e delle opere di L. da P.* (1900); H. *Abert, Mozart II, 109ff., 284ff., 450ff.; L. Carlo, *Il teatro S. Pietro di Trieste* (Mailand 1937).

Daquin (spr. dakä), Louis Claude, * 4. Juli 1694 in Paris, † 15. Juni 1772 ebenda, Schüler v. *Marchand, Organist an Pariser Kirchen, 1739 an der kgl. Kapelle. Er schrieb *Pièces de clavecin* 1735 (Ausw. v. Brunold bei Expert 1926) u. *Noëls pour l'orgue ou le clav.* (neugedr. in *Guilmants *Archives*).

Lit.: Weitzmann-*Seiffert, Gesch. d. Klaviermusik, S. 432ff.

Dargomyschski, Alexander Sergiewitsch, * 14. Febr. 1813 im Gouv. Tula, † 17. Jan. 1869 zu Petersburg, wo er seit 1835 als Pianist und Komp. lebte. Er war der Führer der Jung-russen; von seinen drei Opern zeigt *Esmeralda* (1839) noch den Nummern-typ der *Opéra comique*, *Russalka* (1855) weist schon Formlockerungen auf, *Der steinerne Gast* (nach Puschkins Don Juan), nachgelassen, instr. v. *Rimsky-Korssakow, beendet v. *Cui 1872, geht ganz im Sprechgesang auf und ist gewissermaßen der „Tristan“ der Russen. Außerdem schrieb er Lieder u. Balladen (Nächtliche Heerschau), ein Ballett, 3stg.e Chöre, Orchestertänze usw. Seine Autobiogr., Erinnerungen der Zeitgenossen u. Briefe bot russisch N. *Find-eisen (Leningrad 1922).

Lit.: O. v. *Riesemann, Monographien zur russ. Musik I (München 1922); A. N. Drosdow, A. S. D. (russ., Moskau 1929).

Darnton, Christian, * im Okt. 1905 in Leeds, stud. Kompos. u. a. bei *Corder, *Wood, *Butting u. schrieb: Klav-Sonate (1926), Oktett f. Fl, Cl, Fg,

Cornet u. StrQu (1927), I. Sinf. (1929 bis 31), Theater-Divertissement (1929), StrTrio (1930), Arabeske für Pianola (1930), Drei KlSuiten (1932).

Dasia-Schrift s. Buchstabentonschrift.

Daube, Otto, * 12. Juni 1900 in Halle (Saale), 1918 im Heeresdienst, besuchte 1919—21 das Lehrerseim. Altenburg, dann die Univ. in Leipzig u. Jena, Schulmusiker in Eisenberg/Th., Altenburg, Leipzig, 1929—34 dgl. in Sofia, seitdem Musikstudienrat in Detmold (seit 1937 Fachberater und Landesleiter RMK). Er war 1925 Mitbegr. des Bayreuther Bundes der dt. Jugend, dessen Reichsbundesführer er seit 1938 ist. Seit 1935 künstl. Leiter der R.-Wagner-Festwochen in Detmold, wo er seit 1941 die R.-Wagner-Schule leitet. Er schrieb u. a. *Mus. Werkunterricht (2 1930); Siegf. Wagner und die Märchenoper (1936); Bayreuther Tagebuch (1924); Einführungen in die „Meistersinger“, „Parsifal“, „Lohengrin“, „Tristan“, Schulliederbuch „Fröhliche Werkstatt“ (Klett, Stuttg. 1931); schulmus. Lesebögen Schubert, C. M. v. Weber, Mozart (Crüwell); Die Freischützssage und ihre Wandlungen (1941); Hg. der „Blätter des Bayreuther Bundes“ seit 1939.

d'Auriac (spr. doriak), Lionel, * 19. Nov. 1847 zu Brest, † 21. Jan. 1923 zu Paris, war Lehrer in Brest, (1878 Dr. der Sorbonne), dann Dozent der Philos. in Lyon, 1881 Prof. in Montpellier, 1895—1903 an der Pariser Sorbonne, wo er Ästhetik und Tonpsychologie lehrte, war Vors. (1907 Ehren-Vors.) der Ortsgr. Paris der Intern. Musikges. Musikw. Arbeiten: *Introduction à la psychologie du musicien* (1891), *La psychol. dans l'opéra franç.* (1897), *Les orgues de Fribourg* (1898), *Essai sur l'esprit musical* (1904), *Rossini* (1905), *Le musicien-poète R. Wagner* (1908), *Meyerbeer* (1913, 230).

Dávico, Vincenzo, * 14. Jan. 1889 zu Monaco, studierte in Turin, wurde Schüler v. *Reger (Leipzig) u. lebt in Paris. Er schrieb die Einakter *La Dogaressa* (Monte-Carlo 1920) u. *La Principessa Prigioniera*, das Oratorium *La Tentation de St. Antoine* (nach Flaubert), die Sinf. *Suiten La Principessa lontana* (1911), *Impressioni pagane u. romane* (1903), ein sinf. Gemälde *Polifemo*

(1920), ein *Poema erotico* (1913), Kammermusik u. zahlr. Lieder.

Lit.: G. Franchi, V. D. (1924); R. Petit, *Les mélodies de V. D.* (Nizza 1925); M. Gaglione, V. D. (o. J.); M. Zanotti Bianco in *Musica d'oggi* 1924; G. M. *Gatti, *I giovani sinfonisti*.

David, Félicien, * 13. Mai 1810 zu Cadenet (Vaucluse), † 29. Aug. 1876 zu St. Germain en Laye, war in Aix Chorknabe, Theater-, dann Kirchenplm., wurde 1830 im Pariser Cons. Schüler v. *Fétis (Komp.) u. *Benoist (Orgel), lebte als vertriebener Saint-Simonist bis 1835 im Orient — daher seine Sammlung von morgenländischen Gesängen u. die Eindrücke für sein Hauptwerk, die Sinfonie-Ode *Le désert* (Die Wüste, 1844), deren Erfolg nach anderen umfangreichen Werken nur noch die Oper *Lalla Roukh* (1862) einigermaßen erreichte. Sonst schrieb er noch 24 Str.-Quintette, 2 Bläsernonette, 4 Sinf., Klavierstücke, Lieder. Er ist zu *Berlioz der andere, kleinere Dickschule der franz. Hochromantik mit der Eigennote der Exotik; D. wurde auch B.s Nachf. als Mitgl. der Akad. u. als Bibliothekar des Cons.

Lit.: R. Brancour, F. D. (1911 in *Musiciens célèbres*); J. G. *Prod'homme, F. D. *d'après sa corresp. inédite* (im *Mercure mus.* 1907 Nr. 2/3).

David, Ferdinand (j.), * 19. Juni 1810 zu Hamburg, † 19. Juli 1873 zu Klosters (Schweiz), wuchs mit F. Mendelssohn (j.) auf, war 1823/24 Schüler v. Spohr (Kassel), früh Violinvirtuose, wurde 1836 KonzM am Leipziger Gewandhaus und 1843 einflußreicher Lehrer am Kons. (zu s. Schülern zählten *Wilhelmj, J. W. v. *Wasielewski, E. *Röntgen, Fr. *Hegar, *Schradieck). Er schrieb V-Konzerte, V-Stücke, „Bunte Reihe“ und „Dur und Moll“. Zahlr. sind s. Ausgrabungen von Violinwerken des 17. u. 18. Jhs. („Hohe Schule des Violinspiels“ nebst „Vorschule“), doch hat er die betr. Stücke meist recht stillos romantisiert.

Lit.: J. Eckardt, F. D. u. die Fam. Mendelssohn (1888); A. *Moser, *Gesch. d. Violinspiels*, S. 486ff. u. im Bachjb. 1920.

David, Joh. Nepomuk, * 30. Nov. 1895 zu Elferding (Oberösterr.), stu-

dierte an der Musikakademie in Wien und wurde Organist in Wels (Oberöster.), wo er den von ihm gegr. Bachchor leitete. 1934 wurde er Lehrer am Kons. in Leipzig, 1942 dessen Direktor. Er schrieb Kammer- u. Orgellieder (1927, 1930); Orgelwerke: *Ricercare* (1928), Hymnen („Pange lingua“ — „Veni creator“ 1928), *Chaconne* (1927), *Passamezzo* u. *Fuge* (1928), *Toccata* u. *Fuge* (1928), *Fantasia super L'homme armé* (1930), *Praeambel* und *Fuge* (1930), Choralwerk 1931—41 acht Hefte, wird fortges.; je 2 Präludien u. Fugen (1931 u. 33), *Intrositus*, Choral u. *Fuge* über ein Thema von A. Bruckner für Orgel und Bläser (1931); a cappella-Chöre: 2 deutsche Motetten (1931); 3 *Cantiones chorales* (1931); *Stabat mater* (1927); Motetten: *Ex deo nascimur* (8stg.), 3 Choralmot. (1935), Ich wollt, daß ich daheim wäre (1936); *StrTrio* (1930); *Duo conc.* für V u. Vc (1937); *Son.* für Fl, Br, Laute (1940); 2 *StrQu.*, *Präludium* u. *Fuge* G-dur; *Vld. divertim.* „Kume kum, Geselle min“ für 5 Bl, Harfe, Cl, Pk, *StrO* (auch f. 5 Bl u. Kl) 1940; *Oratorium*: „Das Ezzolied“ in 3 Teilen f. Soli, Chor u. Org. (bisher unveröff.); *FlKonz.* (1936); 2 *Partiten* f. gr. Orch.; 3 *Sinfonien* (1937, 38 u. 41). Sein moderner Stil strebt mit großem Gelingen zum Monumentalen.

Lit.: Horst Büttner, J. N. D. (in *ZfM* 105, 1938).

David, Karl Heinrich, * 30. Dez. 1884 zu St. Gallen, wuchs in Basel auf, war in München *Thuilles Schüler, wirkte 1910—14 als Lehrer am Basler Kons., lebte 1915—17 in Deutschland, seitdem bei Zürich, wo er seit 1928 die Schweizerische Musikztg. leitet. Kompos. u. a.: *Klaviertrio* op. 7; Das hohe Lied f. S.- u. T.-Solo, *FrCh* u. gr. Orch. op. 12; *MChöre*; die zaktige lyr. Oper „Traumwandel“ (Zürich 1928); *Jugendfestspiel* (1927); *Ballett* f. Orch. (1931); *Andante* u. *Rondo* f. V u. Orch.; 2 *Stücke* f. 2 Klav. u. 9 Bl. (1928); *Konzert* f. Kl u. kl. Orch. (1929); komische Oper „Weekend“ (1933), *StrQu.* (1933); *Capr.* f. V u. Br (1934).

Davidow, Karl (J.), * 17. März 1838 zu Goldingen (Kurland), † 25. Febr. 1899 in Moskau, stud. Vc u. a. bei *Grütz-macher (Leipzig), wurde dessen Nachf. am Kons. u. 1859 Solo-Vc am Gewand-

haus, dgl. 1862 in Petersburg, wirkte ebenda als Dirig. der Kais. Mus.-Ges. und war 1876—87 Dir. des Kons. Er schrieb u. a. 4 Vc-Konz., Vc-Schule, Vc-Stücke.

Lit.: W. Hutor, K. D. u. s. Art, das Vc zu behandeln (1899).

Davissou, Walther, * 15. Dez. 1885 in Frankfurt a. M., wo er bei *Rebner studierte und in dessen Quartett die 2. Geige spielte, 1908—18 Violinlehrer am Hochschen Kons., seitdem am Leipziger Kons.; 1924 stv. Dir., 1926 Prof., 1932—42 als Nachf. *Pauers Dir.; auch als Kammermusikspieler u. Hg. v. Violinstudien geschätzt.

Debussy (spr. dəbüssi), Claude, * 22. Aug. 1862 zu St. Germain en Laye, † 26. März 1918 in Paris, wo er seit 1878 am Cons. stud. und 1884 den Rompreis erhielt, mit dem er 1885—88 ungrn in Italien lebte und arbeitete. Wieder in Paris, entwickelte er sich vom romantischen Klassizismus C. *Francks, *Gounods und *Massenets sowie dem Einfluß Wagners zum größten französischen Musiker des Impressionismus, zur Seite der Dichter Verlaine, Baudelaire, Mallarmé, Claudel und (etwas entfernter) der Freilicht-Maler Corot, Courbet, Cézanne, van Gogh, Manet, Monet. Die Begegnung mit der Kunst *Mussorgskis u. mit japanischer Musik wurde für ihn wichtig. Mit seiner einf. Dichtung *Prélude à l'après-midi d'un faune* (1892) steht sein neuer Kolorismus, der sich aus zartesten Farbenbrechungen zusammensetzt, epochenmachend da; auch das später gern gespielte *StrQu* op. 10 zeigt diese feingliedrig flimmernden Konturen; auf selbstgedichtete *Proses lyriques* (1894) und *Chansons de Bilitis* (1898) folgten die seltsam verschwimmenden Orchester-*Nocturnes*; die Urauffg. seines Hauptbühnenwerkes *Pelléas et Mélisande* (1902, Maeterlinck) wurde wegen seiner verblüffenden Neuheit kaum begriffen — ein scheinbar gestaltloses Rezitativ-Geraun nächtlicher Stimmen, französichste Absage wider den vermeintlichen Teutonismus des Wagner-Pathos, auf dem es letzten Endes gleichwohl beruht. Bis auf eine Bühnen- u. eine Ballettmusik schrieb D. seitdem nur noch fürs Orchester: *La Mer* (1903

bis 1905), *Rondes de Printemps* (1909), *Ibéria* und wieder auffallend klassische Kammermusik, so besonders eine späte Sonate für Fl, Br, Harfe, je eine V- u. VcSonate (1915/16) u. Klavierwerke von neuer Farbigkeit der akkordischen Funktionen (2 Hefte *Préludes*, 1910). „Er war der unvergleichliche Maler des Geheimnisvollen, des Verschwiegenen, des Unwägbaren — ihm gelang die Übertragung von Eindrücken, deren Mitteilung vor ihm wohl keiner so getroffen“ (H. *Prunières). „Er löste die abstrakte Architektonik der traditionellen Form auf und setzte an ihre Stelle das Bild einer klangoptischen Vorstellung... D. ist nach Chopin und Schumann der Schöpfer einer eigentlich neuen Klaviermusik; wo immer wir seinem Klang begegnen, berührt uns seine Heiligkeit u. Schwerelosigkeit, jene *clarté*, die seiner Musik ihr unverkennbar französisches Gepräge gibt“ (R. *Oboussier). Seine neuen technischen Mittel sind vor allem die Ganztonleiter, der weit über Liszt hinaus bevorzugte übermäßige Dreiklang, auch gelegentliche Quarten- und Sechston-Aufbauten sowie die mixturhafte Vermehrfachung der melodischen Linie durch Quinten- oder Quartenparallelen. Außer den genannten *Werken* schuf er (vollständiger Katalog nach Gattungen bei Gatti u. Della Corte, *Dizionario*) u. a.: für Klavier: *Estampes* (1903), *Images* (1905—07), *Children's Corner* (1908), *Douze Etudes* (1915); 4hdg. *Six épigraphes antiques* (1915). Für Ges. u. Kl: *Ariettes oubliées* (1888 und 1903); *Cinq poèmes de Baudelaire* (1890); *Fêtes galantes* (1892 u. 1904); *Trois ballades de Villon* (1910); Drei Quartettlieder nach Charles d'Orléans (1908). Für Orch.: *L'enfant prodigue* (Kantate 1884); *Almanzor* (sinf. Dichtg., 1886); *Printemps* (sinf. Suite 1887); *Fantasie f. Kl u. Orch.* (1889); *Rhapsodie f. Saxophon u. Str.* (1903); *Tänze f. Harfe oder Kl u. Str.-Orch.* (1904); *Première Rhapsodie f. Clar u. Orch.* (1910). Szenisches: *Le martyre de St. Sébastien* (zu dem Mysterium von d'Annunzio, 1911); *Jeux* (Tanzdichtung, 1912); *Khamma* (Tanzlegende, 1912).

Schriften: *Mr. Croche anti-dilettante* (1923); *Correspondance de C. D. et P. F. Toulet* (1929); *Corresp. inédite Louys-D.*

in *L'esprit français* Nr. 55 (Paris 1931); *Lettres à A. Messager* (Paris 1938).

Lit.: A. *allgemeine*: a) *französische*: Léon Vallas, *D. et son temps* (Alcan 1927, ²1932, grundlegend, engl. 1933); R. *Rolland, *Musiciens d'aujourd'hui* (seit 1908 oft); L. de la *Laurencie, *C. D.* (1909); L. *Laloy (1909); Cail-
lard u. Bérýs, *Le cas D.* (1910); O. Séré, *Musiciens franç. d'aujourd'hui* (1911); A. Suarès, *D.* (1923); L. Vallas, *Les idées de D.* (1927, engl. 1929); Ch. *Koechlin (1928); R. Peter (1931); M. Boucher (1930); A. *Coeuroy (1930); I. Lépine, *La vie de D.* (1930); R. Manuel, *Notes sur D.* (1931); P. René, *D.* (1932); C. *Koechlin u. F. Ambière in RM Jan. 1934; A. Suarès, *D.* (Paris 1936). b) *deutsche*: A. Ließ, Cl. D., *Das Werk im Zeitbild* (Heitz 1936); ders., *D. u. das dt. Musikschaffen* (Triltsch 1940); W. *Danckert, *D.* (Potsd. 1942); H. Strobél, Cl. D. (Zürich 1940); E. *Decsey (j.), *D.* (1933, ²36); L. Fabian, *D.* (1923); Fr. *Gysi, *D.* (Zürich 1926); *Prunières in Adleis Hdb. ²1065ff.; W. *Niemann, *Musik der Gegenwart* (1921), S. 232ff.; C. *Westphal, *Die mod. Musik* (Teubner 1928), S. 47ff.; H. Fr. Kölsch, *Der Impressionismus bei D.* (Diss. Köln 1937); H. *Mersmann, *Kammermusik IV* 89ff. c) *englische*: L. Liebich, *C. D.* (New York 1908); W. H. Daly, *D.* (Edinburgh 1908); F. H. Shera, *D. and *Ravel* (London 1925); J. Fr. Cooke, *D.* (Philadelphia 1928); L. Vallas (s.o.) O. Thompson, *D., man and artist* (N.Y. 1937); E. Lockspeiser, *D.* (dgl.). d) *ital.*: G. Setaccioli, *D. e un innovatore?* (Rom 1910, dt. v. H. Spiro 1911); F. Santoliquido, *Il dopo-Wagner*: C. D. e R. *Strauß* (1909); E. Gianturco, *C. D.* (Neapel 1923). R. Paoli, *D.* (Flor. 1940). e) *holl.*: Rient van Sant, *D.* (Haag 1926). f) *span.*: M. Arconada, *Entorno a D.* (Madrid 1926).

B. *besondere*: a) *Harmonik*: A. Ließ, *Die Grundelemente der Harmonik in der Musik von D.* (Diss. Wien 1928, *Rev. mus.* 111); H. Powischer, *Studien zur Harmonik D.s* (Diss. Prag 1931); O. Wartisch, *Studien zur Harmonik des mus. Impressionismus* (Diss. Erlangen 1930); Alb. Jakobik, *Die asso-*

ziative Harmonik in den KlWerken D.s. (Triltsch 1940); St. Lobaczewska (poln., Warschau 1930). b) *Klavierwerke*: G. M. *Gatti in *Riv. mus. it.* 1920; A. *Cortot, *La mus. franç. de piano* u. *The Piano Music of C. D.* (1922); L. Peracchio, *L'opera pianistica di C. D.* (Mailand 1924); c) *Pelléas et Mélisande*: M. *Emmanuel, P. et M. (Paris 1926).

Déchant (franz., spr. dëschä) s. Discantus.

Dechevrens (spr. dëschevrä), Antoine, * 3. Nov. 1840 zu Chênes bei Genf, † 17. Jan. 1912 zu Genf, wurde 1861 Jesuit, war Kirchenkplm., wurde Prof. an der kath. Univ. Angers, dann lebte er in Paris der Erforschung des *greg. Choralis und der Neumen, deren Polyrythmik er verfocht. Er schrieb: *Du rythme dans l'hymnographie latine* (1895); *Etudes de science musicale* (3bdg., 1898) nebst Nachtr. *De la musique arabe* (1899); *Compos. mus. et comp. littéraire* (1911); ferner eine Abh. über das *chines. Tonsystem in SbIMG II, 485ff. und eine über Choralrythmik in ZsIMG XIV, 36ff.

Lit.: H. *Riemann im Petersjb. 1905.

Deciso (ital., spr. -tschi-), bestimmt, entschlossen.

Decken nennt man (im Gegensatz zum flachen, offenen, grellen Gesangston) in der Höhe, zumal der Männerstimme, jene winzige Vokalverdunklung durch angedeutete Gähnbewegung, durch die a) *physiologisch* eine wohlthätige Entspannung der Schlund- und Gaumenmuskeln, b) *ästhetisch* ein abrundender Klangfarbenausgleich zwischen tiefer und hoher Stimmlage erzielt wird; letzteres zeigt, daß jede Deckung falsch ist, die zu einer spürbaren Verdampfung der Höhe führt — ein besonders bei deutschen Bässen und Altistinnen häufiger Übertreibungsfehler.

Lit.: W. Pielke in ZIMG XII, in Passows und *Schäfers Beiträgen 5 III (1911), in Verhandlungen d. 3. Intern. Lar.-rhin. Kongr. II 1911.

Decrescendo (ital., spr. -kresch-) abnehmend, schwächer werdend, Abkürzung *decresc.*, *decr.* (dasselbe wie **diminuendo*, **mancando*, **calando*); das Gegenteil ist **crescendo*.

Decsey (spr. dëtschai), Ernst(j.), * 13. April 1870 zu Hamburg, † im Früh-

jahr 1942 in Wien, studierte am Wiener Kons. u. a. bei Bruckner und beiden *Fuchs, promov. 1895 z. Dr. jur., wurde dann Musikkritiker, später Hauptschriftleiter der Grazer Tagespost, 1921 bis 1938 Musikkritiker des Neuen Wiener Tagblatts. D. wurde zunächst durch seine H.-Wolf-Biogr. bekannt, die er aus der urspr. 4bdg. Fassung (1903—06) später auf einen Bd. zusammenzog. Er schrieb Biographien von Bruckner (1920), Joh. Strauß (1923), Lehár (1924), 1931 über Marie Jeritzka, 1928 Die Spieldose (Anek.-Samm.), 1933 eine Biogr. Debussys, veröffentlichte auch Belletristik.

Dedekind, Constantin Christian, * 2. April 1628 zu Reinsdorf (Anh.), begraben 2. Sept. 1715 in Dresden, lebte als Kreissteuereinnnehmer in Meißen, wurde Schüler von Chr. *Bernhard und 1666 erster deutscher KonzM der Dresdener Oper. 1657 trat er mit seiner Liedersammlung „Älbanische Musenlust“ hervor, die ihn stattd. zwischen Adam *Krieger und Joh. *Theile stellt (er vertonte darin dekad. weis verschiedene Dichter, war auch selbst *poeta laureatus*; 4 Nrn. neugedr. in II. J. Mosers Alten Meistern). Ferner veröffentlichte er mehrere Jahrgänge geistlicher Musiken (4 geistl. Konzerte f. Alt u. Bc. hg. v. Rodemann in Nagels Archiv Nr. 43).

Lit.: F. Stege in ZfMW VIII, 476ff.

De Fesch, Willem, * um 1690 vermutlich zu Amsterdam, † um 1760 zu London (?), war Organist an Notre Dame zu Antwerpen, wo er 1725 KMD wurde; 1731 ging er nach London, wo er als Privatmusiklehrer lebte. Er schrieb Oratorien, englische Lieder in einem Händel verwandten Stil, Orchesterkonzerte a 7, Fl.-Duette, V- u. Vc.-Sonaten (6 hg. v. Wöhl im Bärenr. 1932).

Deficiendo (ital., spr. -fischén-), abnehmend an Stärke und Tempo.

Degen, Helmut, * 14. Jan. 1911 in Aglasterhausen bei Heidelberg, stud. Musik auf der Kölner Musikhochsch. (*Maler, *Klußmann, *Jarnach und *Ehrenberg), MW bei *Schiedermaier (Bonn), lebt seit 1937 als KonsL. in Duisburg, schrieb u. a. KlKonz., Orch.-Var. über ein Geusenlied, Festl. Vorsp. (Orch. 1stg. Ch), Capriccio (Orch),

Hymn. Feiermusik (dgl.), Serenade (StrOrch), Konz. f. Orgel u. O., Konz-Musik f. Kl. allein, „Wenn der Bauer Hochzeit macht“ (Kantate), „Der flandrische Narr“ (Tanzspiel 1941), Vc-Konz. (in Vorb.), Spielmusiken (StrO), kl. Weihnachtsmusik, Sinfon. Konz. (Baden-Baden 1938), Serenade f. StrO., 5 Sopr.-Lieder m. 5 Instr., Kammermusik (Br-Son.), Heitere Suite (1942).

Degner, Erich Wolf, * 8. April 1858 zu Hohenstein-Ernstthal (Sachs.), † 18. Nov. 1908 in Berka, stud. in Weimar u. Würzburg, war Komp.-Lehrer an den Musikschulen in Regensburg, Gotha, Pettau (Steiermark), 1891 Kons.-Dir. in Graz, 1902 dgl. an der Großhzgl. Musikschule Weimar u. hat in den beiden letzten Stellungen bedeutende Schüler herangebildet, auch gediegen komponiert.

Lit.: R. v. *Mojsisowics, E. W. D. (1909).

Dehmlow, Hertha, * 26. 4. 1877 zu Königsberg i. Pr., Schülerin ihrer Mutter u. v. Mathilde Mallinger (Berlin), sang 1911 in Bayreuth (Erda), seitdem vielfach im In- und Ausland konzertierend, wurde 1925 als Gesanglehrerin an die Staatl. Akad. f. Kirchen- u. Schulmusik (Berlin) berufen, 1928 Prof.

Dehn, Siegfried, j., * 25. Febr. 1799 zu Altona, † 12. April 1858 in Berlin, wo er Schüler v. B. *Klein wurde und seit 1842 als Musikbibliothekar an der kgl. Bibl. deren Musikbestände bereicherte u. erstmals ordnete (1849 Prof.). 1842 bis 1848 leitete er auch G. *Webers *Caecilia*. Vor allem aber gewann er bedeutenden Einfluß als Kontrapunkt-lehrer v. *Glinka, *Cornelius, *Kiel, A. *Rubinstein (j.) u. Th. *Kullak. Er gab eine „Sammlung älterer Musik aus dem 16./17. Jh.“ (12 Hefte, 1837) heraus u. schrieb: Theor.-prakt. Harmonielehre (1840), Analyse dreier Fugen aus dem Wohltemp. Klav. (1858) u. Lehre v. Kontrapunkt, Kanon u. Fuge (hg. v. B. *Scholz 1859).

Deiters, Hermann, * 27. Juni 1833 zu Bonn, † 11. Mai 1907 in Koblenz, als Altphilologe Schüler v. O. *Jahn (Dr. 1858), wurde nach Gymnasial-stellungen in Bonn, Düren, Konitz, Posen 1885 Oberschulrat in Bonn (1891 Geh.-Rat), 1903 im Ruhestand. Neben Arbeiten über *Aristides Quintilianus

u. Martianus Capella schrieb er vor allem über die neueren Klassiker der Musik, so über Brahms in Waldersees Beitr. 1880/98 (vgl. Brahms-Briefwechsel, Bd. III), betreute die 3. u. 4. Aufl. von Jahns „Mozart“ und gestaltete die deutsche Ausgabe von Thayers „Beethoven“ (vor der Drucklegung [1922] des engl. Originals) seit 1866. Die Fertigstellung der v. D. hinterlassenen Bde. 4 u. 5 unternahm H. *Riemann.

Lit.: J. Asbach in Jahresber. f. Altertumswiss. CXLI B (mit Werkverz.).

Deklamation nennt man in der Musik den Textvortrag seitens des Komponisten; sie kann der natürlichen Wort- u. Sinnbetonung von Prosa oder Versen den Vorrang vor dem selbständigen musikalischen Einfall einräumen (**accentus*, oratorischer Rhythmus, **parlando*, *Rezitativ, Sprechgesangsstil), wobei u. U. sogar das Versmaß (z. B. lat. Hexameter) zugunsten einer natürlichen Prosabetonung aufgelöst werden kann (so bei den meisten Tonsetzern um 1500) und die Sprachmelodik fast allein regiert; oder der Text muß sich dem vorgefaßten musikalischen Gedanken unterordnen (Lied- u. Arienmelodik), was bis zu einer Vergewaltigung der natürlichen Wortbetonung führen kann — dagegen sind die germanischen Sprachen mit ihrer Stammsilben-*Akzentuierung noch empfindlicher als die romanischen mit ihrer Längenskansion, Satzbogenbetonung u. (etwa im Französischen) akzentuellen Mehrdeutigkeit, so in der Alexandrinerbehandlung durch Lully und Gluck. „Schlechte D.“ ist also im Deutschen eine solche, die unbetonte bzw. kurze Silben betont oder lang, betonte bzw. lange unbetont oder kurz bringt. Es kommt hinzu, daß Silben rhythmisch richtig betont sein können, aber durch ungeschickte melodische Hervorhebung einen sinnwidrigen *Akzent erhalten können. Andererseits verlangt die D. häufig einen vorsichtigen Ausgleich zwischen Eigenbetonung des Wortes und dem ihr widersprechenden Versmaß („schwebende D.“) und dementsprechend freiere Behandlung der notierten Taktakzente. Falsch z. B. wäre die mechanistische Betonung über folgendem Notenbild (Brahms op. 32

Nr. 9), während die richtige darunter-
gesetzt werde; mit Taktveränderung
wäre aber nichts ausgerichtet, da der
Reiz der Stelle (wie auch manchmal bei

Bach) gerade auf dem spannungsvollen
Widerspruch zwischen D-Akzent und
Taktierung beruht:

Adagio



Vgl. auch Ausdruck, Aussprache.

Lit.: W. *Kienzl, Die mus. D. (1880); H. *Riemann, Gr. Kompos.-
Lehre III, 197ff.; R. Kirsten, Streif-
züge durch die mus. Dekl. in R. Wagners
Parsifal (Progr. 1907); H. *Abert,
Wort u. Ton in der Musik des 18. Jhs.
(AfWM V u. Ges. Aufs., S. 173ff.);
K. G. *Fellerer, Die D.-Rhythmik in
der vokalen Polyph. des 16. Jhs. (1928,
dazu *Schering in ZfWM XI, 212 u.
H. J. *Moser im Petersjb. 1928, S. 52);
R. *Gerber, Wort u. Ton in den
Cantiones sacrae v. Schütz (Abert-
Gedenkschr. 1928); W. *Vetter, Wort
u. Weise im dt. Kunstlied des 17. Jhs.
(ZfMW X, 624). *Histor.*: Fr. *Rell-
stab, Versuch über die Vereinigung d.
mus. u. orator. D. (Göttingen 1775).

de Lange, Samuel, * 22. Febr. 1840
zu Rotterdam, † 7. Juli 1911 in Stutt-
gart, wurde Orgel- u. Komp.-Schüler s.
Vaters Samuel de L. (1811—84, Komp.
v. Orgelsonaten), von *Verhulst, *Win-
terberger usw., lebte als Orgelvirtuose
in Lemberg, wurde 1863 Org. u. Kons.-
Lehrer in Rotterdam, 1874 in Basel,
1877 in Köln (auch Leiter des Kölner
MGV u. Güzzenichchors, leitete im Haag
seit 1885 den Orat.-Ver. u. ging 1893 als
Nachf. v. *Faißt nach Stuttgart, wo er
1900—11 Dir. des Kons. war. Von s.
Komp. überlebten ihn die 8 Orgelsona-
ten u. das Oratorium „Moses“ (1889),
auch schrieb er Kammermusik, 3 Sinf.,
ein Vc-Konzert, Kantaten u. Chorballe-
den u. gab G. *Muffats *Apparatus musico-
org.* 1888 praktisch heraus. — Sein Bru-
der Daniel de L. (* 11. Juli 1841 in
Rotterdam, † 31. Jan. 1918 in Kali-
fornien), Schüler des Vc. *Servais,
wirkte seit 1870 in Amsterdam als
Dirigent (er reiste besonders erfolgreich
mit einer Madrigalvereinigung, der J.
*Messchaert angehörte) u. war 1895 bis
1913 Dir. des Kons. sowie Musikkritiker;
er komp. 2 Sinf., eine Oper, Kantaten,

Messe, Requiem, Ps. 22 f. Soli, Ch. u.
Klav., Vc-Konz., Lieder.

Lit.: A. Averkamp, *Levensbericht
van D. de L.* (Leyden 1918).

Delannoy (spr. delannoa), Marcel,
* 9. Juli 1898 in La Ferté-Alais (Dep.
Seine et Oise), Schüler von J. Gallon,
*Gédalge (j.) und *Honegger, heute in
vorderster Reihe der französischen
Komponisten, auch Musikkritiker an
den *Nouveaux Temps*. Er schrieb u. a.
Sinf. (1933), *Sérénade concertante* (V u.
Orch. Baden-Baden 1936); *Intermezzo*
(Orch.) 1939/40; mehrere OrchSuiten
nach s. dram. Werken; *L'Homme danse*
(Ch. u. Orch., 1937); *Figures sonores*
(Kammerorch. 1930), StrQu. (Musikfest
Oxford 1932); *Serenade* f. V. u. Kl.,
Rhaps. f. Kl., Saxoph., Trp., Vc., Kl.,
Stücke, Lieder (einige instr.); Bühnen-
werke: *Le Poirier de Misère* (3aktg.
Oper, Paris, Op. com. 1927); *Le Fou de
la Dame* (Ballettkantate, dgl. 1930); *La
Pantoufle de Vair* (Ballett, dgl. 1935);
Philippine (Operette, 1937); *Ginevra*
(3aktg. Oper, i. Verber.); sechs Film-
musiken.

Delibes (spr. delib), Léo, * 21. Febr.
1836 zu St. Germain du Val (Sarthe),
† 16. Jan. 1891 zu Paris, Schüler u. a.
v. Ad. *Adam (Cons. Paris), wurde Org.,
1865—72 Chordir. der Großen Oper,
1881 Komp.-Prof. am Cons., 1884 Mit-
glied der Akademie. Von seinen zahl-
reichen glänzenden Bühnenwerken hielten
sich bei uns nur das Ballett *Coppélia*
(1870) und die exotische Oper *Lakmé*
(1883, an der Berliner Kom. Oper 1906),
gelegentlich auch die kom. Oper *Le roi
l'a dit* (1873).

Lit.: H. de *Curzon, *L. D.* (1927).

Delius, Frederick, * 29. Jan. 1863
als Deutscher in Bradford (Engl.),
† 10. Juni 1934 in Grez-sur-Loing (Dep.
Seine et Marne), wurde Pflanzler in
Florida, bildete sich selbst zum Ton-

setzer aus, studierte mit *Grieg am Leipziger Kons. u. siedelte 1888 nach Frankreich über, von wo aus er seit der Jahrhundertwende auch in Deutschland als vornehmer Stimmungsmusiker bekannt wurde. Von s. zahlreichen Werken seien genannt das Oratorium „Eine Messe des Lebens“ (nach Nietzsche, „Also sprach Zarathustra“, 1905), Requiem (1922), die Musikdramen „Romeo u. Julia auf dem Dorfe“ (nach G. Keller, Berlin 1907) u. „Fennimore u. Gerda“ (nach J. P. Jacobsen, Frankf. a. M. 1919), die Oper *Koanga*, Klav.-Konz., V.-Konz., Legende für V. u. Orch., „Lebenstanz“ f. Orch., StrQu., V.- u. Vc.-Sonaten, OrchVar.en *Appalachia*; Ouv. *Over the Hills*; Rhaps. *Brigg Fair*.
 Lit.: M. *Chop, Fr. D. (1907); Heseltine, *Fr. D.* (1931); Eric Fenby, *D. as I know him* (London 1936); Clare Delius, *F. D., memories of my brother* (1935); A. K. Holland, *The songs of D. (Mus. opin.* 60, 1937); H. *Mersmann, Kammermusik IV 98ff.

Della Corte s. Corte.

Dellinger, Rudolf, * 8. Juli 1857 in Graslitz (Sudetengau), † 24. Sept. 1910 in Dresden, wo er nach Prager Kons.-Ausbild. u. Chor- bzw. Kplm.-Stellungen in Brunn u. Hamburg seit 1893 am Residenzth. Kplm. war, Operettenkomp.; s. Hauptwerk „Don Cesar“ (1885) mit dem Lied „Komm herab, o Madonna Theresa“ (Neubearb. v. H. Weißbach u. R. Kättnig in Vorber.); „Lorraine“, „Kapitän Fracassa“, „Saint Cyr“, „Die Chansonette“, „Jadwiga“ u. a. m. — Lit.: Rud. C. Dellinger, R. D., der letzte klass. Operettenkomp. (in Sudetenzt. Mhft. 1936).

Delmas, Marc, * 28. März 1885 zu St. Quentin, † 1. Dez. 1931 zu Paris, Schüler u. a. v. X. Leroux u. P. Vidal, gewann seit 1911 alle Preise, schrieb die Opern *Jean de Calais* (1907), *Laïs* (1909), *Stéfano* (1910), *Cyrca* (1920); *Anne-Marie* (1922), *La Giaour* (1925); Orchesterwerke: *Les deux routes* (1913); *Au pays wallon* (1914); *Du rêve au souvenir* (1919); *Le poète et la fée* (1920); *Le bateau ivre* (1923); *Penthésilée*; Rhaps. ariégeoise f. Vc u. Orch., Kammermusikwerke u. Klavierstücke. Ferner schrieb er „G. Bizet“ (Paris 1930).

Delvincourt (spr. dälwäkür), Claude, * 12. Jan. 1888 in Paris, wo er bei

Boëlmann, Büsser, Caussade und *Widor stud., gewann 1911 und 1913 den Rompreis, ging 1914 nach Rom, wurde aber als Kriegsfreiwilliger in den Aragonen schwer verwundet, erwarb den *Lic. en droit*, Verw.-Dir. des Kons. Versailles, schrieb für das antike Theater in Orange die Musik zu *Oedipe roi* (auch in der Pariser gr. Oper i. Vorber.) und wurde 1941 als Nachf. v. Henri *Rabaud Dir. des Pariser Cons. Fernere Werke: das Ballett *L'Offrande à Siva*, Orch.-Lieder *Ce monde de rosée*, Suiten *Le bal Vénitien* (nach s. kom. Oper) u. *Pamir*; *Prélude choreogr.*; *Radio Sérénade*; die noch unaufgef. kom. Oper *La Femme à Barbe*; Kl.-Stücke, V.-Son., *Danceries* f. V. u. Kl.

démancer (franz., spr.-mäschē) auf dem Griffbrett eines StrInstr.s die Lage wechseln.

Demantius, Christof, * 15. Dez. 1567 zu Reichenberg i. B., † 20. April 1643 zu Freiberg i. Sa., wurde 1597 Kantor in Zittau, 1604 in Freiberg, der bedeutendste Komponist in Sachsen unmittelbar vor H. *Schütz, an glänzendem Klang einer der führenden Meister mit *Eccard, *Haßler, H. u. M. *Prätorius vor allem durch s. 5st. Neuen dt. weltl. Lieder (1595), den Evangelienjahrgang seiner 6st. *Corona harmonica* (1610), und seine 6stg.e Johannispassion von 1631 (Neudr. in *Blumes Chorw. 1934). Außerdem schrieb er Quotlibets, Tänze, 6stg.e dt. Kanzonetten u. Villanellen, und erweiterte 3stg.e Liedsätze v. Gregor *Lange zur Fünfstimmigkeit (wie *Lechner zu *Regnart). Seine theoretische Schrift *Isagoge artis musicae* von 1607 wurde bis 1671 zehnmal aufgelegt. Lit.: R. Kade in Vj. VI 469ff.; O. *Kade, Passionskompos. S. 99ff.; E. Müller, MG von Freiberg (1939); H. J. *Moser, Evangelienvertonung S. 33ff. (mit einer 6stg. Ev.-Motette); F. Moßl, Chr. D. (Progr. Reichenberg 1906); Kurt Stangl, Chr. D.s Lieder 1595 u. Farago 1609 (Diss. Prag 1940); 2 Liedsätze im Staatl. Jugend-Ldb. (Peters); eine Intrade mit Text aus s. *Conviviorum deliciae* v. 1609 in Scherings Beisp. Nr. 154; 4—5stg.e Gagliarden f. Blockfl., hg. v. H. Stange, Celle); 116. Ps. u. 4 dt. 6stg.e Motetten hg. v. A. A. *Abert in Blumes Chorwerk.

Demetriescu, Theophil, * 12. April 1891 zu Bukarest, Klavierschüler v. *Vianna da Motta, *Ansoerge u. d' *Albert, lebt als Virtuose in Berlin.

Denkmäler der Tonkunst nennt man Reihenveröffentlichungen von Musikwerken vergangener Epochen, musikalische Quellensammlungen, die (ähnlich wie zur Kunstgeschichte die Museen) Belege zur Musikgeschichte in historisch einwandfreier Form und bezeichnender Auswahl bieten. Sie begannen als Musterbeispiele zur Kontrapunktlehre (Paolucci [Venedig 1765], Padre G.-B. *Martini [Bologna 1774], *Kirnbergers Neudr. v. H. L. *Haßlers Chorälen 1774), als praktische Kantoreimaterial (W. Boyce, *Cathedral music*, London 1760 bis 1772, 3 bdg., J. A. *Hiller, 4stge. Motetten u. Arien, Lpzg. 1777 ff.), dann als Illustrationen zu den *Musikgeschichten von *Hawkins (1776 ff.), *Burney (1776 ff.), *Forkel (1788 ff.) oder sonstigen musikw. Darstellungen (*Kiesewetter 1829 u. 1841, C. v. *Winterfeld 1834 usw.). Sie stehen in der Mitte zwischen *Beispielsammlungen und *Gesamtausgaben und grenzen sich gegen praktische Neudrucke durch die bewußt wissenschaftliche Haltung ab. Die erste echte Denkmälerausg. war der einzige Band von Forkel u. *Sonnleithner (Wien 1803) besonders mit Werken aus dem *Opus XIII missarum* des *Graphaeus, dessen Platten die Franzosen 1805 zu Flintenkugeln umgossen, so daß sich ein einziger Korrr.-Abzug auf der Staatsbibl. Berlin erhalten hat (M. *Schneider in der Lilien-cron-Festschr. 1910 S. 278ff.). Die wichtigsten weiteren Sammlungen — geistesgesch. Parallelerscheinungen zu den *Monumenta historica* der Romantik — vor den modernen nationalen Denkmälerausg. (s. u.) wurden: C. L. Latrobe, *Selection of sacred music* (6 bdg., London 1806—18); Auswahl vorzügl. Musikwerke in gebundener Schreibart (16 Hefte, Berlin, Trautwein 1825ff.); G. Frh. v. *Tucher, Kirchengesänge der berühmtesten älteren Meister (Beethoven gewidmet, 1827); Fr. *Rochlitz, Sammlung vorzüglicher Gesangsstücke (3 bdg., Mainz 1835ff.); F. Danjou, *Repert. de mus. relig.* (3 bdg., Paris 1835); S. *Dehn, Sammlung älterer Musik (12 Hefte, Berlin 1837); Fr. H. v. d.

Hagen, Minnesinger Bd. IV (Berlin 1838, bearb. v. Fischer); Fr. *Commer, *Musica sacra* (28 Bde., fortges. v. A. Neithardt u. a., Bote u. Bock 1839ff.); C. F. *Becker, Kirchengesänge berühmter Meister des 15.—17. Jhs. (Dresden, um 1840); *Antologia classica musicale* (4 bdg., Mailand, Ricordi, 1842 bis 1856); C. *Proske, *Musica divina* (10 bdg., Regensburg, Pustet 1853—63, fortges. v. Jos. Schrems); St. Morelot, *De la musique du XVe siècle* (Paris 1856); J. Chr. Weeber, Kirchl. Chorgesänge (4 Hefte, Stuttg. 1857); A. *Schubiger, Die Sängerschule v. Sankt-gallen (Einsiedeln 1858); Stephan Lück, Sammlung ausgez. Kompos. f. d. Kirche (2 bdg., Trier 1859); François Delsarte, *Archives du chant* (25 Hefte, Paris 1860—70); Carl Banck, Deutscher Liederkranz aus dem 17. Jh. (Leipzig, Br. & H. um 1865); Ed. de *Coussemaker, *L'art harmonique du XIIIe siècle* (1865); Fr. *Chrysander, Denkmäler der Tonkunst (4 Bde., Bergedorf 1869): I. Palestrina, *Motecta festorum a 4 I* (Bellermann); II. vier Oratorien v. *Carissimi (Chrys.); III. 2 bdg. e Ges.-Ausg. v. *Corelli; IV. Couperins Klavierwerke, 2 bdg.; V.: Tedeum v. Urlo = 2. Erg.-Bd. zu Chrysanders Händel-Ausg.; VI.: *Steffani, Kammerduette (hg. mit Brahms).

1869 begannen die Publikationen der Gesellschaft f. Musikforschung (bis 1905); hg. v. R. *Eitner, u. zw. (alphabetisch geordnet):

M. *Agricola, *Musica instrumentalis* deutsch, Jg. XXIV.

Joachim a *Burgk, Geistl. Lieder u. Passion, Jg. XXVI.

G. *Caccini, *Euridice* Jg. IX.

Fr. *Cavalli, *Giasone* Jg. XI.

M.-A. *Cesti, *La Dori* Jg. XI.

60 Chansons des 16. Jhs. (Eitner), Jg. XXVII.

Josquin *Desprez, Ausw., Jg. V.

G. *Dreßler, Motetten, Jg. XXVIII.

J. *Eccard, Neue geistl. u. weltl. Lieder (Eitner), Jg. XXV.

Heinr. u. Herm. *Finck, Lieder u. Motetten (Eitner), Jg. VII.

G. *Forster, Frische dt. Liedlein II (Eitner), Jg. XXXIII.

M. da *Gagliano, *Dafne*, Jg. IX.

H. L. *Haßler, Lustgarten (Zelle), Jg. XV.

R. *Keiser, Prinz Jodelet (Eitner), Jg. XXI/XXII.

Gr. *Lange, Motetten (R. Starke), Jg. XXIX.

J.-M. *Leclair *l'ainé*, 12 Violinsonaten (Eitner), Jg. XXXI.

J.-B. *Lully, *Armide*, Jg. XIII.

Cl. *Monteverdi, *Orfeo*, Jg. IX.

Erh. *Öglin, Ldb. v. 1512 (Eitner u. J. J. Maier), Jg. VIII.

J. *Ott, Ldb. v. 1544 (Eitner, Erk, Kade), Jg. I—IV r.

M. *Praetorius, *Syntagma musicum* II, Jg. XII.

J. *Regnart [u. L. *Lechner], Villanelen (Eitner), Jg. XXIII.

A. *Scarlatti, *La Rosaura*, Jg. XIV.

Ans. *Schubiger, Musikalische Spicilegien, Jg. IV 2.

G. C. *Schürmann, Ludwig d. Fr. (Sommer), Jg. XIX/XX.

Or. *Vecchi, *L'Amfiparnasso* (Eitner), Jg. XXX.

Seb. *Virdung, *Musica getutscht*, Jg. X.

Johs. *Walter, Wittenbergisch Gesangbuchlein (Kade), Jg. VI.

M. Zeuner, 5stg. Kirchengesänge (Eitner), Jg. XXXII.

Sodann ist die Foliantenreihe der *Paleographie musicale* der Benediktiner v. Solesmes hervorzuheben, 12 Bde. 1889—1914, die bisher folgende Faksimilien veröffentlichten:

A. I. Sankt Gallen, Cod. 339 (10. Jh.).

II. u. III. Das Gradual-Responatorium *Justus ut palma*.

IV. Einsiedeln, Cod. 121 (10./11. Jh.).

V. u. VI. Das Ambrosianische Antiphonar des Brit. Mus. (12. Jh.).

VII u. VIII. Montpellier, Cod. H, 59 (11. Jh.).

IX. Lucca, Cod. 601 (12. Jh.).

X. Laon, Cod. 239 (10./11. Jh.).

XI. Chartres, Cod. 47 (10. Jh.).

B. V. Sankt Gallen, Cod. Hartker (10. Jh.).

Endlich die unter Leitung von Th. *Kroyer stehenden „Publikationen Älterer Musik“ (seit 1926 bei Br. u. H.):

Jg. I, I, III, I, IV, 2: G. de *Machaut, Werke, hg. v. Fr. *Ludwig (Abschlußband in Vorber.).

Jg. 1, 2: J. *Ockeghem, Werke, hg. v. Dragan *Plamenač.

Jg. II: Luys *Milan, Lautenwerke, hg. v. L. *Schrade.

Jg. IV, I u. VI: Luca *Marenzio, Werke, hg. v. A. *Einstein.

Jg. V u. VII: Das S. Thomas-Graduale (14. Jh.), hg. v. P. *Wagner.

Jg. VIII: *Petrucchi *Frottole* I u. IV, hg. v. R. *Schwartz.

Jg. IX: A. *Willaert, Sämtl. Werke I: 4stge. Motetten 1539 und 45, hg. von H. *Zenck.

In neuerer Zeit sind dank verantwortlicher Editionstechnik auch praktische Ausgaben in gewissem Umfang an Stelle fehlender kritischer Ausgaben im Sinne von Denkmäler-Publ. heranziehbar, so neben den unter *Collegium musicum* genannten Instrumentalsammlungen das *Florilegium cantuum sacrorum* v. *Kromolicki (A. Böhm, Augsburg), das *Cantual* v. Schauerte, *Leichtentritts (j.) „Meisterwerke dt. Tonkunst“ (5 Hefte, Br. u. H.), die Chorbücher v. *Jöde, das Staatl. Jugendlbb. (Peters), das „Chorwerk“ v. Fr. *Blume u. viele Einzelhefte bei Br. u. H., Nagel, Bising, Kallmeyer, Bärenr. (hier z. B. Denkmäler der Musik in Pommern, hg. v. H. *Engel: Heft 1: J. Vierdanck, Spielmusik [1641], Heft 2: P. Luetkeman, Fantasien über Kirchenmelodien [1597], hg. von E. W. Böhme, u. in Blumes „Chorwerk“ DdT in Württemberg Nr. 1: Heinr. *Finck, *Missa in summis*). Neben den gedruckten Reihen beachte man auch die ungedruckten Partitursammlungen v. Molitor, Kiesewetter, Ambros (Nat.-Bibl. Wien), Winterfeld, Teschner (Staatsbibl. Berlin), O. Kade (Schwerin), E. Bohn (Stadtbibl. Breslau). — Während die älteren Denkmälerreihen in der Hauptsache a cappella-Kirchenmusik bevorzugen (siehe Palestrina-Bewegung), laufen daneben Veröffentlichungen für bestimmte Instrumente, so für Orgel v. G. W. Körner, Töpfer, Commer, Riegel, Guilmant-Pirro, Straube, Moser-Heitmann, siehe Orgellit.; für Klavier von Dehn, Becker, Farrenc, Ricordi, Ed. Pauer, Elweyck, Fuller-Maitland, W. Niemann, Cortot usw., vgl. Klavierliteratur; für Violine von Cartier, David (j.), Wasielewski, Alard, Moffat, G. Jensen, Beckmann, usw., vgl. Violinliteratur; für Laute von Chilesotti, Tappert, Morphy, Körte, Bruger usw., vgl. Lautenliteratur. Siehe

weiter die folgenden nationalen Denkmäler-Reihen.

Lit.: Rob. *Eitner, Verzeichnis neuer Ausgaben alter Musikwerke aus der frühesten Zeit bis 1800 (Berlin 1870). Einen großen Neudruckkatalog bereitet B. A. *Wallner (im Auftrag der Deutschen Akademie in München) vor, alle Musikbeispiele aus Büchern verzettelt das musikwiss. Seminar der Univ. Berlin. Vgl. ferner die Lit. unter Aufführungspraxis.

Bayrische Denkmäler s. Deutschland, 2. Folge.

Belgische Denkmäler s. Niederlande.

Dänische Denkmäler s. Skandinavien.

Deutschland: I. **Denkmäler deutscher Tonkunst**, hg. 1892—1933 von der Preussischen Musikhistorischen Kommission, bis 1911 (Bd. 45) unter Leitung v. R. v. *Liliencron, bis 1919 (Bd. 59) unter H. *Kretzschmar, bis 1927 (Bd. 62) unter H. *Abert, zuletzt unter A. *Schering (ständiger Sekr. war M. *Seiffert). Die erschienenen 65 Bde., alphabetisch geordnet:

H. *Albert, Arien (Bernoulli), Bd. 12/13.

J. R. *Ahle, Gesangsw. (Wolf), Bd. 5.

J. Chr. Friedr. *Bach, Kindheit Jesu u. Lazarus (Schünemann) 56.

J. Ernst *Bach, Gellert-Fabeln (Kretzschmar) 42; ders., Passion (Kromolicki) 48.

G. *Benda, Der Jahrmart (Th. W. Werner) 64.

Chr. *Bernhard, Kantaten (Seiffert) 6.

G. *Böhm, Elmenhorstlieder (Krabbe u. Kromolicki) 45.

D. *Buxtehude, Instr. W. (Stiehl) 11; ders., Kantaten (Seiffert) 14.

Fl. *Deller, Ballette (Abert) 43/44.

Ph. *Dulichius, *Centuria* (Schwartz) 31/41.

Ph. H. *Erlebach, Harmonische Freude (Kinckeldey) 46/47.

J. K. F. *Fischer, *Journal de printemps* (v. Werra) 10.

J. W. *Franck, Elmenhorstlieder (Krabbe u. Kromolicki) 45.

M. *Franck, Instr. Tänze (Bölsche) 16.

J. V. *Görner, Lieder (Krabbe) 57.

K. H. *Graun, *Montezuma* (Mayer-Reinach) 15.

Chr. *Graupner, Kantaten (Noack) 51/52.

A. *Hammerschmidt, Ausgew. W. (Leichtentritt) 40.

J. Ad. *Hasse, *La conversione di S. Agostino* (Schering) 20.

H. L. *Haßler, *Cantiones sacrae* (Gehrman) 2; ders., Messen (Auer) 7; ders., *Sacri concentus* (Auer) 24/25.

V. *Haußmann, Instr. Tänze (Bölsche) 16.

V. *Herbing, Gellert-Fabeln (Kretzschmar) 42.

J. *Holzbauer, Günther v. Schwarzbürg (Kretzschmar) 8/9.

Instrumentalkonzerte des 18. Jhs. (Schering) 29/30.

N. *Jommelli, *Fetonte* (Abert) 32/33.

R. *Keiser, Croesus (Schneider) 37/38.

S. *Knüpfer, Kantaten (Schering) 58/59.

Ad. *Krieger, Arien (Heuß) 19.

J. Ph. *Krieger, Kantaten (Seiffert) 53/54.

J. *Kuhnau, Klavier-W. (Päsler) 4; ders., Kantaten (Schering) 58/59.

A. *Lotti, Messen (Müller) 60.

Motetten, Thüringer, des 18. Jhs. (Seiffert) 49/50.

St. *Pallavicino, *Gierusalemme lib.* (Abert) 55.

J. *Pezel, Turmsonaten (Schering) 63.

H. *Praetorius, Kirchen-W. (Leichtentritt) 23.

G. *Rhaw, Gesenge f. d. gem. Schulen (Wolf) 34.

J. *Rosenmüller, Kammersonaten (Nef) 18.

J. J. *Rudolph, Ballette (Abert) 43/44.

S. *Scheidt, *Tabulatura nova* (Seiffert) 1.

J. *Schelle, Kantaten (Schering) 58/59.

D. A. Schmicorer, *Zodiacus mus.* (v. Werra) 10.

J. *Schobert, Klavier-W. (Riemann) 39.

J. *Sebastiani, Passion (Zelle) 17.

*Sperontes, Singende Muse (Buhle) 35/36.

Th. *Stoltzer, Lat. Hymnen u. Psalmen (Gombosi u. Albrecht) 65.

G. Ph. *Telemann, Tag des Gerichts u. Ino (Schneider) 28; ders.,

Lieder (Krabbe) 57; ders., Tafelmusik (Seiffert) 61/62.

J. *Theile, Passion (Zelle) 17.

Thüringer Motetten (Seiffert) 49/50.

Fr. *Tunder, Gesangsw. (Seiffert) 3.

J. G. *Walther, Orgel-W. (Seiffert) 26/27.

M. *Weckmann, Kantaten (Seiffert) 6.

Fr. W. *Zachow, Ges. Werke (Seiffert) 21/22.

Deutschland: II. Denkmäler deutscher Tonkunst, zweite Folge: **Denkmäler der Tonkunst in Bayern** unter Leitung v. Ad. *Sandberger, seit 1900 in bisher 36 Bden. (Jg. 1—20 bei Br. u. H., dann bei Filser in Augsburg, zuletzt Litolf). Alphabetisch:

F. E. dall' *Abaco, Ausgew. Instr. W. (Sandberger), Jg. I u. IX 1.

Gr. *Aichinger, Ausg. W. (Kroyer), X 1.

Chr. *Erbach, Orgel-W. (v. Werra), IV 2.

Chr. W. *Gluck, *Le Nozze d'Ercole e d'Ebe* (Abert), XIV 2.

A. *Gumpelzhaimer, Ausgew. W. (Mayr), X 2.

H. L. *Haßler, Orgel-W. (v. Werra), IV 2; ders., Biographie (Sandberger), V 1; ders., Canzonetten u. Neue dt. Gesänge (Schwartz), V 2; ders., Madrigale (Schwartz), XI 1.

Jac. de *Kerle, Kirchen-W. (Ursprung), XXVI.

J. K. *Kerll, Ausgew. W. (Sandberger), II 2.

J. E. *Kindermann, Ausgew. W. (Schreiber), XIII, XXI—XXIV.

Joh. u. J. Ph. *Krieger, Orgel-W. (Seiffert), XVIII.

*Mannheimer Kammermusik (Riemann), XXV/VI.

*Mannheimer Sinfonien (Riemann) III 1, VII 2, VIII 2.

L. *Mozart, Ausgew. W. (Seiffert), IX 2.

*Murschhauser, Orgel-W. (Seiffert), XVIII.

Nürnberg Kantaten des 17. Jhs. (Seiffert), VI 1.

J. u. H. *Pachelbel, Klavier-W. (Seiffert), II 1; ders., Orgel-W. (Seiffert), IV 1.

J. Chr. *Pez, Ausgew. W. (Wallner), XXVII/XXVIII.

A. *Raselius, Motetten (Roselius), XXIX/XXX.

A. *Rosetti, Sinfonien (Kaul), XII 1; ders., Str.-Quartette (Kaul), XV.

L. *Senfl, Motetten u. Magnificats (Kroyer), III 2.

J. *Staden, Ausgew. W. (Schmitz), VII 1, VIII 1.

A. *Steffani, Ausgew. W. (Einstein u. Sandberger), VI 2; ders., *Alarico* (Riemann), XI 2; ders., Ausgew. Opernbruchstücke (Riemann), XII 2.

P. *Torri, Ausgew. W. (Junker), XIX/XX.

T. *Traetta, Ausg. Opernbruchstücke (Goldschmidt), XIV 1, XVII.

Deutschland: III. Donau- und Alpengaue: Nach Vorbereitung durch die von G. *Adler 1892 hg. „Kaiserwerke“ (Kompos. von Ferdinand III., Leopold I., Joseph I. u. Karl VI., 2 bdg., nebst Abh. in Vj. VIII 252 ff.) eröffnete G. Adler (j.) 1894 die große Reihe der **Denkmäler der Tonkunst in Österreich** (nacheinander bei Artaria, Br. u. H., Univ. Ed., 80 Bde., Register zu Bd. 1—41 v. H. Etthofen). Alphabetisch:

J. G. *Albrechtsberger, Instr.-W. (Kapp), Jg. XVI.

Bl. *Amon, KirchenW. (Huigens), XXXVIII 1.

Or. *Benevoli, Messe (Adler, Navratil), X 1.

St. *Bernardi, KirchenW. (Rosenthal), XXXVI 1.

J. F. H. v. *Biber, Violinsonaten (Adler, Labor), VI, (Luntz), XII 2; ders., Messe (Adler), XXV 1; ders., Requiem (Adler), XXX 1.

A. *Caldara, KirchenW. (Mandyczewski), XIII 1; ders., Kammermusik f. Ges. (Mandyczewski), XXXIX.

M. A. *Cesti, *Il Pomo d'oro* (Adler, Labor), III 2, IV 2.

*Dittersdorf, 3 Sinf., 1 Serenata (Luithlen) XLIII, 2.

J. E. *Eberlin, Der blutschwitzende Jesus (Rob. Haas), XXVIII 1.

E. A. *Förster, Kammermusik (Weigl), XXXV 1.

*Frauenlob-Hs. (Rietsch), XX 2.

J. J. *Froberger, Sämtl. KlavierW. (Adler), IV 1, VI 2, IX 2 (auch gesondert).

J. J. *Fux, Messen (Habert, Gloßner), I 1; ders., Motetten (Habert),

II 1; ders., Instr.W. (Adler, Nawratil), IX 2, (Rietsch), XXIII 2; ders., *Costanza e fermezza* (Wellesz), XVII.

J. *Gallus, *Opus musicum* (Bezczny, Mantuani), VI 1, XII 1, XV 1, XX 1; ders., 6 Messen (Pisk) XXXXII.

Fl. *Gaßmann, *La contessina* (Haas) XXI 1; ders., Kirchenwerke (Kosch) XLV.

Gesellschaftslied 1480—1550 (Nowak), XXXVII 2.

Chr. W. *Gluck, *Orfeo* (ital.) (Abert) XXI 2; ders., *Don Juan*-Ballet (Haas), XXX 2; ders., *L'Innocenza giustificata* (Einstein) XLIV.

A. *Hammerschmidt, Geistl. Dialoge (Schmidt), VIII 1.

M. *Haydn, Instr.W. (Perger), XIV 2; ders., Messen u. KirchenW. (Klaffsky), XXII, XXXII 1.

H. *Isaac, *Choralis Constantinus* (Bezczny, Rabl), V 1, (Webern), XVI 1; ders., Weltl. u. instr. Werke (Wolf), XIV 1 u. XVI 1.

J.K. *Kerll, Messen (Adler) XXV 1; ders., Requiem (Adler), XXX 1.

Komödien-Arien (1754—58) (Haas), XXXIII 1.

J. *Lanner, Ländler u. Walzer (Orel), XXXIII 2.

Lautenmusik des 16. Jhs. (Koczirz), XVIII 2; dgl. um 1700 (Koczirz), XXV 2.

Lied, Das Wiener, 1778—91 (Ansion u. Schlaffenberg) XXVII 2.

M. *Monn, Schlöger, *Starzer, Sinfonien (Riedel, Adler, Fischer, Labor, Schönberg), XV 2, XIX 2.

Cl. *Monteverdi, *Il Ritorno d'Ulisse* (Haas), XXIX 1.

Georg *Muffat, *Florilegium* (Rietsch), I 2, II 2; ders., *Armonico tributo* (Luntz), XI 2.

Gottl. *Muffat, *Componimenti* (Adler), III 3; ders., Toccata u. Versetl (Adler), XXIX 2.

*Neithart v. Reuenthal, Lieder (Schmieder), XXXVII 1.

J. *Pachelbel, Magnificat-Fugen (Botstiber, Seiffert), VIII 2.

P. *Peurl u. I. *Posch, Tänze u. Chorlieder (Geiringer), XXXVI 2.

P. *Peurl, Weltspiegel (Geiringer) XLII.

A. *Poglietti, G. *Reutter, F. T. *Richter, Klav.W. (Botstiber), XIII 2.

Salzburger Kirchenkomponisten (Biber, Biechteler, Eberlin, Adlgasser), hg. v. Rosenthal u. C. Schneider XLIII, 1. J. *Schenk, Der Dorfbarbier (Haas), XXXIV.

J. *Schmeltzer, Messe (Adler), XXV 1; ders., Ballette (Nettl), XXVIII 2.

J. *Stadlmayr, Hymnen (Habert), III 1.

Chr. *Straus, Requiem (Adler), XXX 1.

Joh. *Strauß d. Ä., 8 Walzer (Gál), XXXV 2.

Joh. *Strauß d. Jg., 3 Walzer (Gál), XXXII 2.

Jos. *Strauß, 3 Walzer (Botstiber), XXXVIII 2.

*Trienter Codd. (Adler, Koller, Loew, Schegar, Orel, Ficker), VII 1, XI 1, XIX 1, XXVII 1, XXXI, XL.

*Umlauf, Die Bergknappen (Haas), XVIII 1.

Osw. v. *Wolkenstein, Lieder (Schatz, Koller), IX 1.

Außerdem erschienen seit 1913 Beihfte (bis 1931: 18) als „Studien zur MW.“

Deutschland: IV. Die DTD, DTB u. DTÖ sind seit 1935 abgelöst durch die (auf mehrere Verlage verteilte) Publ., hg. i. A. des Staatl. Inst. f. deutsche Musikforschung, **Das Erbe**

deutscher Musik: A. Reichsdenkmale, B. Landschaftsdenkmale, dt. Tonkunst (Schr. war bis 1939 H. *Besseler, seitdem Fr. *Blume). Bis 1941 erschienen:

A. Reichsdenkmale:

Alt*bachisches Archiv (M. Schneider) I/II.

J. Chr. *Bach, 6 Quintette op. 1^a (Steglich) III.

Glogauer Ldb. (Ringmann) IV/VIII.

*Senfl, 7 Messen (Löhrer u. Ursprung) V.

*Telemann, Pimpinone (Th. W. Werner) VI.

Trompeterfanfaren (Schünemann) VII.

Orgelchoräle um S. Bach (Frotscher) IX.

*Senfl, Dt. Lieder (Geering) X/XV.

Gruppenkonzerte d. Bachzeit (K. M. Komma) XI.

Lautenmusik 17./18. Jhs. (Neemann) XII.

*Senfl, Motetten I (Gerstenberg) XIII.

Blasmusiken 17./18. Jhs. (Schultz) XIV.

*Othmaier, Ausgew. W.e I: Symbola (Albrecht) XVI.

J. J. *Walther, *Scherzi musicali* (Beckmann) XVII.

Ph. Em. *Bach, 4 Sinf. (Steglich) XVIII.

*Rathgeber, Augsb. Tafelkonfekt (Moser) XIX.

*Forster, Fr. dt. Liedlein I (Gude-will u. Heiske) XX.

*Rhaw, Hymnen I (Gerber) XXI.

Ldb. d. Hartmann Schedel (Bes-seler) XXII.

S. *Dietrich, Ausgew. W.e I: Hymnen I (Zenck) XXIII.

J. A. *Hasse, *Graun u. a., Aus-gew. Ouv.en (Schering u. Schneider) XXIV.

B. Landschaftsdenkmale:

1. Bayern:

R. J. *Mayr, Ausgew. KM. (Fel-lerer) I.

J. W. *Franck, Die drei Töchter Cecrops' (G. F. Schmidt) II.

2. Kurhessen:

Landgr. Moritz v. *Hessen*, Aus-gew. W.e (Dane) I.

3. Rhein-Main:

J. A. *Herbst, Frkfr. Festkonz.e (Gerber) I.

4. Niedersachsen:

Johs. *Schultz, Mus. Lustgarte (Zenck) I.

5. Mitteldeutschland:

Fr. W. *Rust, W.e f. Kl. u. Str. (Czach) I.

6. Schlesw.-Holst. u. Hansest.:

N. *Bruhns, Ges. W.e (Stein) I/II.

J. S. *Kusser, Erindo (Osthoff) III.

*Weckmann, Ges. W.e (Ilgner) IV.

7. Mecklenburg-Pommern:

Stettiner Arien u. Kantaten (Engel u. Freytag) I.

Geplant u. a.:

8. Ostmark:

Lautenmusik (Koczirz).

*Schmelzl, Quotlibets usw.

9. Rheinland.

10. Sudetenland, Böhmen und Mähren.

11. Berlin, Brandenburg.

12. Ostpreußen-Danzig.

*Kugelmann, Concentus; Lauten-musik.

Weitere Gruppen sollen folgen.

England: Als englische Denkmäler der Tonkunst darf man noch nicht die alten Sammeldrucke zeitgenössischer Musik bezeichnen, sondern nur erst solche Werke, die bewußt auf alte Zeiten zurückschauen, was gerade in London durch die *Academy of ancient music* früher als anderswo in Fluß kam: so erscheinen neben den Beispielen bei *Burney u. *Hawkins zuerst die *Cathedral-Music* (vorbereitet v. Maurice Greene [1695—1755], hg. v. W. Boyce [1710—79] u. Sam. Arnold [1740—1802] 1760—72) u. die *Essex Harmony* (hg. v. Arnold 1769). Auch die *Catch-Samm-lungen enthalten z. T. altes Gut. 1792 gab Th. Busby (1755—1838) altengl. Kirchenkompos. als *The Divine Har-monist* heraus; 1800—08 ließ John Page mehrere verwandte Sammlungen folgen. 1811 begann V. Novello (1781—1861) seine wertvollen Neudrucke mit *A Col-lection of Sacred Music* (2bdg.). 1812 lieferte J. Stafford Smith die 2 Fo-lianten seiner *Musica antiqua* (12. bis 18. Jh.). 1815 erschloß W. Hawes erstmals die altengl. Madrigallit. durch einen Neudr. v. *Morley, *The Triumphs of Oriana* [1601], 1816 bot W. Linley 2bdg. *Shakespeares dramatic songs* (vgl. auch J. J. *Maiers Ausw. engl. Ma-drigale, Breslau 1863), 1829 gab Novello *Purcells Kirchenwerke in 5 Bänden erstmals neu heraus. 1832 druckte W. Horsley (1774—1858) 5 Bde. *Vocal harmony* für seinen Club *Concentores sodales* u. eröffnete 1841 mit s. Neudr. v. *Byrds *Cantiones sacrae* die 19bdg. Reihe der *Musical Antiquarian Society* (bei W. Cappel bis 1847). Ähnliche Be-deutung gewann Godfrey Arkwright (*1864) mit der 25bdg.en *English Edi-tion* (1889—1902), der auch 1909—13 die wertvolle musikw. Monatsschr. *The Musical Antiquary* u. 1915 den Musik-katalog der *Oxford Christ-Church* herausgab. H. Ellis*Wooldridge (1845 bis 1917) begann 1893 mit einer Um-arbeitung von W. Chappels *Popular Music of the Olden Time* (1855—59, schottische Volkslieder) und ließ 1896 eine Phototypie der ältesten engl. mehr-stimmigen Quellen als *Early English Harmony* folgen (hg. v. d. *Plainsong and Mediaeval Music Society*; seine Übertragungen in der *Oxford History of Music* Bd. 1 u. 2 [1901 u. 05] sind

nicht ganz zuverlässig). Ähnlich wichtig sind Sir John *Stainers *Early Bodleian Music* (1902) u. die Neuaufl. des *Fitzwilliam Virginal-Book von Barclay *Squire u. *Fuller-Maitland (1899), E. H. *Fellowes bot seit 1913 in 36 Bänden die engl. Madrigalisten u. seit 1920 die engl. Lautenisten sowie das Repert. der engl. Kathedralmusik (mit C. H. Stewart 1930). Fruchtbar wurde seit 1923 die 10bde. Ausg. der *Tudor Church Music*, 1932 begann auch endlich eine Ausg. des Old Hall Mscrpts. (15. Jh., dazu Barclay *Squire in SbIMG II 343 mit Kompos. v. König Heinrich VI. [1421—71]). Schließlich sind zu nennen die Madrigalsammlung *Euterpe* v. Ch. Kennedy Scott (1922 ff.), die *Elizabethan Songs* (3 Bde.) v. P. *Warlock (*Oxford University Press* 1926), desselben Ausg. von Dowlands *Lachrimae-Tänzen* v. 1605 (1927), die *Oxford-Carols* v. 1928 (hg. v. P. Dearmer, Vaughan *Williams u. M. Shaw).

Frankreich: Hier sind erst überraschend spät und überhaupt ohne staatliche Initiative Denkmäler-Veröffentlichungen entstanden. Die fleißigen Volksliedersammlungen v. J. B. *Weckerlin oder Didrons *Chants de la Sainte-Chapelle* von 1849 entsprechen editionstechnisch, die verdienstlichen *Chefs d'œuvre classiques de l'opéra français* durch die Form als bloßer Klavierauszug solchen Ansprüchen kaum.

Die *Chefs d'œuvre classiques de l'Opéra* haben folgenden Inhalt:

Beaujoyeux: *Le ballet-comique de la Reine*.

*Cambert: *Pomone. Les Peines et les Plaisirs d'amour*.

*Campra: *L'Europe galante. Les fêtes vénitienes. Tancredi*.

*Catel: *Les Bayadères*.

*Collasse: *Les Saisons. Thétis et Pélée*.

*Destouches: *Issé. Omphale*.

*Grétry: *La caravane du Caire. Céphale et Proci*.

Lalande et *Destouches: *Les éléments*.

*Lesueur: *Ossian ou Les Bardes*.

*Lully: *Alceste, Armide. Atys. Bellérophon. Cadmus et Hermione. Isis. Persée. Phaéton. Proserpine. Psyché. Thésée*.

*Philidor: *Ernelinde*.

*Piccinni: *Didon, Roland*.

*Rameau: *Castor et Pollux. Dardanus. Les fêtes d'Hébé. Hyppolite et Aricie*.

Les Indes galantes. Platte ou Junon jalouse. Zoroastre.

*Sacchini: *Chimène ou le Cid. Renaud*.

*Salieri: *Les Danaïdes. Tarare*.

Erst seit 1894 (bis 1908) hat unter großen persönlichen Opfern Henri *Expert die 23 Bde. seiner *Maîtres experts de la renaissance française* herausgebracht, mit Werken von *Lassus, *Goudimel, Costeley, *Janequin, *Brunel, de *Larue, *Mouton, Févin, Mauduit, le Jeune, Gervaise u. Dutertre, *Regnart u. *Atteignant. Ihnen traten seit 1898 die *Archives des Maîtres de l'orgue* (10 Bände — bis 1910) von *Guilmant und *Pirro zur Seite. Seit 1924 ließ Expert eine weitere Reihe als *Monuments de la musique française au temps de la renaissance* erscheinen. Eine Sammlung *Les concerts de la renaissance franç.* (16. Jh.) von M. *Cauchie, dessen Janequin- und Couperin-Ausgaben schließen sich an. *Rameau ist durch eine Ges.-Ausg., der Kreis der älteren Clavecinisten durch gute Auswahl vertreten (s. Klavierlit.); auch die Ges.-Ausg. v. Lully und *Grétry schlagen in den französischen Kulturkreis, und die *Société franç. de musicologie* geht an die Herausgabe der Tabulaturen *Atteignants heran. Wesentlich günstiger steht es um die m.-a. Musik, vgl. die Lit. unter *Ars antiqua, Ars nova*, *Adam de la Halle und *Troubadours; zumal *Coussemaker und P. *Aubry haben da Wertvolles geleistet. Vgl. ferner die Machaut-Ausg. v. Fr. *Ludwig, die Dufay-Ausw. v. *Stainer u. v. *Bessler, Binchois-Heft v. *Gurlitt; eine wertvolle Publ. zu diesem Kreise sind die *Trois chansonniers fr. du XVe siècle*, hg. v. E. Droz (1928 ff.) u. die Ausg. des Kopenhagener Chansonniers v. Jeppesen. Vgl. auch *Chanson*.

Italien: Für die Herausgabe italienischer Meister ist viel in den frühen internationalen Sammlungen geschehen (s. Denkmäler der Tonk., Einleitung). Ausschließlich italienischer Musik gewidmet sind ferner: *Fitzwilliam Music* (London 1825); Prince de la Moëkwa, *Recueil des morceaux de musique ancienne* (11 Bde., 1843 ff.); 1892 brachte R. *Gandolfi mit seinen *Illustrazioni di alcuni cimeli concernenti l'arte musicale in Firenze* die Erforschung der Florentiner *Ars nova* in

Fluß, deren volle Ausschöpfung durch J. *Wolf, Fr. *Ludwig u. H. *Riemann erfolgte. 1913 veröffentlichte P. M. *Masson im Florentiner Institut die *Canti carnascialeschi* des 15. Jhs. Die Ges.-Ausg. v. Palestrina (Haberl) erschien in Deutschland, diejenige v. Corelli (Chrysander) ebenso, auch die wichtigsten Auswahlen v. Marenzio, Carissimi, Steffani, dall'Abaco, Jommelli, Traetta; die Monteverdi-Ausg. v. *Malipiero erscheint in der Univ.-Edit. (Wien), Werke v. Cesti u. Cavalli in DÖ u. Eitners Publ. Die stattliche Ariensammlung *Les gloires de l'Italie* aus Opern u. Kantaten des 17. u. 18. Jhs. (1868) veranstaltete der Vlame *Gevaert. Beachtenswert sind die Lauten-Neudr. v. *Chilesotti. Die erste nationale Denkmälerreihe größeren Ausmaßes sind die 7 Bde. *L'Arte musicale in Italia* von L. *Torchi (1897ff.) u. zw.

Bd. I: Frottolen, Motetten, Madrigale v. Jacobo da Bologna bis Striggio, Merulo, Bell'Haver usw.

Bd. II: Motetten u. Madrigale v. Nanini über beide Gabrieli bis zu Giovanelli.

Bd. III: Klavier- u. Orgel-W. v. Cavazzoni, Frescobaldi, M. Rossi, Zipoli u. a. m.

Bd. IV: Madrig. v. Gesualdo, Monteverdi; Madr.-Komödien v. G. Torelli, Vecchi, Banchieri.

Bd. V: S. Alessio v. Landi; anon., Daniel-Oratorium. Solokantaten bis A. Scarlatti.

Bd. VI: Peris *Euridice*; Monteverdis *Combattimento u. Ballo delle Ingrate*.

Bd. VII: Instr. Kammermusik v. Marini, Fontana, Vitali, Uccellini usw.

1931 veröffentlichten *Casimiri u. Dagnino *Monumenta Polyphoniae Italicae* Bd. 1: 12stg. *Missa Cantantibus Organis* v. Stabile, Soriano, Palestrina u. a. Bd. 2: C. Festa, *Sacrae Cantiones* (Dagnino 1937). Gleichzeitig begann unter Leitung von G. *Cesari bei Ricordi die Monumentalreihe *Istituzioni e Monumenti dell' Arte Musicale Italiana* mit den von G. Benvenuti redigierten Bänden I und II: A. und G. Gabrieli und die Instr.-Messen von S. Marco; III: *Le capelle mus. di Novara* und Gaudenzio Battistini (hg. v. Vito Fedeli); IV: *La camerata Fiorentina* und

Vincenzo Galilei (hg. v. Fabio Fano); V: *L'Oratorio dei Filippini e la Scuola di Napoli I* (hg. v. Guido *Pannain); VI: *La Musica in Cremona*, Ingenieri u. Monteverdi (hg. v. G. *Cesari); VII: *G. B. Platti, Le sonate per tastiera* (*Torrefranca 1941); es sind zunächst 10 Bde. vorgesehen. Ferner bot das *Istituto Italiano per la Storia della Musica*: Bd. I: G. de Antiquis, *Villanelle alla napol.* (Luciani, 1941); in Vorber.: Bd. II: P. Nenna, *Madrigali* (Dagnino), Bd. III: C. Gesualdo, *Madrigali* (*Vatielli). Mehr Katalog als Denkmälerband ist endlich das Werk von *Bannister, *Monumenti Vaticani di Paleogr. mus. lat.* (1918).

Japan: Seit 1930 erscheint eine Unternehmung: Geschichtliche Denkmäler der *japanischen Musik, hg. v. Kanetune-Kiyoska u. Tudi-Syöti; bisher erschienen: I 2 (Saibara-Lieder) u. I 3 (Rôcuj-Lieder) (vgl. dazu *Hornbostel in ZfMW XIV 235ff.).

Niederlande und Belgien (erst seit 1830 politisch getrennt): Die 1829 durch das Preisausschreiben der Gesellschaft zur Beförderung der Tonkunst einsetzende Erforschung der alten vlämisch-burgundischen Musik hat sogleich mit beiden Preisschriften von *Kiesewetter und *Fétis „Über die Verdienste der Niederländer um die Tonkunst“ auch Notenbelege gebracht. Die erste große Neudrucksammlung ist (1844 bis 1858) die *Collectio operum musicorum Batavorum saeculi XVII* v. Fr. *Commer; ferner der *Trésor musical . . . des anciens maîtres belges* in 29 Bden (1865 bis 1893 von R. J. van *Maldeghem (1810—93). Daneben erschien durch die von 1869 bis zur Gegenwart reichende Publikationsreihe der *Vereeniging voor Noord-Nederlands Muziekgeschiedenis*, die außer der 12bdg. Ges.-Ausg. Sweelincks v. M. *Seiffert (1895 bis 1903, Neugestaltung von Bd. I 1942) den Ges.-Ausgg. Josquins (Smijers) u. Obrecht (J. Wolf), rund 40 Einzelbände hervorgebracht hat, u. zw. u. a.: Boscoop, Psalmen (Seiffert), Bd. 22. Burenlieder u. Contratänze (Röntgen) 20, 23, 33, 36.

Geusenlieder 2.

Hurlebusch, Klavierpartiten 32.

Huygens, *Pathodia* u. Briefw. (Jongbloet u. Land) 11.

Lieder, 3stg.e, des 15. Jhs. (Wolf) 30.

Lieder des 15.—16. Jhs. (Riemsdijk) 16. Musikbuch, dt., v. 1572 (van Duyse) 25. van Noort, Tabulaturbuch (Seiffert). Orchesterwerke des 17. Jhs. (Wirth) 34. Reinken, *Hortus musicus* 13; ders., *Partite diverse* 14.

Schenk, *Scherzi musicali* (Leichtentritt) 28.

Susato, 1. Musikbuch (van Duyse) 29.

Tänze, altnld. (Riemsdijk) 10, (Röntgen) 25, 27.

Valerius, Gedenkklang 2.

Hierher gehören auch die Ges.-Ausg. v. Ockeghem (Plamenač), v. Ph. de Monte, von Lasso (Haberl und Sandberger), die Neudrucke Dufays, großenteils die Trienter Codd. der DTÖ, die Werke Isaacs (dgl.) usw. — 1932 begann durch die Antwerpener „Vereeniging voor Muziekgeschiedenis“ die Herausgabe von *Monumenta Musicae Belgicae*, die als Erstes die Klavierwerke v. J. B. Loeillet (J. Watelet u. P. Bergmans) in Aussicht stellte.

Polen: An polnischen Veröffentlichungen sind zu nennen: Jos. Cichocki, *Chants d'église à plusieurs voix des anciens compositeurs polonais* (1838/39), darin I. Psalmen v. N. Gomółka (1539—1609, neuere Ausg. v. J. W. Reiss 1923ff.); II. Messen v. Greg. Gorczycki (1660—1734, dazu *Chybiński 1927); 1887 bot Jos. Surzyński (1851—1919) *Monumenta musices sacrae in Polonia* mit Werken von Wenzel v. Samter (1525—72), Thomas Szadek (um 1550—1611), Martin Leopolita (um 1520—1589, dazu Wiener Diss. von M. Grafczyńska 1922, u. H. Feicht, die Ostermesse des M. L. [poln.], Warschau 1930). Seitdem erschienen in Warschau „Publikationen altpoln. Musik“, hg. v. A. *Chybiński.

Schweiz: K. *Nef leitete seit 1927 eine Sammlung: Musikalische Werke schweizerischer Komponisten des 16., 17., 18. Jhs. (Genf, Henn) 1. Heft: „Geistl. W. d. 16. Jhs.“ (W. Merian); 2. Heft: V. Son. v. G. Fritz u. *Albicaströ; 3. Heft: Chöre v. *Wannenmacher u. Alderinus (hg. v. A. Geering). Ferner boten A. Stern u. W. *Schuh bei Hug, Schweizer Sing-u. Spielmusik“, bisher 7 Hefte: Alte Schweizer Lieder (Heft 1, 2, 4, 5), Weltl. Lieder v. Senfl (H. 5), Trumscheit-Duos v. Gletle (H. 6) und Walzer von Glutz (H. 7). Hauptsächl. aber beteiligt sich jetzt die

Schw. Musikforschende Ges. an der Senfl-Ges.-Ausg. im Rahmen der RD. Skandinavien: Chr. Barnekow (1837—1913) leitete Publikationen der Ges. zur Hg. *dänischer Musik* (1872ff.). Ältere *schwedische Musik* neben neuerer enthalten die Veröffentlichungen der *Musikaliska Konstföreningen* (Stockholm, gegr. 1859), deren moderne Fortsetzung die *Edition Suecia* (seit 1931) bildet. *Finnische und norwegische D. d. Tk.* fehlen noch.

Spanien steht in der musikalischen Denkmälerpflege verhältnismäßig günstig da. 1869 begann Hilarión Eslava (1807—78) mit der Herausg. seiner *Lira sacro-hispana* (5 bddg., 16.—19. Jh.) und seines *Museo orgánico español* (Orgelw. d. 16.—19. Jhs.); 1890 folgte *Barbieri mit dem *Cancionero musical* (15. u. 16. Jh.). Felipe *Pedrell bot die *Hispaniae Schola musica sacra* (bei Pujol in Barcelona u. Br. u. H.) [Bd. I: Chr. *Morales, II: Guerrero, III/IV u. VII/VIII: Ges. Ausg. d. Orgelw. v. *Cabezón, V: *Perez, VI: Sancta Maria, Guerrero, *Victoria]; ders. veröffentl. eine 4 bddg. Opernauswahl *Teatro lirico español*, eine *Antología de organistas clásicos españoles*, eine Sammlung altspan. Volkslieder und die Ges.-Ausg. L. *Victorias. G. Morphy (1836—99) hinterließ die 1902 gedr. 2 Bde. *Les Luthistes espagnols* (Vorr. v. *Gevaert, deutsch v. *Riemann). J. *Nin legte 14 Arien und 16 Sonaten älterer span. Meister vor; die Lautenwerke v. L. *Milan erschienen durch L. *Schrade in *Kroyers PÄM. Heute ist Hig. *Anglès der fleißigste Betreuer altkatalonischer Musikschätze.

Dent, Edward Jos., * 16. Juli 1876 zu Ribston (Yorkshire), erwuchs in Eton, war in Cambridge Schüler v. *Wood u. *Stanford, wurde 1898 Baccalaureus, 1902 a. o. Prof. am Kings College, 1926 ebenda Ordinarius (1931 *Dr. mus. h. c.*), war Präs. der Intern. Ges. f. Neue Musik und seit 1932 (als Nachf. P. *Wagners) Vors. d. Intern. Ges. f. MW. Er schrieb u. a.: A. *Scarlatti, *his Life and Works* (1905), *Mozarts Operas* (1913, dt. 1922); *Terpander, or Music and the Future* (1926); *Foundations of English Opera* (1928); *Ferr. Busoni, A Biography* (London 1933); ferner Abhh. Auch

übersetzte er 1937 die Texte v. Zaubersprüche u. Figaros Hochzeit ins Englische.

Deppe, Ludwig, * 7. Nov. 1828 zu Alverdisen (Lippe), † 5. Sept. 1890 zu Pyrmont, Schüler von Ed. *Marxsen (Hamburg) u. J. Chr. *Lobe (Leipzig), lebte 1857–74 in Hamburg, dann in Berlin (vorübergehend Hotkplm.), bedeutend als Klavierpädagoge.

Lit.: H. Klose, Die Deppesche Lehre des Klavierspiels (1886); Amy Fay, *Music Study in Germany* (1897); *Kulak-*Niemann, Aesth. d. Klavierspiels S. 130ff.; die Schriften v. El. *Caland.

De Sabata s. Sabata.

Descort (altfr. = Unordnung). *Leich aus ungleich gebauten u. wechselnd melodierten Strophen.

Lit.: Ferd. Wolf, Über Lais, Sequenzen u. Leiche (Heidelberg 1841); P. *Aubry, *Lais et descorts français du XIIIe siècle* (1901). Fr. *Gennrich, Formenlehre des m.-a. Liedes (1932).

Desderi, Ettore, * 10. Dez. 1892 in Asti, lebte als Tonsetzer in Turin u. wurde 1933 Dir. des Liceo mus. in Alessandria, schrieb Orch.-Intermezzi zur Antigone (1921–24); *Job* (Kantate für Bar., Sprechstimme, Chor und Orch., 1927); *Sinfonia davidica* (Chor u. Orch., 1929); kirchl. a cappella-Sätze (8 in Schauertes Cantual); f. s. neuen kirchl. Vokalstil zeugt eine Messe (Schott); VSon.; VcSon.; Lieder; Kl.-Werke (Sonate, Variation über ein Thema v. Beethoven, Humoresken. Er veröffentlichte ein Buch *La Musica Contemporanea* (Turin 1930), ferner schrieb er *L'Opera strum. di M. Reger* (RMI 1928/29).

Lit.: A. Bonaccorsi in *Il pianoforte* (Juli 1926); M. Bruschetti, *E. D., Bibliogr. delle op. mus.* (Boll. Bibliogr. mus. 1931).

Desprez (spr. dāprē, lat.: *de Prato, Pratenis*), Josquin (Verkleinerungsform v. Josse, lat.: *Jodocus*), meist nur mit dem Vornamen genannt; * um 1450 wohl zu Condé im Hennegau (Vlandern), † ebenda 27. Aug. 1521. Er war angeblich Schüler von *Ockeghem (in Paris?), 1474 bis mindestens 79 Sänger in Mailand, 1484–86 und 89–94 in Rom an der päpstl. Kapelle 1495–99 Domchordir. in Cambrai, 1500 wohl in Paris, 1503 in Ferrara, dann wohl meist wieder in Rom, u. zw. am Hof des Kardinals Ascanio Sforza (da-

her mehrfach „Jusquin d'Ascanio“), zuletzt nur noch selten und launenhaft schaffend, *Präbendar zu Condé, Lehrer des A. Petit *Coclico, der 1552 seine Methode veröffentlichte. Josquin, nach dem einzig erhaltenen Bildchen ein hagerer, ernstblickender Mann, ist einer der genialsten Musiker aller Zeiten gewesen. Er recht eigentlich hat das Zeitalter der mus. Spätgotik abgeschlossen und die Renaissance heraufgeführt, indem er die mehr mathematischen Grundlagen des Niederländerturns vermenschlichte, affektiv „humanisierte“ und den Schwerpunkt des Musikgeschehens von Vlandern auf Jahrhunderte nach Italien verpflanzen half. „Er ist der Noten Meister, die haben's machen müssen, wie er gewollt“ (Luther), man hat ihn den „Fürsten der Musik“ genannt, und *Ambros schwärmte von seinen zart emporstrebenden Schlüssen (nach der örtlich-zeitlichen Nachbarschaft Raffaels) als von „Josquinschen Himmelsblicken“. Heute fesselt er nicht nur durch die spielende Vollendung seines Ockeghem-verwandten, durchimitierenden Kontrapunkts in den Messen von verschiedenstem Typus (vgl. P. *Wagner, *Gesch. d. Messe* I 144ff.), sondern vor allem durch die wohl nur noch von Lasso ähnlich erreichte Phantasiefülle seiner a cappella-Motetten (vgl. Leichtentritt [J.], *Gesch. d. Motette* S. 53ff.) und z. T. noch instrumental versetzten Chansons, die ihn von edler Lebendigkeit strotzend zeigen. So nimmt es nicht wunder, daß er im Vollbesitz der Renaissance-Ideen jene neue Musikästhetik der **Musica reservata* eingeführt hat, die die Musik unmittelbar „reden“, „klagen“ und „schildern“ läßt (H. J. *Moser, Die mehrstg.e Vertonung des Evangeliums S. 14ff. mit Analysen seiner *Lamenti*). Bis zum Durchdringen der Palestrinaschen Reform (Trienter Konzil), welche der Chanson-Messe ein Ende bereitete, ist Josquin der Großmeister der *Cinquecento*-Musik gewesen.

Werke: (Ges.-Ausg. v. A. *Smijers seit 1921 im Auftr. der Vereniging voor Noordnederl. Muziekgeschiedenis im Entstehen, zur Zeit 20 Lieferungen). I. Messen: *Petrucci druckte 1502, 05 und 14 (nebst Neuaufl.)

drei Bücher *Misse Josquin* zu 6, 5 u. 4 Stimmen (Nachdr. v. Junta 1526); dazu kommen in den *Missae XIII* des *Graphaeus (1539) diejenigen über *Pange lingua* (Neudr. in *Blumes Chorwerk 1929), *Da pacem* (dgl. Heft 17) u. *Sub tuum praesidium, De beata virgine* (dgl. Heft 42), weitere in Hss. (2 Sätze aus der *Missa La sol fa re mi* in Scherings Beisp. Nr. 59). II. Motetten: Wieder ist Petrucci im *Odhekaton* (1501 bis 1505) und in s. 5stg.en Motetten III—V (1503—05) s. erster Verbreiter; weitere Sonder-Sammlungen veranstalteten *Atteignant, *Susato, *Ballard. Die Quellen der Einzeldrucke vgl. bei *Eitner, Bibliogr. d. Musiksammlw. S. 515—524. Neudr. in Eitners Publ. Bd. 5; vier in Blumes Chorwerk (Heft 18); 3 Evangelien-Motetten (Heft 23); 3 Psalmen (Heft 33); bei *Commer, *Forkel, *Fage, *Kiesewetter, *Burney, *Hawkins, in *Kades Beisp. Band V zu *Ambros; in *Scherings Beispielen Nr. 60, *Riemanns Hdb. II (S. 258ff.). III. Chansons, weltl. Lieder, Instrumentalsätze: Im **Odhekaton*, in Sondersammlungen von Susato, Attaignant, du Chemin sowie in Sammelwerken (Neudr. wie unter II, außerdem 5 Stück in Blumes Heft „Weltliche Lieder“ [Chorwerk Heft 3], Scherings Beisp. Nr. 61, 62. Instr. Fantazies in J. *Wolfs Sing- u. Spielmusik. Lit.: O. *Ursprung, J. des Prés. (Bull. musical. VI [1926] S. 11ff.). A. *Smijers, in *Proceedings of the mus. Association* Jg. 53 (London 1927). Fr. *Blume, Josquin (in Kallmeyers „Drachentöter“ 1929). *Ambros, Musikgesch. III¹ 203ff.; H. *Besseler, Musik d. M.-A. S. 243ff.

Dessus (franz. spr. dəsy), instr. Oberstimme, Discant des StrOrch.

Destouches (spr. dätüsch, André Cardinal, * im April 1662 zu Paris, † ebenda 3. Febr. 1749, wurde als Jesuiten-Missionar nach Siam geschickt, war dann Offizier, wurde Schüler v. *Campra und hatte seit 1697 mit seinen Opern lebhaften Erfolg bei Hofe — Ludwig XIV. hielt ihn für *Lullys bedeutendsten Nachfolger. 1713 wurde er Generalinspektor der Akademie, 1726 HofkirchenMusDir., 1728 Obermusikintendant. 7 Opern, 3 Balletts u. 2 Kantaten wurden gedruckt, von den Opern *Issé* (1697) und *Omphale* (1701) er-

schiienen Klav.-Auszüge in den *Chefs d'œuvre de l'Op. fr.*

Lit.: K. Dulle, A. C. D. (Diss. Lpz. 1908); *Tessier in der *Rev. mus. VIII.*

De Swert, Jules, * 15. Aug. 1843 zu Löwen, † 24. Febr. 1891 zu Ostende, Vc-Schüler v. *Servais (Brüssel), Solo-Vc in Düsseldorf u. Weimar, 1869 an der Berliner Oper u. Lehrer an der Hochschule (bis 1873). Seitdem reiste er nur, wurde 1888 KonsDir. in Ostende, Lehrer an den Vc-Konzerten in Gent u. Brügge. Er schrieb 3 VcKonzerte u. kleinere Werke f. s. Instr.

Détaché (franz., spr. dētaschē), der „abgesetzte“ Bogenstrich der Streicher, der besonders für das frische „Hin und her“ ungebundener Noten in der älteren Musik in Betracht kommt; *grand d.* mit langen, *d. sec* mit kurzen Strichen.

de tempore (lat. = nach der Zeit) Gesänge, dem Zeitpunkt des Kirchenjahrs entsprechend (z. B. die Introitus, Antiphonen, Responsorien, Hymnen); Gegensatz: Gesänge, die durch das ganze Kirchenjahr hindurch dieselben bleiben, z. B. das Meß-Ordinarium. Detemporelieder sind Kirchenchoräle, die auf Einzelzeiten des Kirchenjahrs Bezug nehmen, z. B. „Wie soll ich dich empfangen“ für Advent, „Christ ist erstanden“ für Ostern; entspr. d.-Kantaten usw.

Detonieren ist das unrein (zu hoch oder [noch öfter] zu tief) intonieren, das verschiedenste Ursachen haben kann: 1. *psychisch*: Unaufmerksamkeit u. Lässigkeit gegenüber der Verpflichtung zu genauer Tonhöhengebung; 2. *hörphysiologisch*: Störungen im Ohr, vgl. Diplakusis; 3. *muskelphysiologisch*: Ermüdung der Stimmband-Spannmuskeln, übermäßiger Atemdruck; 4. *musikalisch-akustisch*: infolge mangelnder (auch nur unterbewußter) Beachtung der Leitton-Erfordernisse, der genauen Stimmungs-Gesetze usw. ein Sich-treibenlassen nach oben oder unten; doch sollte gerade hier bei der Bewertung des a cappella-Gesangs nicht einfach verlangt werden, daß der Chor stets genau bei der Anfangs-Tonhöhe wieder schließen müsse; das wäre oft nur bei der wohltemperierten Klavierstimmung möglich. Gerade wenn ein Chor „rein“ singt, hängt es ganz von der Schreibart des Komponisten ab, ob nicht die Sänger nach allen Mo-

dulationen höher oder tiefer „ankommen“ müssen.

Deuterios (griech. = der Zweite), der *phrygische *Kirchentön.

Deutsch, Otto Erich (j.), * 5. Sept. 1883 in Wien, wo er Kunst- u. Lit.-Gesch. studierte und 1910/11 Assistent am kunsthistor. Inst. war, seitdem Privatgelehrter, auch Buchhändler u. Verleger. Neben kunstgesch. Studien schrieb er „Beethovens Beziehungen zu Graz“ (Graz 1907), „Beethovens Ges. W.“ (ZfMW XIII 60 ff.), Hg. einer Reihe „Musikalische Seltenheiten“ (1921 ff.), und lieferte vor allem Beiträge zur Schubert-Forschung (s. d.).

Deutsche Musik. Die Gesch. d. dt. Musik baut auf der allg. *germanischen auf, von der allerdings nur Spuren aus vorgesch. Instrumentenfunden (*Luren, *Hörner), aus der Sprachgeschichte u. aus heutigen Kinder- und Abzählreimen erschließbar sind. Vermutlich bestand zunächst auch hier ein *pentatonisches Tonsystem; daraus wird sich in der Volksmusik jenes „melodische Dur“ entwickelt haben, das im frühen M.-A. überall häufig ist und besonders im dt. *Minnesang öfters durchbricht. Daß auch lyd., dor., phryg. Melodik sich selbständig im Norden entwickelt habe, ist möglich, wiewohl unbeweisbar. Auf jeden Fall waren diese Leitern schon im Mittelmeerbereich zum System gereift und drangen von Süden her (ggf. also nochmals) als *Kirchentöne mit dem *Psalmgesang ein. Die Auseinandersetzung der römischen und germanischen Singart führte zu der fränkischen Choralreform *Alkuins (doch blieben bis zum Ende des M.A.s weitschrittigere germanische Fassungen der *Gregorianik im Gebrauch), zum Aussterben der hochgeehrten nationalen Harfensänger zugunsten nachrömischer ehrbeschränkter *Spielleute und zum Entstehen einer eigenen karolingischen Hymnenproduktion (Rhabanus v. Fulda usw.). Mittelpunkt mus. Erziehung wurde die Aachener Pfalzschule samt mehreren neuen Domschulen. Im 9. Jh. trat die Bedeutung der Benediktinerklöster am Bodensee (Sankt Gallen, Reichenau, *Berno, *Hermannus Contractus), in den Vordergrund, hier wurden *Notkers *Sequenzen und *Tuotilos *Tropen wichtige germanische

Eigenleistungen (noch im 14. Jh. traten die Reimoffizien Julians v. Speier hinzu), eine zweite Sequenzblüte (um 1050) knüpft an Godeschalk v. *Limburg und den Hochburgunder *Wipo an. Im 13. Jh. ist *Franko v. Köln ein Haupttheoretiker der Mensuralmusik, während die Hss. v. Helmstädt, Wimpfen u. Bamberg den Einfluß der Pariser **Ars antiqua* spiegeln. Ende des 12. Jh. hat sich der deutsche *Minnesang von romanischer *Troubadour- u. Trouvèrekunst zu reichem mus. Eigenleben abgespalten, *Walther u. *Neithart singen einstimmige Weisen, die Jenaer Lhs. leitet zu *Frauenlob hinüber, der kleinbürgerliche Meistergesang fängt die absinkende Hofkunst auf, soweit diese nicht zur patrizischen Mehrstimmigkeit umbiegt, um von O. v. *Wolkenstein (1400) über den *Münch v. Salzburg zu *Lochamers Ldb. (1450) zu gelangen, das unter dem Einfluß des Nürnberger Orgelmeisters *Paumann steht. Eine östlichere Spiegelung bietet das Glogauer Ldb. Seit dem Anfang des 15. Jhs. blüht zumal in Schwaben und Franken das virtuose Orgelspiel allenthalben (um 1470 Buxheimer Orgelbuch), in Regensburg und Wien (Herm. Edlerauer) kommt eine von Dufay beeinflusste kirchl. Polyphonistenschule auf, die deutschen Träger der *Trienter Codd. der Hofkapelle Friedrichs III. weisen teils auf Nürnberg, teils auf Köln. Neuen Impuls bringt die Vereinigung der Kantorei der Maria v. Burgund mit der oberdt. Singerei Maximilians I. (1486), zu der in Augsburg Meister wie *Isaac, *Hofhaimer, *Finck, *Senfl stoßen; die nächstwichtigen dt. Hofkantoreien entstehen unter Friedrich d. Weisen in Torgau (*Adam v. Fulda, Ad. *Rener, C. Rupsch, Joh. *Walter), unter Herzog Ulrich in Stuttgart (Repertoire in *Schöffers Ldb. 1513), in Heidelberg unter Johs. v. Soest, M. Gaß, L. *Lemlin, *Peschin, es kommt die Zeit der Hofweisen- u. Volksliedbearb. sowie der gedruckten Liederbücher (*Öglin, *Arnt v. Aich, *Schlick, *Schöffner, *Egenolff, *Ott, *Forster) und der Motetten-Sammelwerke seit Grimm u. Wyrungs *Liber selectarum cantionum* (1520, rev. v. Senfl u. Peutinger zum Gedächtnis Kaiser Maximilians). Mächtig blüht die *Luthersche Choralmotette (J. *Walter

1524, die Sammlungen v. *Rhaw) empor, S. *Dietrich, *Galliculus, *Resinarius sind wichtige frühe, Joachim a *Burgk, *Rasilius, *Eccard treffliche spätere Meister. Laute und Großgeige werden gepflegt, die Orgelkunst liegt bei den Schülern Hofhaimers, die Schulmusik traktiert humanistische Oden- u. Dramenchöre, das Kantoreiwesen ist in hohem Schwang. Die Hofkapellen Karls V. u. Ferdinands I. eröffnen ein deutsches Zeitalter der Niederländer (N. *Gombert, Ph. de *Monte), in Dresden werden *Le Maistre u. *Scandellus die ersten ausländischen Kapellmeister, in München eröffnet sich mit *Lasso (seit 1557) ein musikalisches Weltzentrum. Mit Senfls Tod (1542/43) verschwindet bald das Tenor-Cantus firmus-Lied, es herrschen *Chanson und (seit Jakob *Regnart) *Villanelle; mit H. L. *Haßler und L. *Lechner treten die ersten deutschen Madrigalisten von Rang auf, Balletto (*Haußmann) u. Kanzone (M. *Franck) werden gepflegt, die Instrumental-*Suite wird eine bedeutende deutsche Sonderleistung (*Peurl, *Posch, *Scheidt, *Schein). Die Farbenpracht der venezianischen Hochrenaissance erfährt dt. Spiegelung in den mehrchörigen Motetten v. Hier. *Praetorius, J. *Gallus, Ph. *Dulichius, H. L. *Haßler, während bei J. de *Kerle, *Aichinger, *Stadlmayr, *Gumpelzhaimer mehr die Palestrina-Richtung nachhallt. Das knappe Chorlied pflegt Haßlers Schule (Joh. *Staden).

Mit Mich. *Praetorius bricht der neue ital. Konzertstil ein, der bei *Posch, *Scheidt, *Schein u. *Schütz zur Blüte des geistlichen Solo- u. Chorkonzerts führt, um allmählich zur Passions- und Kantatenkunst der Bachzeit zu modulieren; die deutschen *Sweelinck-Schüler entwickeln in den Hansestädten den protestant. Orgelchoral, *Scheidt, *Froberger, *Pachelbel, *Böhm, Buxtehude bereiten allenthalben den Weg zu Bach. *Hammerichmidt u. die Thomaskantoren in der 2. Hälfte des 17. Jhs., das Hamburger *Coll. mus. unter *Weckmann und *Bernhard popularisieren die Tonsprache von Schütz und machen sie für die Aufgaben des Händelschen Oratoriums geschmeidig. — Nach kurzer Herrschaft englischer Geiger entwickelt

sich das deutsche polyphone Violinspiel (*Schop, J. J. *Walter, *Strungk, *Biber), unter den deutschen Klavierspielern erstehen Ebner, C. *Kerll, J. K. F. *Fischer; die deutsche Orchestersuite bereichert sich durch Sonaten-Köpfe (*Rosenmüller) und nimmt eine Wendung zur franz. Ouvertüre hin durch Lullisten wie *Erlebach, *Mayr, Schmicorer, die Laute erlebt an Es. *Reußner ihren besten Sutenmeister. Das deutsche Lied fügt zum Chorensemble den Generalbaß (Schein, Schützens Opitz-Madrigale 1624, *Knüpfers Madrigale u. Kanzonetten 1663) u. gelangt in Süddeutschland durchs Quodlibet (*Kindermann, Gletle, *Speer, Caesar) zum Tafelkonfekt v. *Rathgeber (1733). Im Sololied werden H. *Albert, Ad. *Krieger, J. W. *Franck die Führer, die frühdt. Oper erstet in Hamburg (*Kusser, *Keiser, *Telemann), findet Pflege an Höfen wie Weißenfels (J. Ph. *Krieger) u. in Nürnberg (J. *Löhner), erliegt aber vorzeitig dem Übergewicht der ital. Oper. Nach einer Generation jung dahinsiechender Genies (J. N. *Bruhns, S. *Capricornus, Ad. *Krieger) steigt aus dem Thüringer Organisten- und Stadtpfeifertum J. S. Bach gewaltig empor, führt die Kirchenkantate, Passion, Klavier- und Orgelfuge zum Gipfel, begründet das Cembalokonzert und wird ebenso zum letzten Vollender hochbarocker Kontrapunktik wie zum Vater „moderner“ Harmonik und Motivausspinnung, während sein Altersgenosse Händel auf dem Untergrund italienischer Klarheit das germanische Oratorium in England vollendet. blieb Bach halb verborgen und Händel im Ausland, so regierten den deutschen Vordergrund „aufgeklärte“ Talente, so der auf allen Gebieten fruchtbare und hochbegabte *Telemann, dessen französisierende Galanterie all die Kleineren der Übergangszeit anregen sollte, so als der Opernliebhaber seines Zeitalters der fast ganz nach Venedig und Neapel hinüberwachsende J. Ad. *Hasse, dessen friderizianische Hauptschüler beide *Grauns wurden. Den bayr. Hochbarock vertraten *Torri, dal' *Abaco, *Murschhauser, *Pez. Die *Graupner, *Stölzel, J. Fr. *Fasch führen (ähnlich langlebig wie der Hamburger Enzyklopädist *Mattheson, der auch Oratorien und

Klavierwerke schrieb) aus dem Hochbarock in die Empfindsamkeit hinüber, während in Österreich J. J. *Fux, *Reutter, der jüngere *Muffat vom Wien der letzten Türkenbelagerung bis an die Tage Glucks und Haydns heranführen. Deutschland lauscht der Flöte *Friedrichs d. Gr., den *Quantz u. C. Ph. Em. *Bach begleiten. Gerade dieser Sohn Sebastians schafft die neue, z. T. „empfindsame“ Klaviersonate, deren Aufbau Haydns Vorbild wird, und stößt gleich seinem Bruder Friedemann bis an die Grenzen zur Frühromantik vor; das Amtskomponieren der Kantoren weicht modernem Stimmungskünstlertum, die Berliner Liederschule (Chr. G. *Krause) vertreibt die große Bravourarie durch die bürgerliche „Ode beim Klavier“. Die edle Lyrik der Klassiker, vor allem Goethes, steigert das wiedererwachte Lied v. der Anakreontik zur Erlebniskunst von *Reichardt und *Zelter, Rousseaus Ideen von der Natürlichkeit des echten Gefühls toben sich in *Sturm und Drang der *Mannheimer Sinfonik (*Stamitz) aus, die zum Auftakt für den jungen Beethoven wird, und das von England und Frankreich inspirierte *Singspiel (J. A. *Hiller, *Neefe, *Mozart) wird in bewußter Opposition gegen die italienische Prunkoper der Höfe zum Wirkungsfeld schlichter Deutschheit; während Gluck teils der französischen *Opéra comique* huldigt, teils mit seinen Musikdramen von *Metastasio J. Ad. *Hasse zu einer hochbedeutenden Rameau-Überwindung moduliert, ringen *Holzbauer („Günther v. Schwarzbürg“) und A. *Schweitzer („Alceste“) um das Ideal der deutschen Großen Oper. Mozart führt über seine *Opere giocose* zur dt. Märchenoper der „Zauberflöte“ hin, Haydn gewinnt Deutschland die Weltgeltung in StrQu und Sinfonie und schafft — auf Händel fußend — seine zwei großen Alters-Oratorien, auf die sich die Chorvereinsblüte des 19. Jhs. gründen sollte. In dieser ersten Wiener Klassikergeneration vollendet sich das gesellschaftlich gebundene Rokoko; die zweite Gruppe (Beethoven—Schubert) bringt den vollen Durchbruch des frühromantischen Individualismus. Werden bei Beethoven StrQu, Kl-Sonate und Sinfonie zur idealistischen Ideendichtung von höch-

ster Geistigkeit, so gewinnt bei Schubert das Lied unübersehbaren Gefühlsreichtum — sein Weg über Schumann zu H. Wolf bringt wachsend die Melodie in Abhängigkeit von der natürlichen Sprechbetonung und steigert die Stimmgisdifferenzierung des Klaviersatzes. In der Oper erlebt Deutschland binnen weniger Jahre Beethovens „Fidelio“, Webers „Freischütz“ und Spohrs „Jes-sonda“ — d. h. die Wandlung vom klassischen Revolutionspathos zur Naturromantik und zur exotischen Empfindungsstrübe. *Marschner und *Lortzing bringen biedermeierlich-liebenswerte Einengung. Leipzig, wo F. Mendelssohn (j.) das Gewandhaus leitet, wird ein Zentrum musikal. Bürgerkultur: Schumann erweist sich als großer Beethovenerbe, wenngleich er gegen manifestische „Beethovener“ polemisiert; eben hier erwacht Wagners dämonische Kraft, der nach jungdeutschen Umwegen zu seiner großartigen Reform des *Musikdramas gelangt, das als Hoch- und Spätblüte der romantischen Oper zur „reizsamen Moderne“ hinüberleitet. Um die Jahrhundertmitte gründet Liszt in Weimar die „Neudeutsche Schule“ des „Fortschritts“, der die an die „Zukunftsmusik“ glaubenden jungen Talente zuströmen; die psychologisierte Reizdissonanz und die einsätzig „Sinfonische Dichtung“ werden hier von Berlioz' mehrsätzigen Programmsinfonien her an R. Strauß weitervererbt. Der Glanz Wagnerscher Orchestersprache und katholische Barockfrömmigkeit lassen auf dem Untergrund von Schuberts melodisch blühender, aber auch der Dramatik keineswegs entbehrender Sinfonik das Neugestirn der donauländischen Sinfonien A. Bruckners entstehen. Auf der andern Seite sammeln sich von Mendelssohn (j.) u. Schumann her um Johs. Brahms die „retrospektiven“ Romantiker, deren mehr pessimistischer Konservatismus im Zurückgehen auf die Zunftgerechtigkeit des Altmeisterlichen einem drohenden „Verfall“ zu steuern sucht. Aus der Generation der um 1860—70 Geborenen ragen H. *Wolf (Lied), R. *Strauß, M. *Reger u. H. *Pfitzner hervor; Reger begründet eine expressive Episode der Orgelkompos., Pfitzners spätrromantische Bekenntnis-

kunst gipfelt in der Künstlerlegende „Palestrina“ (1916), Straußens Musikdramatik biegt nach den wilden Affektballungen von „Salome“ und „Elektra“ in den klaren Schönklang von „Rosenkavalier“ und „Ariadne“ um. Der Kreis der um 1890 Geborenen sucht sich gegen die erdrückende Erbschaft des Wagneriums abzusetzen. Die Verkrampfung der Inflationsjahre führt nicht nur zum Kubismus in der bildenden Kunst, sondern auch zu einem — vor allem unter jüd. Vorzeichen stehenden — musikal. Konstruktivismus, der *Atonalität. Doch streben die Besten dieser Generation um 1930 auf eine neue „Klassizität“ hin. Daneben suchten die *Jugendmusikbewegung und die *Schulmusik vom Volkslied her eine Versöhnung zwischen dem letztromantischen auseinandergeklafften Künstler- u. Laientum zu erzielen. Zugleich ist der Aspekt seit etwa 1830 durch die Wiedererweckung alter Musik ungeheuer erweitert und kompliziert worden; denn wenn bis dahin jede Zeit wesentlich nur ihre eigene Musik pflegte, sind seitdem eine Palestrina-, Bach-, Händel-, Schütz-Renaissance hinzugekommen. Die Verschmelzung dieser historischen und der Volksliedrichtung mit dem Erlebnis des Nationalsozialismus führte zu neuer Blüte des politischen Volksgesanges (H. *Baumann, *Borgmann, H. *Spitta, *Niel) u. der Vld.-Bearb. (*Rein, *Bresgen). Augenblicklich zeigt sich wieder sehr deutlich die nun hundertjährige Zweifalt: innerdeutsch-konservativ ein bewußtes Wiederanknüpfen beim Stil von 1883, bei Wagner, Brahms oder gar Bach (*Graener *Zilcher, J. *Haas *Trapp, *Kaminski); andererseits — etwa bei C. *Orff, W. *Egk, H. *Reutter, K. *Höller, J. N. *David, *Höffer — das Streben nach neuen Ausdrucksformen, mehr synchron auch zur ausländischen Entwicklung.

Der Grundcharakter der dt. Musik wird durch die besondere Auffassung des dt. Volkes vom Sinn und Wesen der Tonkunst bestimmt. Ohne sich in die Gefahr zu verlieren, spezifisch romantische Musiktheorien zu vermeintlicher Ewigkeitsgeltung widerrechtlich zu verallgemeinern, darf man doch wohl sagen, daß die Deutschen seit je in der Musik eine „Sprache“ gesehen haben, die vor

allem vom Religiösen und Dichterischen her dasjenige Irrationale ausspricht, was oberhalb von Begriff und Wort steht; so daß Innigkeit und Ernst ihr nationales Grundgepräge ausmachen. Gegenüber der artistisch-technischen Freude der Romanen am restlosen Gelingen des „Wie“ betont der Germane in der Musik das inhaltliche „Was“, ist sogar gegen allzu glatt virtuosisches Gelingen argwöhnisch ablehnend, sucht weniger den bestrickenden Klangleib als die ideellen Linienverläufe, nicht die einfach-klaren Umrisse, sondern das komplizierte Geflecht, größte Gefühlsverdichtung, bohrendes Sich-Hineingraben in die Gedanklichkeit — daher auch die deutsche Neigung zur *Polyphonie, die jetzt zweihundertjährige Weltherrschaft in Sinfonie und Kammermusik und die Inhaltsästhetik nicht nur der Wagnerschen Dramensprache.

Lit.: A. *Allgemeine Darstellungen*: H. J. *Moser, Geschichte der deutschen Musik (I ¹1920, ⁵1930; II ¹1922, ⁵1930; III ¹1924, ²1928); ders., Kleine dt. Musikgesch. (1938 u. ö.); H. v. d. *Pfordten, Dt. Musik (1917); A. *Schering, Dt. Musikgeschichte im Umriß (1917); R. *Benz, Die Stunde der deutschen Musik (I 1923, II 1927); H. A. *Köstlin, Die dt. Tonkunst (um 1890; Bibliogr. Inst.); Th. W. *Werner in Merker u. Stammler, Reallex. d. dt. Lit.-Gesch. (1924ff.); H. *Mersmann, Eine dt. M.G. (1935); H. *Müller-Blattau, Gesch. d. dt. Musik (1938); O. Schumann, dgl. (1940); *histor.*: Aug. *Reißmann, Illustrierte Gesch. d. dt. Musik (1879, ²92).

B. *Teildarstellungen*: Fr. v. *Hausegger, Unsere dt. Meister (1901, hg. v. R. *Louis); J. *Müller-Blattau, Das dt. Volkslied (1932); ders., German. Erbe in dt. Tonkunst (1938); E. *Bücken, Dt. Musikkunde (1935); ders., Musik aus dt. Art (1934); W. *Berten, Musik u. M. leben der Dtschen. (1935); E. *Valentin, Ewigklingende Weise (1940); L. *Schiedermaier, Die dt. Oper (1930); W. *Bäumker, Zur Gesch. d. dt. Tonkunst bis zur Reformation (1881); R. v. *Liliencron in Pauls Grundr. d. dt. Philologie; Kühn u. Lebede, Deutsche Tonkunst (ein 2bdges Lesebuch, 1926², von Lebede allein 1939); H. Brandt,

12 Meister d. dt. Musik in ihren Briefen (Langewiesche 1928); H. *Kretzschmar, Musikalische Zeitfragen (1903); E. *Preußner, Die bürgerliche Musikkultur d. 18. Jhs. (1935); E. Rebling, Stilwandel d. dt. Musik um 1750 (Diss. Berlin 1935); W. Werkmeister, Stilwandel in dt. Dichtg. u. Musik des 18. Jhs. (Diss. Göttingen 1936).

Die wichtigste lokale Lit. (Ausw.): Kulturgeographische Gesamtschau: H. J. *Moser, Die Musikleistung der dt. Stämme (1943); Musikbll. des Dt. Kulturatlas, bearb. v. H. *Engel. A) Länder: D. *Mettenleiter, MG. der Oberpfalz (Amberg 1867); siehe auch Mannheimer Schule; Herm. Fey, Schlesw.-holst. Musikerlexikogr. (1921); Fr. *Chrysander, Beitr. zur Mecklenburgischen MG (Schwerin 1854 u. 56); H. Mielenz, Mecklbg.ische MG (1940); H. Erdmann, Schulmusik in Mecklbg. (1940); E. *Praetorius, Mittlgen. aus norddt. Archiven (SbIMG VII); C. *Sachs (j.), Archival. Studien zur norddt. MG (ZfMW I); ders., MG der Prov. Brandenburg (Landeskunde ders. IV 1916); G. Döring, Z. Gesch. d. Musik in Preußen (1852); J. *Müller-Blattau, Gesch. d. Mus. in Ost- u. Westpr. (1931); ders., Alemannentum im Spiegel des Volkslieds (in „Alemannenland“ 1937); ders., Das Elsaß, ein Grenzld. deutscher Musik (1922), vgl. auch Voegelis; A. E. *Cherbuliez, Die Schweiz i. d. dt. MG. (1932); H. J. *Moser, Pommern in der MG (Zs Organum 1933); Hans *Engel u. Erdm. Böhme in „Musik in Pommern“ 1932 u. Musikpfl. 1934; s. auch R. *Schwartz; G. Kittler, Musikpfl. in Pommern zur Herzogszeit (Baltische Studien 1937); Fritz Feldmann, Musik u. Mpfl. im m.a. Schlesien (1938); Johs. Hübner, Bibliogr. d. Schles. Musik- u. Theaterwesens (1934); Joachim Herrmann, Klingendes Schlesien (1938); H. E. Guckel, kath. KM in Schlesien (1912); Ed. Jacobs, Zur Gesch. d. Tonk. in d. Grafschaft Wernigerode (Zs. d. Harzvereins 1892); R. Vollhardt, Gesch. d. Kantoren u. Org. in Sachsen (1899); A. *Werner, Gesch. d. Kantoreiges. en im Kurf. Sa. (Beiheft IMG 9, 1902); ders., Sachsen-Thür. in der MG. (AfM IV); G. *Pietzsch, Sachsen als Musikland (1938); Rautenstrauch, Luther

u. d. Pfl. d. kirchl. M. in Sa. (1907); H. *Kretzschmar, Sachsen in der MG (Ges. Aufs.); Fr. *Nagler, Das klingende Land (= Sachsen, 21936); W. J. Veith, Mus.e Struktur Luxemburgs (Diss. Bonn 1940); M. Boehm, Vld. in Mainfranken (Diss. Erlangen 1929); H. *Abert, Zur Geschichte der Oper in Württemberg (1909, auch Schriften und Vorträge); Chr. Kolb, Gesch. d. ev. Gottesd. in Würtbg. (1913); O. Zur Nedden, Studien zur MG am Oberrhein (1932); Ferd. Bisschoff, Musikpfl. in Steiermark (1889); Musikbuch aus Österr. (1904ff.); P. v. Radics, Frau Musica in Krain (1877); Egon Hajek, Die Musik in Siebenbürgen (Kronstadt 1927); Chr. d'Elvert, MG v. Mähren u. österr. Schl. (Brünn 1873). S. auch Landschaftsdenkmäler, Deutsche, 3b). — B) Höfe: M. *Fürstenau, Gesch. d. sächs. Hofkapelle (1849) u. Zur Gesch. d. M. u. d. Ths. am Hofe zu Dresden (2bdg. 1861/62); Fr. *Chrysander, Gesch. d. braunschw.-wolfenbüttelschen Capelle (Jb. f. MW I); *Zenger [u. *Kroyer], Gesch. d. Münchner Oper (1925); E. Frh. v. Marschall, Die Bamberger Hofmusik (1885); J. *Sittard, Gesch. d. Musik am Würtbg. Hof (2bdg. 1890); A. *Sandberger, Beiträge z. Gesch. d. bayr. Hofkap. unter Lasso (I u. III 1894); Fr. Walter, Gesch. d. Ths. u. d. M. am kurpfälz. Hofe (1898); Fr. Waldner, Nachr. über die M.pfl. am Hof zu Innsbruck (1898), MfM 1904 u. Ferdinandeums mittlgen.; G. Bossert, Die Hofkantorei unter H. Christof (Würtbg. Vj.hefte f. Landesgesch. NF VII, 1899) u. unter Herzog Ludwig (dgl. IX 1900), Die Hkap. unter H. Ulrich (dgl. XXV, 1916); E. Zulauf, Die Casseler Hkp. (1902); O. *Kaul, Würzburger Hofmusik (Fränk. Forschungen 1924); W. *Nagel, Z. Gesch. d. Musik am Hof zu Darmstadt (MfM 1900), vgl. auch Fr. *Noack; G. Lutze, Die Hkap. zu Sondershausen (1901 u. 1908); Ad. *Aber (j.), Pflege d. M. unter den Wettinern (Ernestinern), 1921; *Mayer-Reinach (j.), Die Königsberger Hofkap. (SbIMG VI); H. Wäschke, Die Zerbster Hkpl. (Zerbster Jb. 1906); A. *Einstein (j.), Ital. Musiker am Neuburger Hof (SbIMG IX); L. *Schiedermaier, Öttingen-

Wallersteinsche Hkap. (dgl.), Die Oper an den badischen Höfen (dgl. XIV); C. *Sachs (j.), Hofmusik Solms-Braunfels (SbIMG X), Ansbacher Hkp. (dgl. XI), Musik u. Oper am Brandenburgischen Hofe (1910); G. Linnemann, Celler MG (1935); Cl. Meyer, Mecklb.-Schweriner Hkp. (1913) u. in Sbb. f. mecklb. Gesch. Jg. 83, 1919; H. *Lemacher, MG am Hofe v. Nassau-Weilburg (Diss. Bonn 1916); O. Schmid, Musik am sächs. Hofe (1908); A. Titz, Hkp. zu Löwenberg, Schles. (ZfMW I); B. *Engelke, Rudolstädter Hkp. (AfMW I); K. Schweickert, Mpfl. am Hof der Kurf. v. Mainz (1937); O. *Kinkeldey in DTD 46/47; *Engelke u. Harry Schmidt, Musik am Götter Hofe (1927/28). — C) Städte: H. *Mersmann, Ansbach (1916); *Schiedermaier, Bayreuther Festsp. d. Absolutismus (1908); C. Frh. v. Lebebur, Tonkünstlerlexikon Berlins (1861); C. *Sachs (j.), MG Berlins (1908); O. Schrenck, Berliner Musik 1740 bis 1940; Fr. *Piersig, MG von Bremen (in Vorber.); G. Jensch, MG v. Breslau I (1914/19); H. J. *Moser, Zur m.-a. MG v. Köln (AfMW I); C. Valentin, MG v. Frankfurt a. M. (1906); Otto Bacher, Die Frkft. Oper im 18. Jh. (1926); K. Schmidt, Mus. Leben in Friedberg (1918 u. 30); Gondolatsch, MG v. Görlitz (ZfMW II u. ö.), *Serauky, MG v. Halle (1934ff.); J. *Sittard, Gesch. d. Musik u. d. Konzertw. in Hamburg (1890); M. *Seiffert, Hamburger Musik im Zeitalter Bachs (1920) und Das Hamburger Coll. mus. (SbIMG II); L. Krüger, Die Hamburger Musikorgan. im 17. Jh. (1933); K. Stephenson, Hbger KM im 17. Jh. (Diss. Berlin 1923); G. Fischer, Musik in Hannover (21902), vgl. auch Th. W. Werner; Fr. *Stein, MG v. Heidelberg (1912, 20); Adam Godron, Tausend Jahre Musik in Mainz (1940); H. Ordenstein (j.), MG von Karlsruhe (1916); G. v. Graevenitz, Musik in Freiburg i. Br. (1938); W. *Gurlitt im Els.-Lothr. Jb. 1941; K. *Blessinger, Stud. z. Ulmer MG (1914); J. Schwager, Bunte Bl. aus d. mus. Vergangenheit d. Pfalz (Ludwigsh. 1888); K. G. *Fellerer, Zur MG Freiburgs i. Ue. (1935); K. *Nef, Die Musik in Basel

(SbIMG X); Refardt in AfM III; A. Bopp, Bieberach (1930); Konstantin Schneider, MG v. Salzb. (1935); H. *Spies, Die Tonk. in Salzburg (1932 u. ö.); W. Senn, Kulturleben in Hall i. Tyrol (1938); H. Rauschnig, MG Danzigs (1932); H. *Gerigk, MG v. Elbing (1930); G. Küsel, Beitr. z. MG v. Königsberg (Diss. Halle 1916); H. Güttler, Königsbergs Musikkultur im 18. Jh. (1925); R. *Wustmann, MG v. Leipzig (I 1909, II v. *Schering 1928; III v. dems. 1941); E. Müller, MG v. Freiberg (1939); C. *Stiehl, MG v. Lübeck (1891), vgl. auch Stahl; *Engelke, MG im Magdeburger Dom (1913); E. *Valentin, MG v. Magdeburg (1932); O. Riemer, M. u. Mer in Magdeburg (1937); W. Baumgarten in Tille-Festschrift 1930; Jordan, MG v. Mühlhausen i. Th. (1905); E. *Bücken, München als Musikstadt (1923); O. *Ursprung, MG Münchens (1927); Fr. W. Trautner, MG v. Nördlingen (1913); A. *Sandberger, Zur MG Augsburgs u. Nürnbergs (DTB V 1), Zur Nürnberger Oper (AfMW I); Rud. Wagner, Zur Gesch. d. Nürnberger Organisten (ZfMW XII); W. *Herold, Altnürnberg. in s. Gottesdiensten (1890); Bayreuth s. dort; D. *Mettenleiter, MG v. Regensburg (1866); E. *Schmidt, Z. Gesch. d. KM in Rothenburg o. T. (1905); R. *Schwartz, Musikantenzunft in Stettin (Monatsbl. 1898); O. Taubert, Pfl. d. M. in Torgau (1868 u. ö., dazu W. *Gurlitt im Luther-Jb. 1933); Otto Reuter, Aus der MG Weimars (in „Staatl. Hochsch. f. M.“ Weimar 1934); H. J. *Moser, Weimar in der MG (Der Türmer 1923); K. Rücker, Daten zur MG Weimars (1935); Ernst Klusen, Musikleben der St. Crefeld (1938); Fr. Böskén, MG v. Osnabr. (Diss. Frbg. Schw. 1933); W. Müller, MG in Soest (Diss. Marbg. 1937); Fr. Feldens, Musik u. Musiker in Essen (1936); F. Uhlenbruch, Herforder Musikleben (1926); M. v. Prosky, Das Hofth. in Dessau (21894); H. *Biehle, MG v. Bautzen (1923 u. 24); K. Held, Das Kreuzkantorat zu Dresden (1894); A. *Werner, Städt. u. fürstl. Musikpfl. in Weißenfels (1911), dgl. zu Zeitz (1922), dgl. zu Bitterfeld (1931); E. Wennig, Jena I (1937); Fr. Hoppe, Pfl. d. Mus. in Naumburg (1914), ders. im Heimat-

buch f. Naumbg. (1928); O. Spreckelsen, Stader Kantoren, Org. und Ratsmus. (1924—26); E. W. Böhme, Musik u. Oper am Hof v. Eisenberg (1930); ders., Die frühdt. Oper in Thüringen (1931); vgl. auch G. Fr. *Schmidt zu Wolfenbüttel u. Leipzig; K. G. *Fellerer, Beiträge z. MG v. Freising (1926); zu Prag vgl. Procházka.

Deutsche Musikbücherei, Sammlung von Musikbüchern (gegr. 1913, Hg. Gustav *Bosse, Regensburg), vor allem zu Wagner, Wolf, Bruckner sowie Musikernovellen. Ebenso seit 1920 „Almanache“ der Dt. M.-B.

Deutsche Musikgesellschaft (DMG) war die 1918 gegr. Vereinigung der deutschen Musikwissenschaftler (zuerst unter dem Vorsitz v. H. *Kretzschmar, dann H. *Abert, J. *Wolf, zuletzt *Schiedermair), welche in Nachfolge der seit 1914 stockenden *Internat. Musikgesellschaft ihre ZfMW 1918—35 herausgab. Ihre Aufgaben hat z. T. das Staatl. Inst. f. dt. Musikforschung (Berlin) übernommen.

Devise, „Wahlspruch“; Begriff v. H. *Riemann (Hdb. II 2 [1912] S. 410ff.); für den der eigentlichen Ausführung des Themas vorausgeschickten, abgetrennten Themenkopf, siehe Arie (mit Notenbeispiel). „Schlußdevise“ prägte H. J. *Moser im Neuen Beethoven-Jb. II 55ff.

Dèzes, Karl, * 11. April 1892 in Bremen, wo er als Schüler von Riemann und Erlanger Assistent (1925—27) lebt; schrieb „Prinzipielle Fragen auf dem Gebiet der fingierten Musik“ (Diss. Berlin 1922); „Der Mensuralkod. v. S. Emmeram“ (= München, Staatsbibl. 3232a, 15. Jh., ZfMW X 65ff.) u. „Das *Dufay zugeschriebene *Salve Regina* eine dt. Kompos.“ (ibid. X 327ff.).

Dezime s. Intervalle.

Diabelli, Anton, * 6. Sept. 1781 zu Mattsee bei Salzburg, † 7. April 1858 in Wien, als Chorknabe in Salzburg Schüler v. M. *Haydn, wurde Mönch in Bayern u. nach Aufhebung der Klöster (1803) Kl.- u. Gitarrelehrer in Wien. Er beteiligte sich an einem Musikverlag (Cappi) u. gründete 1824 ein eignes Geschäft, das er 1854 an C. A. Spina verkaufte. Von seinen zahlr. Kompos. blieben die Sonatinen im Unterricht beliebt, doch lebt er heute vor allem durch jenen Kl.-Walzer, zu dem ihm (als Album zum Besten des Vaterlän-

dischen Künstlervereins) unter andern Verlagsklienten Schubert u. Beethoven je eine Variation schreiben sollten — aus der einen wurden Beethovens gewaltige 33 Diabelli-Variationen op. 120 (Frimmels Beethoven-Jb. I 28f.).

Dialog (griech. *διάλογος* = Zwiegespräch), dramatisches Kompositionsprinzip, auf Rede und Antwort gegründet, in der *Gregorianik als *responsorialer u. *antiphonaler Wechselgesang vorgebildet, in der chorischen Erbauungsliteratur des frühen ital. 16. Jhs. als Dialoglauden ausgebaut, in der Motette (Lassos Gespräch zw. Jesus u. Martha) u. im Madrigal zur Doppelchörigkeit zwischen zwei handelnden Personen entwickelt (*Vecchis Madrigal-Komödien), im Generalbaßzeitalter zu Duett-Solokantaten eingeengt (*Hammerschmidt, *Ahle, Bachs Dialoge zwischen Furcht u. Hoffnung; zwischen Jesus und der Seele).

Lit.: Th. *Kroyer im Peters-Jb. 1909.

Diapason (griech. *διὰ πασῶν* = Intervall aus „allen“ Stufen) die *Oktave; franz.: 1) Kammerton; 2) Stimmgabel.

Diapente (griech.) = *Quinte.

Diaphonia (griech. = Auseinanderklang). 1) im griech. Altertum = *Dissonanz (im Gegensatz zu *symphonia* = *Konsonanz); 2) im MA (9.—13. Jh.) = mehrstimmige Satzweise des *Organums; gleichzeitig *diaphonia basilica* = *Orgelpunkt.

Diatéssaron (griech.) = *Quarte.

Diatonik (griech.). Tonsystem aus natürlichen Ganz- und Halbtönen gemischt, wie es sich daraus ergibt, daß die Quarte aus zwei Ganztönen und einem in der Stellung zu ihnen wechselnden Halbton besteht (siehe Tetrachord, Oktavgattung); Gegensätze: *Chromatik und *Enharmonik (nach Didymos, * 63 v. Chr. in Alexandria). Gegenüber der künstlich abgeleiteten, differenziert u. sinnlich wirkenden Chromatik verkörpert die großschrittige D. das Kräftige, Einfache, Elementare. Der Halbton ist diatonisch, wenn er zwischen zwei verschiedenen Stammstufen (oft mit *Leittonfunktion) entsteht, also c → des oder cis → d (chromatisch dagegen c-cis, des-d); ebenso abwärts, z. B. es-d (chromat. aber dis-d). In reiner Stimmung ist er 15 : 16, also größer als der chrom. Halbton 24 : 25, jedoch

wird er wegen des Leittonstrebens in der melodischen Praxis gern enger genommen (*pythagoreisch intoniert, cis⁺¹→d); in der „wohl*temperierten“ Stimmung wird der Unterschied zwischen D. u. Chromatik ohnehin objektiv verwischt, bleibt aber subjektiv, d. h. in der logischen Vorstellung, gleichwohl bestehen.

Dichter und Musik. Lit.: Abraham a S. Clara: O. B. Weiß in NZsfMus. 1889; G. Keßler in Neue Musikz. 1910 S. 131.

H. Chr. Andersen: G. Hetsch, H. C. A. og Musiken (Kopenhagen 1930); ders. in *Rev. mus.* 117.

E. M. Arndt: Challier in *Musica e Musicisti* (Mailand), Jg. 15 (1913).

B. Auerbach (j.): A. Koeppen in Neue Musikz. 1912.

Beaumarchais s. d.

Bernhard v. Ventadorn: K. Voßler in Sitzungsber. d. bair. Ak. d. W. 1918; H. J. *Moser in ZfMW XVI (1934).

Giov. Boccaccio: A. *Bonaventura in *Riv. mus. it.* 1914; H. Gutmann in ZfMW XI 397; s. a. *Ars nova*.

Calzabigi s. d. u. unter Gluck.

Giac. Casanova: L. Frati in *Riv. mus. it.* Jg. 36 u. unter Da Ponte.

M. Cervantes: E. J. *Müller in Neue Musikz. 1916.

P. Corneille: J. *Ecorcheville im *Courrier mus.* 1906.

S. Dach: G. C. im Daheim 41 Nr. 50; s. auch unter H. Albert.

G. D'Annunzio: P. H. Michel in *Rev. mus.* 1921; Bellaigue in der *Rev. des deux mondes* 1916; G. M. *Gatti in *Mus. Quarterly* 1924; mehrere Verf., *D'A. e la musica* (Mailand 1939).

Dante Alighieri: P. Giordani, *D. e la musica* (Florenz 1903); A. *Bonaventura, dgl. (Livorno 1904); E. Fondi in *Riv. mus. it.* 1903; Fedeli ibid. 1921; C. Bellaigue (dt. in Allg. Musikz. 1904 S. 531ff.); *Zenck im Dante-Jb. 1934; Leo Ferrero in Schweiz. MZ 1. 6. 1941; A. d'Angeli, *La Musica in D.* (Sassari); G. Bilancioni, *Il suono e la voce nell'opera di D.* (Pisa 1927); D. Petrini, *Musica e poesia nella „Div. Com.“* (Rass. Mus. 1929); E. Romagnoli, *D. e la mus.* (Mus. d'oggi 1921).

Da Ponte s. d.

Diderot: E. Duméril (Paris 1934); R. L. Evans (Diss. Birmingham 1932).

A. v. Droste-Hülshoff:: anon. in Neue Musikztg. 1902 Nr. 6—8; Toni Weber in AMZ 28. 11. 1941.

J. Frh. v. Eichendorff: anon. in Neue Musikztg. 1908 Nr. 4. Hauptvertoner E. s.: R. *Schumann, H. *Wolf, H. *Pfitzner, H. K. *Schmid.

G. Freytag: F. Dubitzky in Neue Musikztg. 1916 S. 362.

P. Gerhard: H. Petrich, P. G. (1913).

J. W. Goethe s. d.

C. Goldoni s. d.

J. Chr. Gottsched: E. Reichel in SbIMG II 654ff.

M. Greif: R. Blume in Zf. dt. Unterricht 1909. Hauptvertoner: Edm. *Schröder.

Fr. Grillparzer: Apollonius in NZfM 1890 S. 493ff.; R. *Lach, G. s. „Armer Spielmann“ u. d. MW, in Festschr. f. J. Schlosser (Amalthea-Verlag); anon. in Neue Musikz. 1891; R. *Batka im Jb. d. Goethe-Ges. IV (1894); M. Steuer in Neue Musikz. 1903 S. 633ff.; M. Puttmann in Rabichs Magaz. 1910; *Hanslick (hj.), Mus. Stationen 331 bis 361; A. *Orel in O. Katanu, G.-Studien (1923); ders., G. u. Beethoven (1941).

Kl. Groth: H. Miesner, Kl. Gr. u. d. Musik (Heide 1933).

Anast. Grün: anon. in Neue Musikz. 1906 Nr. 14.

Fr. Hebbel: R. *Batka in Neue Musikz. 1900 Nr. 19/20; P. Bloch-Wunschmann ibid. 1913 S. 260ff.; P. Bornstein in der „Musik“ VIII 259ff.; Ad. Stübing, H. s. Dichtungen in der Musik (Diss. Rostock 1911).

H. Heine (j.): anon. Neue Musikz. 1887 Nr. 23/24 und 1904 Nr. 22; J. Blaschke in Neue mus. Presse (Wien 1906); E. Roggeri, *Divagazioni mus.* (Turin 1928). Hauptvertoner: R. Schumann, Rob. *Franz, *Vesque.

W. Heinse s. d.

J. G. Herder: A. Keferstein im H.-Album (Weimar 1845); J. P. Rußland in Neue Berliner MZ 1880; H. Günther, H. s. Stellung zur Musik (Diss. Lpz. 1903); A. Kohut (j.) in der „Musik“ 1903/04 I 403ff.; anon. in Neue Musikz. 1904 Nr. 20; J. *Müller-Blattau, Hamann u. H. (1932); s. auch Friedr. Bach (*Schünemann).

E. T. A. Hoffmann s. d.

Fr. Hölderlin: anon. in Neue Musikz. 1893 Nr. 13/14, 1905 Nr. 6.

Victor Hugo: R. Brancour, *Le sentiment de la mus. chez V. H.* (RMI 1915).

J. K. Huysmans: M. Graß (Diss. München 1937).

H. Ibsen: anon. in *Neue Musikz.* 1906 Nr. 21.

G. Keller: anon. in *Neue Musikz.* 1890 Nr. 16/17 u. 1898 Nr. 1—4, 6/7.

H. v. Kleist: H. Schlosser in der „Musik“ 1911/12, I 195 ff.

Fr. G. Klopstock: O. *Koller, K.-Studien (im Jahresber. d. Landes-Oberrealsch. Kremsier 1889); Hildeg. Tepe in *Km. Jb.* 1907 S. 144ff.; H. J. *Moser, *Gluck* (1940) S. 323ff.

Th. Körner: R. Musiol in *Neue ZfM* 1879 S. 301ff. u. *Ratibor* 1893; anon. in *Neue Musikz.* 1891 Nr. 5.

Lamartine: H. Kling in *Riv. mus. it.* 1910; Paula Kaiser (Diss. München 1936).

N. Lenau: anon. in *Neue Musikz.* 1888 Nr. 21, 1892 Nr. 20—22, 1901 Nr. 11; J. Blaschke *ibid.* 1902 Nr. 17; L. Andro *ibid.* 1915 S. 156, 575f.; K. *Huschke (Bosse 1934).

Leopardi: *Annuario di S. Cecilia* (Rom 1923); R. Giani, *L'estetica nei pensieri di G. L.* (Turin 1928).

G. E. Lessing: E. *Hanslick (hj.), *Die Zwischenaktsmusik u. L.* (Signale 1885 S. 100); anon. in *Neue Musikz.* 1888 Nr. 5; A. Chr. *Kalischer (j.), *L. als Musikästh.* (Dresden 1889); R; *Münnich in *ZsfSchulmusik* II 25ff.. E. Groth in der „Musik“ XXI 4.

O. Ludwig: E. v. Komorzynski in der „Musik“ 1902/03 S. 190ff.

M. Luther s. d.

M. Maeterlinck: R. de Souza in *SIM* 1907 S. 1270. s. a. Debussy.

Al. Manzoni: L. Parigi im *Pianoforte* 1927.

P. Metastasio s. d.

J. B. Molière: A. Baluffe im *Mensel* 1892—94; C. Levi (j.) in *Riv. mus. it.* 1907; R. Brancour *ebenda* 1937.

E. Mörike: R. Krauß in der „Musik“ 1903/04 IV 323ff.; ders. in *Neue Musikz.* 1904 Nr. 23. Hauptvertoner Hugo *Wolf, H. *Distler.

Fr. Nietzsche s. d.

Jean Paul [Fr. Richter]: Segnitz in *Neue Musik* 1904, Nr. 9, anon. in *Beilage z. Münchner Allg. Ztg.* 1891; W. Schreiber (Diss. Lpz. 1928); G. *Schöne-mann in *ZfMW* XVI 385ff. Vgl. R. Schumann.

Fr. Petrarca: C. Culcasi, *Il P. e la musica* (Florenz 1911); L. Frati in *Riv. mus. it.* XXXI 59; A. d'Angeli in *Cron. mus.* 1908.

Jos. Ponten: E. *Bücken in der *Zs. Orplid* II 4.

Quinault s. d.

W. Raabe: P. Bülow in *ZfM* 98/9.

Fr. Rabelais: Machabey in *SIM* 1913.

J. Racine: G. Samazeuilh im *Mer-cure de France* 1936.

F. Raimund: A. *Orel im *R.-Almanach* 1936.

Fr. Reuter: Harzen-Müller im „Chorgesang“ (Stuttg.) 1889; A. Kohut (j.) in *Neue Musikz.* 1911.

O. Rinuccini s. d.

J. Rist: W. Krabbe, R. u. d. dt. Lied (Diss. Bonn 1910).

P. de Ronsard: J. *Tiersot in *Sb. IMG* IV 70ff.; H. *Expert, *La fleur des musiciens de P. de R.* (Paris 1929); J. Thürings, *R. et la mus.* (Paris 1903).

H. Sachs: G. *Münzer in der *Musik* 1905/06 IV 31. Vgl. Lasso, Lortzing, Wagner u. Meistergesang.

Fr. Schiller: H. Knudsen, Sch. u. d. Musik (Diss. Greifswald 1908); H. Kling in der *Riv. mus. it.* 1901; R. *Hohen-emser (j.), Sch. als Musikästh. (Die „Musik“ 1904/05 III 192; W. *Golther, Sch. u. Wagner (*ibid.* S. 156); M. Runze (*ibid.* 175); anon. in *Neue Musikz.* 1905 Nr. 15; C. Gerhard in *Allg. Musikz.* 1909 S. 863ff.; C. *Burdach, Sch.s Chordrama (Dt. Rundsch. 1910). Hauptvertoner: *Reichardt, *Zelter, *Schubert, Beethoven (9. Sinf.), Brahms, Verdi.

W. Shakespeare: E. *Naumann in *Neue Berliner Musikz.* 1864; R. Musiol *ibid.* 1873; H. Conrat in der „Musik“ 1903/04 II 159, 256; anon. in *Neue Musikz.* 1905 Nr. 9/10; Naylor in *Mus. Antiquary* (Oxf.) 1909/10 S. 129. M. Förster in *Germ.-roman. Mschr.* 1928; L. C. Elson, *Sch. in Music* (London 1901); M. *Friedlaender (j.) in *Sh.-Jb.* 1901. Gervinus, Händel u. Sch. (1868). Hauptvertoner s. Lieder: A. *Mendelssohn (j.), A. *Halm, E. *Humperdinck, *Castelnuovo-Tedesco (j.); seiner Dramenstoffe: Verdi, O. *Nicolai; Mus. zum Sommernachtstraum u. a. v. *Purcell, *Mendelssohn, *Schumann (Bearb. Hensel-Haerdrich 1942), J. *Weismann. P. B. Shelly, Annemarie Lichtenberg (Diss. Marbg. 1932).

C. Spitteler: E. *Bücken in Vorber.
A. Stifter: H. G. Scholz im N. Musikbl. 1937.

Th. Storm: anon. in Neue Musikz. 1894 Nr. 15; R. Wendt, Die Musik in St.s Leben (Greifswald 1914).

R. Tagore: Arnold Baker, *Indian music and R. T.* (London 1932).

Torq. Tasso: L. Frati (RMI XXX), C. Calcaterra im Archivum rom. 1929: vgl. auch *Solerti u. *Gesualdo.

L. Tolstoi: R. *Hohenemser (j.) in ZfMW II 655; anon. in Neue Musikz., 1902 u. 1911; A. Bonaccorsi, *T. e la musica?* (Riv. naz. de Mus. 1925).

Fr. Th. Vischer: R. Krauß in Neue Musikz. 1907 Nr. 20.

Walther v. d. Vogelweide s. d.

Chr. M. Wieland: R. *Münnich in ZfSchulm. Okt. 1933.

O. Wilde: M. de Rudder im *Guide musical* 1910 S. 627ff.

E. v. Wildenbruch: D. Dunker in Rhein. Mus.-Ztg. 1909.

O. v. Wolkenstein s. d.

E. Zola: J. Torquet im *Guide musical* 1905 S. 616ff.; anon. Neue Musikz. 1897 Nr. 14.

W. v. Zuccalmaglio s. d.

U. Zwingli: G. Weber, Z.s Stellung zur Musik u. s. Lieder (Zürich 1884); E. *Bernoulli in Zwingliana 1907.

Allgemeines: F. *Oberborbeck, Deutsch u. Musikunterricht (1929); A. Schäffer, Histor. u. syst. Verz. sämtlicher Tonwerke zu den Dramen Schillers, Goethes, Kleists u. Körners (1886). H. J. *Moser, Mus. Zeitspiegel (1922); W. Dilthey, Von deutscher Dichtung u. Musik (1933); Jul. Wiegand, Deutsche Geistesgeschichte (1932). Vgl. Volkslied, Lied, Operndichtung, Musiker in der Dichtung, Worttonverhältnis.

Diener, Hermann, * 25. Jan. 1897 in Rostock, Schüler v. Ad. *Busch u. *Eldering, machte sich in Heidelberg als Geigenlehrer u. als Führer eines Collegium musicum bekannt, wurde 1928 durch H. J. Moser in gleichen Eigenschaften an die Akad. f. Kirchen- u. Schulmusik (Berlin) berufen, 1934 Prof.

Diepenbrock, Alfons, * 2. Sept. 1862 in Amsterdam, † ebenda 5. April 1921, das Haupt der niederl. Tonsetzer in der R. Strauß-Generation; Autodidakt, altphilol. Gymnasiallehrer in Amsterdam. Hauptwerke: *Missa in die festo*

(1911); *Tedeum* (1897); Musiken zu Vondels *Gysbrecht van Aemstel* (1896); Verhagens *Marsyas*; Aristophanes' *Vögel*; Sophokles' *Elektra* Goethes; *Faust*; OrchGesänge (Hölderlin, Nietzsche); zahlr. Lieder. — *Lit.*: Eduard Reeser, *A. D.* (Amsterd. 1936).

Dies irae (lat. = Tag des Zornes), Reimsequenz aus dreizeiligen Strophen von dem ital. Franziskaner Thomas a Celano († um 1255), der dramatischste Textteil der Totenmesse (*Requiem).

Difüsis (griech.), 1) das Restintervall des pythagoreischen Halbtones, wenn von der Quarte 3 : 4 die pythagoreische Terz 64 : 81 abgezogen wird (= Limmä = 243 : 256); 2) im *enharmonischen *Tetrachord die kleinen Intervalle, wenn von der Quarte die gr. Terz 4 : 5 abgezogen wird; daher bei den entspr. Experimenten des 16. Jhs. = Viertelton; 3) = ♯ (franz. *dièze*, spr. diäs').

Dietrich, Fritz, * 13. Febr. 1905 zu Pforzheim, stud. Naturw. in Karlsruhe, MW. in Freiburg (*Gurlitt), Heidelberg (*Moser, *Besseler), Orgel (*Straube), 1929 Dr. phil., 1931—34 Ass. am mw. Inst. Heidelberg, 1935 Dr. habil., seitdem beim Bärenr. (Cassel) tätig. Er schrieb „J. S. Bachs Orgelchoral“ (Bach-Jb. 1929); Gesch. d. dt. Orgelchorals (Heidelbger Studien I 1932), Analogieformen in Bachs Toccaten u. Präl. (Bach-Jb. 1931), Musik u. Zeit (Bärenr. 1933), Die mus. Ordnungen (ungedr. HabSchr.), Elemente d. Orgelchoralimprov. (Bärenr. 1935), Aufsätze in ZfHausmusik, in Musik u. Kirche. Kompos.: Lied-Kantaten, Musik zum Struwwelpeter, Blockfl.-Stücke, Bearbb., Einrichtg.en f. Militärbl.-Chöre.

Dietrich, Sixt (humanisiert: Xistus Theodoricus) * zw. 1490 u. 1495 in Augsburg, † 21. Okt. 1548 zu St. Gallen, 1504—06 Chorknabe in Konstanz (s. Isaac), stud. 1508—09 in Freiburg i. Br., wurde 1517 von Straßburg her in Konstanz als Chorpräfekt (1522 Kaplan) angestellt, seit 1527 Protestant, besuchte 1540 u. 1544 Wittenberg, floh in seinem Todesjahr vor Karl V. nach St. Gallen. Er wurde mit seinen Magnificats (*Rhaw 1535, 1537), Antiphonen (1541) u. Hymnen (1545) zum wichtigsten liturgischen Komponisten des Frühprotestantismus neben J. *Walter.

Neudr.: 9 Choralbearb. in DTD 34,

je eine 3stg. Motette in *Riemanns Hdb. II 1 S. 371ff. u. bei B. A. *Wallner, Steinätzkunst S. 495ff.; 13 Hymnen bei *Zenck (s. u.).

Lit.: H. Zenck, S. D. (P&M, Abh. I, 1928); W. *Gurlitti, Els.-Lothr. Jb. 1940.

Dietz, Max, * 9. April 1857 in Wien, † ebenda 5. Aug. 1928, habilitierte sich 1886 an der Univ. Wien (1908 a. o. Prof., 1913 Regierungsrat), Musikkritiker, gab in den Kaiserwerken die Kompos. Leopolds I. heraus u. schrieb „Gesch. d. mus. Dramas in Frankreich während der Revolution bis zum Direktorium“ (1885).

Differenztöne s. Kombinationstöne.

di Giacomo (spr. dsehákomo), Salvatore, * 20. März 1862 zu Neapel, † 4. April 1934 ebenda, wo er als Bibliotheksdirektor lebte, beliebter neapolit. Dialektdichter (Lieder, Balladen), Librettist u. lokaler Musikforscher, schrieb u. a. *Musica e musicisti in Napoli dal sec. XVI al sec. XVIII*. (Riv. mus. it. 1915/16). *Catalogo della Musica dell' archivio dei Filippini a Napoli* (1919); *Maestri di cappella al tesoro di S. Gennaro* (1920). *Il conservatorio dei Poveri e quello di S. Maria di Loreto* (Palermo 1928).

Lit.: K. Voßler, S. di G. (1905); B. Croce, S. di G. (*La letteratura della nuova Italia* III); F. Gaeta, S. di G. (Florenz 1911).

Diktat s. Musikdiktat.

Dilettant (ital.), jemand, der eine Kunst zum Vergnügen (*diletto*) ausübt; der Begriff stand im 18. Jh. hoch im Kurs, als *Boccherini u. Ph. Em. *Bach ihre Werke den „Kennern und Liebhabern“ widmeten, und Beethoven oft für aristokratische Amateure seine schwierigsten Sonaten schrieb. Es erschien sogar eine Zs. von Daube „Der mus. Dilettante“ (Wien 1770). Erst um 1775 begannen sich von den *Collegia musica die Konzerte der Berufsmusiker scharf zu trennen; bei den steil ansteigenden technischen Ansprüchen des *l'art pour l'art* („Die Kunst nur für die Kunst!“ verkündete Victor Cousin, Paris 1818) im 19. Jh. wurden selbst die Kammermusikformen immer mehr zu professioneller Podiumskunst, und die Dilettanten mußten größtenteils zurückbleiben. „Dilettantismus“ war 1820—1920 ungefähr das schlimmste Scheltwort des

mus. Fachmanns; es traf mit Recht den Auswuchs des selbstüberschätzenden Stümpers, der sich kompositorisch wie spieltechnisch dem Künstler gleich an Urteil womöglich gar überlegen dünkte. Neuerdings aber beginnt man allgemein wieder zu begreifen, daß ohne gutes Dilettantentum der Kunst die Resonanz fehlt, und daß sinnvolle Laien-*Musikerziehung nottut, wenn die Kunst nicht geistig und wirtschaftlich zugrundegehen soll. Auch hat der D. gerechten Anspruch auf Selbstausbildung in der Kunst, soweit er ihr ernsthaft naht. (Vgl. auch Jugendbewegung.)

Lit.: J. W. Goethe, Über den sogen. Dilettantismus oder die prakt. Liebhaberei in den Künsten; E. *Preußner, Die bürgerliche Musikkultur (1935); A. *Schering, Künstler, Kenner und Liebhaber der Musik im Zeitalter Haydns und Goethes (Peters-Jb. 1931); H. J. *Moser, Amateur und Professionist (Die Musik 1928); Herm. *Unger, Mus. Laienbrevier (1920).

diluendo (ital.) erlöschend.

diminuendo (ital.), abgekürzt *dim.*, *dimin.* = an Tonstärke „abnehmend“, schwächer werdend; Gegensatz **cresc.*

Diminution (lat. = Verkleinerung).

1) Kanon *per diminutionem* ist die strenge Nachahmung einer Melodie dadurch, daß die nächste Stimme sie in verkürzter Mensur wiederholt; Gegensatz: *Augmentation. 2) Variierende Verzierung eines Stückes durch Brechung der Melodienoten; am häufigsten (z. B. bei Bach) als **Double* (dort Notenbeispiel!); *diminuieren*; durch kleine Ziernoten abwandeln. Siehe Variation, Ornamentik, Verzierungen.

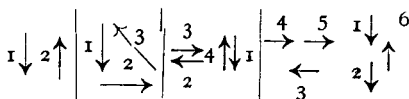
d'Indy s. Indy.

dionysisch nennt man seit Friedr. *Nietzsches Buch „Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik“ (1871) eine rauschhafte, von den Urströmen her genährte Kunst im Gegensatz zu „apollinischer“, d. h. klassizistisch-zivilisatorisch geglätteter Gestaltungsart. Die Antithese, mit der N. sich zunächst durchaus auf die Seite des Dionysischen stellte, erklärt sich nicht nur aus seiner alphilologischen Parteinahme für Äschylos und Heraklit gegen Sophokles und Euripides, sondern noch mehr aus seiner eigenen hochromantischen Ekstasik und seinem damaligen

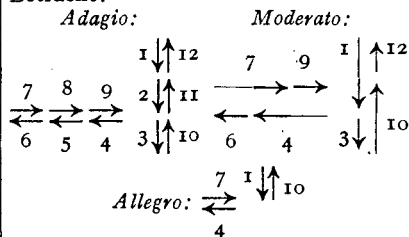
Wagner-Enthusiasmus. Später (seit 1879) stand Nietzsche durchaus auf der Seite apollinischer Musik. Den Alten war Dionysos mehr der Gott des orgiastisch verzerrten, asiatisch-wollüstigen Flötenspiels, Apoll der edle Vertreter des gebändigt ethischen Kitharagesanges. Vgl. Hermann Bahr, Dialog vom Marsyas (1905).

Diplakusis, das krankhafte Verschiedenhören auf beiden Ohren.

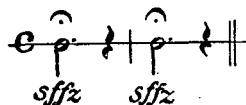
Dirigieren (lat. = leiten) nennt man die Regelung des musikalischen Vortrags mehrerer gleichzeitig zusammenwirkenden durch einen Führer, der nicht nur das Zeitmaß und die Taktakzente gleichmäßig ausführen und einheitlich ändern läßt, sondern auch die Stärkeverhältnisse der einzelnen Stimmen gegeneinander abschattiert — kurz: durch Zeichengebung auf dem ganzen Ensemble (Orchester, Chor, Solisten) wie auf einem Instrument spielt, um den Willen des Komponisten verantwortlich zur Darstellung zu bringen — wobei leider manchmal der Dirigenten-Interpret sich selbst und seine „Auffassung“ so in den Vordergrund schiebt, daß das Publikum ihn beinahe mit dem eigentlichen Schöpfer des Werks verwechselt und u. U. als den Kern der künstlerischen Werkausdeutung fast mehr seine tänzerischen Gebärden mit dem Auge, statt das Klangergebnis mit dem inneren Ohr aufnimmt. Solange der „Takt“ nur Zähltakt, nicht Akzenttakt war (vgl. Mensuralnotation), konnte ein bloßes Klopfen aller in sich gleichberechtigten Zählzeiten durch die Sänger oder den Kantor genügen und ist auch bis ins 18. Jh. durch laut vernehmliches Schlagen mit einem langen Stabe oder mit einer Notenrolle geschehen. Erst mit dem allgemeinen Durchdringen von Ausdrucks-Schwerpunkten der Taktordnung bekam die nachzeichnende Dirigiergebärde Sinn; auf das Zeitalter der gleichzeitigen Doppeldirektion durch den Stehgeiger und den Generalbaßspieler (18. Jh.) kam um 1820 das moderne Dirigieren mit dem weißbuchenen Stäbchen auf (Spontini, Weber). Die wichtigsten Bewegungen nach Taktarten sind



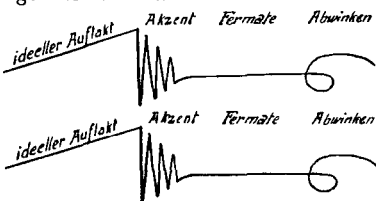
Jedoch richtet es sich ganz nach dem Zeitmaß und der inneren Schwingungsart des Stückes, ob man alle Zählzeiten „ausschlägt“ oder nicht. Beim $\frac{3}{8}$ -Takt z. B. kommen dreierlei Schlagarten in Betracht:



Bei raschen Zeitmaßen wird man oft federnd nur halbe oder gar ganze Takte schlagen, ebenso im raschen *Secco-Rezitativ, wenn überhaupt, nur die „Einsen“ markieren (siehe auch *battuta*), dagegen bei sehr langsamen Zeitmaßen reichlich Unterteilungen (Hälften oder Viertel der notierten Zählzeit) andeuten müssen. Wichtig ist der Taktierbeginn durch einen „ideellen Auftakt“, der den Sängern das Atemholen, den Spielern die innere Vorbereitung gestattet; ebenso das Darstellen von *Fermaten durch Stillstand des Dirigentenstabes in der Höhe nebst „Abwinken“ an deren Ende. Starke Akzente werden gern durch mehrmaliges rasches Auf und Ab markiert; so würde sich z. B. die Dirigierbewegung bei einem Beginn:



auf einem rotierenden Kohlepapier etwa folgendermaßen abzeichnen:



Auch der Niederschlag wird, je nach dem Typus des darzustellenden Komponisten, erheblich wechselnde Richtungen, Ausmaße, Ausschläge, Nachdrücke usw. zeitigen, da die Dirigierbewegung eben doch nicht nur steif-geradlinig den Takt angibt, sondern den inneren rhythmisch-melodischen Ablauf mit aufzufangen bestrebt sein muß. (Lit. siehe Bekking, Danckert, Steglich).

**Crescendo* und **decrescendo*, **accelerando* und **ritardando* werden nicht nur durch größere und kleinere Ausschläge des Stäbchens dargestellt, sondern — je nach der Anlage des Dirigenten und des Komponisten — auch durch Höher- und Tieferverlegung der Zeichengebung, ja durch die ganze Körperhaltung (Recken, Ducken) des Interpreteten angedeutet.

Häufig verlegt der Dirigent die dynamische Schattierung sowie die Angaben der Artikulation und Phrasierung aber auch in die linke Hand, die obendrein gern Einzeleinsätze gibt, beim a capella-Gesang Intonationskorrekturen andeuten muß und viel „Sprechendes“ zur Ausdrucksfärbung beizutragen vermag. Endlich stehen dem Dirigenten (manchmal sogar als wichtigstes Kontakt-Organ) Auge, Gesichtsausdruck, Kopfbewegung zur Verfügung, um die Ausübenden über seinen Interpretationswillen zu unterrichten, da ihm das gesprochene Wort oder eigenes Vorsingen naturgemäß nur beim Proben gestattet sein können. Selbstverständlich erfordert das Dirigieren noch mehr als jedes nur mitbeteiligte Ausüben vollkommene Beherrschung des Notenbildes, Einsicht in die Form, in die innere Dynamik, in die Idee des betr. Kunstwerks. Das Einstudieren beginnt mit der Tatbestandsfeststellung (Lese- und Korrekturprobe), in ganz schwierigen Fällen auch mit getrennten Gruppenübungen (Streicher-, Bläser-Probe), um zu immer feinerer Ausarbeitung aller Einzelheiten, zu immer freierer Zusammenschmelzung des Ganzen hinzuführen. Berühmte Dirigenten in Deutschland waren einst *Kusser, K.H. *Graun, *Gluck, *Stamitz, *Cannabich, *Spohr, C. M. v. *Weber, *Wagner, H. v. *Bülow, H. *Richter, Fr. *Wüllner, F. *Mottl, A. *Nikisch, F. *Schalk, E. v. *Schuch, Fr. *Steinbach, C. *Muck, M. *Fiedler, *Weingartner; von den Lebenden: R. *Strauß, S. v.

*Hausegger, Wilh. *Furtwängler, Cl. *Krauß, H. *Abendroth, H. *Knapertsbusch, K. *Böhm, H. v. *Karajan, Eugen *Jochum, *Schuricht. In Italien: (*Toscanini), de *Sabata, *Molnari; in England: Sir H. *Wood; in Holland: *Mengelberg; in Frankreich: *Pierne, *Gaubert; in der Schweiz: V. *Andreae; in Nordamerika: *Stokowski, *Bodansky, *Kussewitzki, Fr. *Stock, *Gooßens.

Lit.: A. *Geschichtlich*: G. *Schünemann, Geschichte des Dirigierens (1913). „Zur Geschichte des Taktschlagens“: E. *Vogel (Peters-Jb. 1898), R. *Schwartz (dgl. 1907), G. *Schünemann (SbIMG X 73ff.), A. *Chybinsky (ibid. 385ff.), H. *Löbmann (1912), C. *Krebs, Meister des Taktstocks (1912). B. *Lehrbücher* usw.: R. Wagner, Über das Dirigieren (1869); F. *Weingartner, dgl. (seit 1895 mehrfach); H. W. Frh. v. *Waltershausen, Dirigentenerziehung (1929); ders., Das D. (Götschenbändchen, 1942); H. *Scherchen, Lehrbuch des Dirigierens (1929); J. *Müller-Blattau, Lehre v. Führen u. Folgen (in Hohe Schule 1937); C. Schroeder, Hdb. d. Dirigierens (1917); F. Recktenwald, Über das Dirigieren (Wien 1929); H. Diestel, Ein Orchestermusiker über das D. (1931); K. Wüst, Über das Chor-D. (1928); K. *Thomas, Hdb. d. Chorleitung (1935); A. *Lualdi, *L'arte di dirigere l'orch.* (Mailand 1940); F. *Mikorey, Grundlagen des D. (russ., Kiew 1929); J. W. Allen, *The orchestra directors manual* (New York 1928); A. F. Stoessel, *Technic of the baton* (N. Y. 1934); C. Scaglia, *Guida allo studio della direzione d'Orchestra* (Mailand 1929).

Diruta, Girolamo, * um 1560 zu Perugia, † unbekannt wann u. wo; studierte bei C. *Porta, *Zarlino, A. *Gabrieli u. besonders Cl. *Merulo, wurde 1574 Minorit zu Correggio, ging dann als Org. nach Venedig u. begegnet als Domorg. 1597 in Chioggia, 1609 zu Gubbio. Sein dem „transylvanischen“ (= siebenbürgischen) Fürsten S. Bathory gewidmetes, wichtiges Werk (halb Klavierschule, halb Sammlung von Orgelstücken vor allem der venezianischen Schule) heißt *Il Transilvano o Dialogo sopra il vero modo di sonar organi e istromenti da penna* (I 1593

u. mehrfach; II 1609 [22] *sopra il vero modo di intavolare ciascun canto semplice e diminuito*).

Lit.: C. *Krebs in Vj. VIII 307ff. Weitzmann-*Seiffert, Gesch. d. Klaviermusik S. 44ff.; O. *Kinkeldey, Orgel u. Klavier im 16. Jh. S. 117ff., 121f.

Discantus (lat. = abgespaltene Gesangsstimme) ist — im Gegensatz zur tiefen Gegenstimme beim frühen *Organum* — seit etwa 1100 die hohe Kontrapunktstimme über einem **Cantus firmus*; zunächst bewegte der D. sich zu ihm jeweils vom Einklang über die Quinte zur Oktave oder umgekehrt, was bis ins 16. Jh. hinein improvisiert wurde (franz. *déchant sur le livre*, ital. *contrappunto alla mente*), jedoch erforderten bald die kunstvollere Ausgestaltung der Linie die schriftliche Festlegung u. die rhythm. Eigengesetzlichkeit im *Motetus mit mehreren Texten auch die genaue *mensurale Notierung.

Lit.: *Discantus positio vulgaris* (Traktat um 1200), abgedr. bei *Coussemaker, *Scriptores I* u. in dessen *Histoire de l'harmonie au m.-a.* — H. *Riemann, Gesch. d. Musiktheorie 15. 89—110; W. *Gurlitt, Der Begriff der *sortisatio* (Tijdschrift 1941); Manfred Bukofzer (j.), Gesch. d. engl. D. u. des Fauxbourdon (Straßbg. 1936); Trasybulos Georgiades, Engl. D.-Traktate aus der 1. Hälfte des 15. Jhs. (Tritsch 1937).

Diskant siehe Sopran.

Diskantklausel ist die nach der „primären“ Tenorkadenz (dorisches f—e—d) erfundene, zu ihr „sekundär“ einen befriedigenden Satz bildende Schlußwendung, welche der Oktave zustrebt und so in der Periode starker Hexachordgeltung noch die Sexte als vorletzte Note bevorzugte (*Landino-Klausel), seit dem 15. Jh. aber fast allgemein das **subsemitonium modi* (Leitton) synkopisch erreicht und bei instrumentaler Ausführung *diminiert wurde („organistisch reißwerk“).

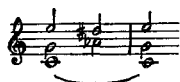


Dazu treten im 3stg. Satz noch als „tertiär“ die Kontratenor- bzw. Baßklausel (siehe Baß), im 4stg. Satz „quartär“ die Alt-Klausel (meist als Liegenbleiben der Stimme).

Disposition einer *Orgel ist ursprünglich ihr Klangaufbau, wird dann aber allgemein im Sinn der „Verteilung“ nach Registern und Manualen gebraucht; eine Orgel ist „gut disponiert“, wenn der Erbauer die Auswahl und Anordnung der Stimmen so getroffen hat, daß das Werk allen klangästhetischen, kompositionsstilistischen, spieltechnischen u. dem Feierzweck entsprechenden Anforderungen unter möglichst günstiger Ausnutzung der Mittel gewachsen ist.

Lit.: siehe Orgelbau.

Dissonanz (lat. = Spaltklang) ist nicht, wie populär gern gemeint wird, ein „Mißklang“, sondern (im Gegensatz zur *Konsonanz als „Ruheklang“) ein „Spannungs-“ oder „Strebeklang“, d. h. ein gleichzeitiges Zusammentreffen von mindestens zwei Tönen, das in der Auffassung des Hörers nach *Auflösung in relativ höhere Konsonanz verlangt. Dissonante Zweiklänge verschmelzen für die Beobachtung des Hörers in geringerem Maße zu einem einheitlichen Klangkomplex als konsonante, wenigstens unter der Normalbedingung, daß beide gleichzeitig ins gleiche Ohr dringen. Wenn sie, separiert je einem Ohr zugeführt, viel oder alles von ihrem Reibecharakter verlieren (H. Sandig, Beobachtungen an Zweiklängen in getrennter und beidohriger Darbietung, Beck 1938), so mag das aufklärend für das Wesen objektiv-„physiologischer“ Dissonanzen sein — die Musik aber hat es in erster Linie mit subjektiv-„psychologischen“ D.en zu tun, also nicht überwiegend mit der sinnlichen Klangwirkung, sondern mehr mit der den Klängen zugeordneten Vorstellung, Auffassung, Deutung. Also z. B. in

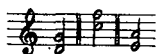


ist as—dis auf dem Klavier eine konsonante Quinte, wird aber nur durch Analogiegewöhnung als solche gehört

(scheinkonsonanter Sextakkord c as es), in Wahrheit handelt es sich um eine scharfe Dissonanz. Ebenso gewinnt strenggenommen selbst ein Dreiklang Dissonanzfunktion in dem Augenblick, wo er aus Tonika- zu Dominantbedeutung umgedacht wird (womit seine Terz dann auch, etwa von Geigern, *pythagoreisch umintoniert wird). Prim, Oktav, Quinte waren stets als volle Konsonanzen anerkannt, Terzen und Sexten als relative Konsonanzen (wenigstens seit sie „rein“ als 4:5, 5:6, 5:8, 3:5 intoniert werden). Die *Quarte empfindet man als konsonant, wenn sie Dreiklangsbestandteil ist, z. B. bei dem dauernd innerlich als Tonika zu hörenden f am Anfang von Beethovens Str-Qu op. 59 Nr. 1



dagegen als dissonant wirkend in allen andern Fällen, z. B. in C-dur



weil einer ihrer beiden Töne hier jeweils als Vorhalt vor der Terz oder Quinte des allein ganz entspannten Tonikadreiklangs zu denken ist (was streng genommen selbst für ihre Umkehrungen als Quinten gilt). Alle andern zweistimmigen Zusammenklänge sind dissonant, u. zw. kann man sie in zwei Klassen teilen: milde D. sind solche, in denen der Ganzton die entscheidende Rolle spielt (gr. Sekunde, kl. Sept., Tritonus, verminderte Quinte); scharfe D. sind solche, die vom Halbton abstammen (kl. Sekunde, gr. Septime, chromatisch *alterierte Intervalle). Bei den drei- und viertönigen Zusammenklängen (Akkorden) ist im Fall dissonanter Wirkung meist auch nur ein zweistimmiges Intervall der Unruhe schaffende Störenfried; z. B. in c es g as sind c es, c g, c as, es as sämtlich Konsonanzen, aber g as ist eine scharfe Dissonanz; in c es fis as sind c es, c as und es as konsonant, c fis, es fis, fis as aber dissonant; in dem „Beckmesser-Akkord“



sind die Quartan c f, f b und b es „Auffassungsdissonanzen“, die kl. Septime c b milde Dissonanz, die kleine Dezime c es und die Duo-dezime c g zwar Konsonanzen, jedoch die kl. Sept. f es und die gr. None f g Dissonanzen. Daraus folgt die Notwendigkeit, im ersten Zuge b nach a und g nach f aufzulösen, wodurch ein dominantischer $\frac{3}{4}$ -Akkord aus B-dur entsteht, der im zweiten Zuge in seine Tonika aufgelöst wird. Freilich setzt dies alles voraus, daß man den Terzenaufbau der Akkorde als primär konsonant und die Gesetze der harmonischen Kadenzierung als gültig anerkennt. Betrachtet man dagegen in obigem Quartenaufbau die Quarte als Auffassungskonsonanz, wie es in der Generation *Debussy-*Mahler (j.) vielfach zu beobachten ist, so fällt die bisherige Wertungspolarität zwischen Konsonanz und Diss. in sich zusammen und auch alle andern Diss. (Sek., Sept.) können als Ruheklänge verstanden werden, denen kein Auflösungsbedürfnis innewohnen braucht. Dann unterscheiden sich alle Zusammenklänge nur noch durch das Maß ihrer Schwingungsdifferenzen. Auch in der bisher gültigen Harmonik spielen die Tonabstände eine Rolle insofern, als zwar die Zweiklänge durch Umkehrung und Oktavversetzung nicht in eine andere Dissonanzenklasse eintreten, aber doch durch ihre gegenseitig allzuenge Häufung (wenigstens bei gleicher Klangfarbe, z. B. auf dem Klavier) die Dissonanzwirkung — vermutlich wegen der so entstehenden Schwebungen (s. Kombinationstöne) oder gegenseitigen Unverschmelzbarkeit — sehr verschärft wird:



z. B. Vertikale (akkordische) und horizontale (melodische) Auffassung von Dissonanzen führen oft zu inneren Deutungsunterschieden. Z. B. der h-phrygische Schluß im 10.—12. Takt von

Wagners Tristanvorspiel (Doppeldominante zu a-moll):



wird wohl zunächst so gehört, daß das gis bei NB. als as aufgefaßt wird, so daß nach einem $\frac{3}{2}$ -Akkord h f g d ein c-moll erwartet werden könnte. Erst nachträglich ergibt sich f als Vorhalt vor e, das d in der Oberstimme wird, wenn man es stärker mit der gis- als mit der f-e-Stimme verkoppelt auffaßt, unterer Leitton vor dis, gis löst sich, statt in den Sextakkord c e a, erst verspätet aus dem überm. Dreiklang in die Dominantseptime h a auf, zu der als scharfe Dissonanz der Vorhalt eis—fis tritt. Man kann aber auch das e im Sopran als akkordigen (statt als Durchgang hinter dis) auffassen — dann ist d Ganztonvorhalt vor e, und dis wird zur bloßen Durchgangsnote zwischen beiden, womit gis—dis wieder zur bloßen Scheinkonsonanz absinkt — die Entscheidung hängt z. T. von der metrisch-dynamischen Deutung der Melodik und Harmonik ab. Mehrfache Verschärfung der Dissonanz kann durch Alterationshäufung (u. U. sogar gleichzeitig in gegensätzlicher Richtung) auftreten, so z. B. bei R. Strauß, Elektra, Auftritt der Klytemnästa (Hörner), vgl. Notenbeisp. auf S. 19. — Sehr zu beachten ist der Zusammenhang zwischen Dissonanz und Betonung, da unbetonte Dissonanzen (gleitende Melodie = „Durchgänge“ zwischen Akkordnoten) kaum als wesentlich dissonant, betonte Diss. dagegen (als vorbereitete oder frei eintretende „Vorhalte“) als stark spannend empfunden werden. Von hier resultiert die *romantische Diss.-Ästhetik als eine Vermenschlichung, eine Beseelung der musikalischen Vorgänge zum Ausdruck des Schmerzes und nervöser Reizbarkeit.

Lit.: Alle *Harmonielehren. Ferner: A. Truslit, Die Diss. als Wettstreit zweier Tonempfindungen (Separatabz. aus Passow-Schäfers Beiträgen Bd. 28, 1930). Armant Machabey, *Dissonance, Polytonalität, Atonalität* (Rev. mus. 116).

Distinctio (lat. = Unterscheidung), Zwischen-Einschnitt in gregorianischen Melodien; *Distinktionsschlüsse*: bei der Harmonisierung solche noch nicht zur Tonika führenden Seitenkadenzierungen, die bei kirchentonartigen Weisen besonders vielfältig sind u. z. B. innerhalb des d—dorischen (d-moll-) Rahmens nach jonisch (C-dur), lydisch (F-dur), phrygisch (E-dur), aeolisch (a-moll) ausweichen.

Distler, Hugo, * 24. Juni 1908 zu Nürnberg, stud. 1927—31 am Leipziger Kons. (*Ramin, *Grabner, *Martienssen), wurde 1931 Org. u. Jakobikantor in Lübeck (auch Lehrer a. d. Hochsch.), 1933 Lehrer an der Spandauer KM-Schule, seit 1937 Lehrer an der Stuttgarter Hochschule, 1940 Prof. an der Hochschule Berlin, 1942 Domchordir. Er schrieb: konzertante Son. f. 2 Kl. op. 1; 8stg.e Motette op. 2; 6stg. dt. Choralmesse op. 3; Adventsmusik op. 4; Der Jahrkreis (52 kl. Motetten) op. 5; kl. geistl. Abendmusik op. 6; 5stg.e Choralpassion op. 7; 2 Org. Choralpartiten; Kantate An die Natur op. 9; 4stg.e Weihnachtsgesch. op. 10; Kantate Wo Gott zum Haus op. 11; Geistl. Chormusik op. 12 (10 gr. Motetten); Festspiel Die Glocke (Chor, Orch) op. 13; Kantate „An die Natur“; Cembalo-konzert op. 14, Sonate für 2 V. u. Kl. über altdeutsche Vldr. op. 15, Neues Chorliederbuch op. 16 (8 Folgen); Mörikechorldb. (48 Sätze für FrCh., MCh., gemCh.), op. 17, 1939; Orgelsonate op. 18; 30 Spielstücke f. d. Kleinorgel; Choral-Kantate „Nun danket all“; Str.-Qu. a-moll (1942). Im Druck kl. Kl.-Stücke, Konzertstück für 2 Kl.e, Solokantate „Lied am Herde“; in Arbeit: Orator „Das eherne Zeitalter“. Ferner verfaßte er eine „Funktionelle Harmonielehre“ (Bärenr. 1942).

Lit.: W. Blankenburg, Neue Kulturmusik (Musik und Kirche 1936); H. Pflugbeil im Kirchenchor 1937.

Dithyrambus, zunächst rauschhafter Chorgesang zur *Aulosbegleitung im altgriechischen Dionysos-Dienst (woraus sich die Tragödie abgezweigt haben soll), dann als große 1stg. Chor-Kantate mit solistischen Virtuosen-einschüben, zumal seit Philoxenos (435—380 v. Chr.).

Lit.: *Abert in Adlers Hdb. 2 S. 58ff.; *Riemann, Hdb. I 1 S. 129ff.

Ditonus (griech. = Zweiton), große Terz.

Dittberner, Johannes, * 23. Nov. 1869 zu Linde bei Neustettin, † 19. Febr. 1920 zu Sorau, Schüler u. Irrgang (Berlin), Kantor 1897 in Sprottau, 1906 in Sorau, 1913 kgl. MusDir. Veröffentlichte neben eignen gem. Ch., MCh. und Schulchören: 2 Bd.e Chöre v. H. Schütz (1909), 2 Bd.e Klassische Meister des Choralatzes (1911) Auswahl der geistl. Lieder von Ph. Em. *Bach u. J. W. *Franck (beide auch in Chorbearb.).

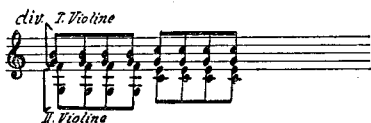
Dittersdorf, Karl Ditters v. (den Adel kaufte er erst 1773); * 2. Nov. 1739 in Wien (als Sohn eines gebürtigen Danzigers), † 24. Okt. 1799 auf Schloß Rothlhotta bei Neuhaus, Bez. Pilgram (Böhmen), wuchs als geigendes Wunderkind (Schüler von Trani) am Hofe des Feldmarschalls Prinz v. Hildburghausen in Wien auf, wo D. Ferrari, Bonno, Haydn und Gluck auf ihn wirkten, reiste mit letzterem als kais. Hofviolinist nach Bologna, wurde 1765 Kplm. beim Bischof v. Großwardein (als Nachf. v. M. *Haydn), 1770—96 beim Breslauer Fürstbischof Grafen Schaffgotsch in Johannsburg (Schlesien), der ihn zum Forstmeister des Fürstentums Neiße u. Amtshauptmann in Freiwalddau machte. Von hier kam er oft nach Wien, lehnte aber die kais. Berufung als Hkplm. (Nachf. *Gaßmanns) ab; nach dem Tode des Fürstbischofs lebte er recht bescheiden bei dem Grafen Stillfried auf Schloß Rothlhotta u. diktierte erblindet dem Sohne seine allerliebste Selbstbiogr. in die Feder (1801 hg. v. Spazier; Neudruck bei Staackmann 1940, franz. von P. Magnette 1910). Er schrieb (vor allem für Großwardein) u. a. 12 Sinfonien nach den Metamorphosen des Ovid (die 6 erhaltenen hg. v. J. Liebeskind bei Reinecke, Leipzig 1899 — drollig naive Programm-Musik); eine einzelne C-dur-Sinf. (hg. 1896 von *Kretzschmar); 3 Sinf. u. 1 Serenata hg. von V. Luithlen als DTÖ XLIII 2 (1936); ferner Violin- und Bratschenkonzerte (meist verschollen), Klavierkonzerte (eines f. Cembalo, 2 V, Vc bot Upmeyer in Nagels Archiv Nr. 41);

ein Konz. f. Harfe u. Orch. bearb. v. *Pillney, uraufg. Hbg. 1933, eines für Cbaß bei Schott, Konzertante f. Cbaß u. Br. bot Altmann bei Hofmeister; aus der gleichen Zeit stammen seine frisch-fröhlichen 6 StrQu.e (Partituren bei Eulenburg, am beliebtesten das in Es-dur), ferner StrQuintette u. Trios (je eines hg. v. *Altmann bei Bispin), Klavier-sonaten, Violinstücke usw. Beachtet wurden seinerzeit seine Wiener Oratorien *Esther*, *Isaac* und *Hiob*; vor allem aber machten ihn seine komischen Singspiele berühmt, deren kleinbürgerliche Putzigkeit sowohl zu Wenzel Müller wie zu Lortzing hinführt, am erfolgreichsten „Doktor und Apotheker“ (Wien 1786); von seinen insgesamt 44 Opern (13 ital., die meisten Spätwerke für einen württembg. Herzog zu Öls in Schles. geschrieben) seien noch genannt: „Betrug durch Aberglauben“ (1786, Klav.-Ausz. Peters), „Hieronymus Knicker“ (1787, Klav.-Ausz. Univ.-Ed.), „Das rote Käppchen“ (1788); „Die lustigen Weiber“ (nach Shakespeare, dazu G. R. *Krise in der „Musik“ VI 20), Ugolino, Figaro, Kotzebues „Schach v. Schiras“.

Lit.: L. Riedinger, D. als Opernkomponist (1914, in Beihefte zu DTÖ II 213ff.); K. *Holl, D.s Opernentwicklung (Diss. Hdlbg. 1913); Gertr. Rigler, Die Kammermusik D.s (1927, in Studien zu DTÖ XIV 179ff.); C. *Krebs, Dittersdorffiana (1900, mit them. Katalog, dazu Nachtr. v. *Istel (j.) in ZsIMG IV 180ff.); *Kretzschmar, Ges. Aufs. I 313ff. u. Führer I 253ff.; J. Hermann, Eine Messe v. D. (*Mus. sacra* 66, ZfM 103, 1936).

Divertimento (ital.), **Divertissement** (franz., spr. -tissēmā), Unterhaltung; 1) Tanzkette des 18. Jhs. in bloßer Solobesetzung der betr. Str.- oder Blasinstrumente, um 1760 abgelöst durch das StrQu.; 2) Tanzeinlage in Opern; 3) *Potpourri; 4) freies Motivspiel zwischen den *Durchführungen der *Fuge.

divisi (lat., abgekürzt *div.*), geteilt; d. h., von den zwei Spielern an jedem Orchesterpult der Streicher soll der eine die obere, der andere die untere Partie mehrstimmiger Stellen spielen. Z. B.:



Division (engl., spr. diwísehn), Variationsform (besonders für Violine, daher *The division violist* v. Chr. Simpson 1659) über einem *Ostinato (*ground*), Hauptsammlungen solcher Werke: John Playford, *The d. violin* (um 1680), und Henry Playford, dgl. 1688 u. 93 (2 bddg.).

Lit.: H. *Riemann in der „Musik“ X 24; A. *Moser, *Gesch. d. Violinspiels* S. 191 ff.

Do, von dem Holsteiner Otto *Gibelius, Kantor in Minden, (*Seminarium modulatoria vocalis*, Celle 1645) erfundene *Solmisationssilbe statt des *Guidonischen *ut*.

Döbereiner, Christian, * 2. April 1874 zu Wunsiedel, stud. 1889–95 an der Münchner Akad. d. Tonkunst (Jos. Werner, *Thuille, *Rheinberger), wurde 1895 Vc. des Kaimorch., dann des Hoforch. in München, 1897/98 Lehrer am Kons. in Athen, 1898 Solo Cellist in Karlsruhe, 1899 Hofmusiker in München (1908 Kammermusiker); 1921–24 wirkte er als Gambenlehrer an der Akad. d. Tonk., wie er auch seit 1905 für die Wiedererweckung der Gambe erfolgreich konzertierend eingetreten ist. Er beteiligte sich an der „Dt. Vereinigung f. alte Musik“ v. E. Bodenstein, dann stellte er seine „Münchner Vereinig. f. alte Kammermusik“ zusammen, leitete das Münchner Bachfest v. 1925, Teile des 15. Deutschen Bachfests, des Nürnberger Bachfests im Dürerjahr 1930 usw., hat eine VcSchule hg. (I 1911), seine Gambenschule ist leider noch Mskrpt. An Neudr. bot er u. a. Joh. Chr. *Bach, Cembalokonzert op. 7 Nr. 5 (Peters); *Buxtehude, Triosonaten op. 1, 3 und 2, 2 (Schott bzw. Br. u. H.); *Leclair, Triosonate (Gambe Fl Bc, Schott); *Lotti dgl. (Zimmermann); *Telemann, Concerto E-dur (V, Gambe, Cembalo, Peters); ders., Sonata à 4 (Fl, 2 Gamb., Schott); Gambensonaten von *Abel, *Kühnel, *Marais (Schott); K. *Stamitz, Sonate f. Viola d'amore u. Bc (Schott).

Doebler, Kurt, * 15. Jan. 1896 zu Kottbus, Orgelschüler v. A. Dreyer u. R. Kurth, 1914 kath. Org. in Kolberg, Kriegsteilnehmer, 1921–23 Hosp. an der Akad. f. Kirchen- u. Schulmusik, 1919–32 Org. u. Chorleiter an Herz Jesu zu Charlottenburg und Schulmusiker, seit 1930 Kompos.-Lehrer an der Akad. f. K u. Schulm. D. schreibt instreng kontrapunktischem a cappella-Stil, jedoch mit äußerst plastischer Altmeister-Thematik und kühnen Modulationen. Werke: Auferstehungsmesse in G, *Missa in honorem Spiritus sancti*, *Missa in honorem passionis Dom.*, *Missa brevis a 4*, *Missa Salvatoris*, 51 lat. Motetten, Partita f. Orgel über „Was Gott tut, das ist wohlgetan“, je ein Band Orgeltrios u. Choralvorspiele, Orgelbuch für kath. Militärgottesdienste, 2 Clar-Trios, 1 Bd. 2stg.e Inventionen f. Kl., 2 geistl. Arien f. Org. u. Männerstimme, weltl. u. geistl. Chorlieder, Hg. einer Sammlung „Chorklang“ (A. Böhm u. Sohn, Augsburg).

Lit.: H. J. *Moser, Über K. D. und die Möglichkeit eines heutigen Palestrina-Stils (Km. Jb. 1930 S. 128 ff.).

Dörfel, Alfred, * 24. Januar 1821 zu Waldenburg (Sa.), † 22. Jan. 1905 zu Leipzig, wo er Schüler F. Mendelssohns (j.) war u. eine Leihbibl. errichtete, die zum Grundstock der Musikbibl. Peters wurde; bis 1904 leitete er die Musikabt. der Stadtbibliothek, redigierte die Klassikerausgaben für Br. u. H. und Peters, schrieb 1884 eine 100jg. „Geschichte der Gewandhauskonzerte“ und wurde 1885 Dr. h. c.

Dofflein, Erich, * 7. Aug. 1900 in München, stud. hier u. in Breslau, wo er 1924 mit einer ungedr. Diss. „Über Gestalt u. Stil in der Musik“ promovierte, sowie in Freiburg i. Br., wo er mit J. *Weismann das Musiksem. der Stadt Fr. (später städt. Musikschule) gründete u. leitete; 1941 an der Landesmusikschule Breslau. Er schrieb u. a. „Das Musikseminar“ (1930); Mozart (Bärenr. 1942), Das Geigenschulwerk (5 bddg., 2 1940, mit s. Frau); Hg. der „Versuchssonaten“ v. Ph. Em. Bach, der 4 hddg.en Stücke v. *Türk, v. alten u. neuen Violinduos, einer „Werkreihe f. Kl.“ (alles Schott); Fugenbüchlein, Bachhefte, Mozartausw., Volkstänze,

Blockfl.-Duos (Bärenr.), Son. v. Quantz f. 3 Fl. (Nagel).

Dohnányi, Ernst v., * 27. Juli 1877 zu Preßburg, in Budapest Schüler v. *Köbller, dann kurz von d' *Albert, war 1905—15 Klavierlehrer an der Berliner Hochschule (1908 Prof.), 1916 dgl. an der Landesakad. in Budapest, wo er Vors. der Philh. Gesellschaft, 1924 Oberregierungsrat und Dr. h. c. (Szegedin) wurde und Musikleiter des *Rundfunks ist. Er komponierte wertvolle Kammermusik (KlavQuintette op. 1 u. 26, StrQu. e op. 7 u. 15, VcSon. op. 8, StrTrio-Serenade op. 10, VSon. op. 21); mit Orch.: KlavKonz. op. 5, Konzertstück f. Vc op. 12, Suite op. 19, Bariton- gesänge op. 22, KlavVariationen op. 25, VKonz. op. 27, FestOuv. op. 31; Klavierwerke op. 2, 3, 4, 6, 11, 12, 17 (Humoresken), 23, 24, 28, 29, 32; eine „Szegediner Messe“; Bühnenwerke: Pantomime „Der Schleier der Pierette“ (Schnitzler) u. Einakter „Tante Simona“ (Dresden 1910/12); die Oper „Der Turm des Woiwoden“ (Ewers; Budapest 1922, Düsseldorf 1926); kom. Oper „Der Tenor“.

Lit.: Victor Papp, E. v. D. u. s. Messe (Debrecen 1931); H. *Engel, Instr. Konz. S. 403f.; H. *Mersmann, Kammermusik IV 45ff.

Dohrn, Georg, * 23. Mai 1867 zu Bahrendorf bei Magdeburg, † 9. März 1942 in Seeshaupt (Obbay.). Dr. jur. stud. 1891—95 am Kölner Kons., war Kplm. in München, Flensburg, Weimar, München u. leitete seit 1901 in Breslau Landesorch. u. Singakademie; seit 1934 im Ruhestand.

Doigter (franz., spr. dōatē), *Fingersatz.

Dolce (ital., spr. doltische), süß, sanft, zart; *con dolcezza* dgl.; *dolcissimo* sehr süß.

Dolendo, dolente (ital.), schmerzlich.

Doles, Johann Friedrich, * 23. April 1715 bei Schmalkalden, † 8. Febr. 1797 in Leipzig, Schüler v. J. S. Bach, 1744 Kantor in Freiberg, 1756—89 Thomas- kantor in Leipzig, als Komponist von Liedern (u. a. Gellert), Choralvorspielen, Chorälen, Cembalosonaten, Kantaten Vertreter des gewollt etwas kindlichen Aufklärungsstils. Motette „Ein feste Burg“ in Jödes Chorbuch I.

Lit.: H. Banning, J. Fr. D. (1939); B. Fr. *Richter, D.s Selbstbiogr.

(MfM 1893 S. 125ff.); A. *Schering, Musikgesch. Leipzigs III (1940).

Dolmetsch, Arnold, * 24. Febr. 1858 in Le Mans als Sohn eines Deutschschweizers u. einer Französin, † angeblich 1940, Schüler v. *Vieuxtemps (Brüssel) u. am *Royal College* (London), widmete sich in London, Boston, Paris dem Bau alter Instr. (Violen, Blockflöten) u. arbeitete seit 1914 in Haslemere (Surrey), wo er auch 1925—33 neun Musikfeste mit alter Kammermusik veranstaltete. 1928 wurde eine *D.-Foundation* gegr., er gab seitdem auch eine Zs. *The *Consort* heraus, und schrieb: *Select English Songs and Dialogues of the XVIth and XVIIth Centuries* (2bdg., 1912); *The Interpretation of the Music of the XVIth and XVIIth Centuries* (1915).

Lit.: R. Donington, *The work and ideas of A. D.* (1932).

Dombrowski, Hansmaria, * 20. Aug. 1897 zu Reichenberg (Böhmen), Schüler der Akad. f. Kirchen- u. Schulm. (Berlin) u. von *Pfitzner, lebte in Stettin, 1935—39 Musikref. am Dtschld.-Sender, seit 1936 Komp.-Lehrer an der Berliner Musikhochschule. Kompos.: drei Sinf., Böhmische Sinf., Lieder, Chöre (7 in Schauertes Cantual), Chorkantaten, eine Messe, Totentanz f. Ten., MCh., Orch., 2 Kantaten für Singst. u. kl. Orch.; „Tafelmusik“ f. kl. Orch.; Kantate „Ich will dich lieben“ (gemCh. u. Orch.); Opern „Faustische Chronismen“, Volksoper „Brautfahrt“ (nach Eichendorffs „Glücksrittern“, Oberhausen 1940), eine Tanzoper nach E. T. A. Hoffmanns „Nußknacker u. Mäusekönig“; Klaviersätze zum Vldbuch „Der Spielmann“, Vldbearbb. (Singstimmen, Instr.); Westfäl. „Bauerntänze“ u. „Kurmusik“ (kl. Orch.), Hörspiele.

Domchor, *Kantorei einer Domkirche, mindestens seit karolingischer Zeit aus den Schülern der Domschulen unter dem *Magister puerorum* (Domscholar) und den singenden Kaplänen (meist mit entspr. Altarpfründen) unter dem *Cantor*, *Magister cantorum*, stehend, dem oft noch ein Subkantor (*Succentor*) unterstellt war. Sangen die *Chorales* meist nur 1stg. gregorianisch, so entstanden seit Mitte des 15. Jhs. auch allenthalben Stiftungen zum Figuralgesang („brabantisch diskantieren“), so in Augsburg Wien, Konstanz, Straß-

burg, Salzburg, Leipzig usw. Heute sind die deutschen kath. Domchöre besonders in Flor zu Aachen, Köln, Trier, Breslau, Wien, München, Regensburg, Salzburg, Graz. An evang. Domchören sind zu nennen (jedoch ist hier der Name ziemlich zufällig, u. es wären noch zahlr. andere Kirchenchöre aufzuführen): Leipzig, Dresden, Bremen, Magdeburg, u. vor allem Berlin, wo Friedr. Wilhelm III. 1829 durch Major Einbeck nach Petersburger Vorbild einen Soldatenchor gründete, der 1838—42 unter dem Einfluß der Palestrinabewegung seine endgültige Organisation erhielt (Knabenstimmen); 1919 wurde er als „Staats- und Domchor“ der Hochschule für Musik verwaltungsmäßig angegliedert. Dirigenten: A. J. Neithardt (1845—61), R. v. Hertzberg (1862—89), A. *Becker (1891—99), H. Prüfer (1899—1909), H. *Rüdel (1909—33), A. *Sittard (1933—42), H. *Distler.

Lit.: Guckel, *Gesch. d. Breslauer Domchors I—III* (1912); Peregrinus, *Gesch. d. Salzburger Domsängerknaben* (1889); Seydler, *Gesch. d. Domchors in Graz* (1900); P. Einbeck, *Zur Gesch. d. kgl. Domchors zu Berlin* (1893); P. Opitz, *Kurze Gesch. dgl.* (1893); G. Schweder, *Die alte Domschule* (Riga 1910).

Dominante. 1) *melodisch*: in den *Kirchentönen der *Reperkussions-ton; 2) *harmonisch*: diejenige *Funktion, die gegenüber den Nebenstufen-Dreiklängen vermöge ihrer Quintverwandtschaft zur Tonika als nächst dieser stärkste und wichtigste wirkt. „D.“ nur in verkürzendem Sprachgebrauch statt Oberdominante, d. h. Dreiklang auf der fünften Stufe über dem Grundton der Tonart; Unterdominante (Sub-D.) heißt der Dreiklang auf der fünften Stufe unter dem Grundton (bzw. durch Oktavversetzung auf der vierten Stufe über dem Grundton). Die Tonika, von Ober- und Unterdominante gleichgewichtig umrahmt, zeigt sich als Zentrum der Tonart: harmonische *Kadenz. Die D. in Dur ist funktionell vor allem dadurch so bedeutsam, daß ihre Terz als *Leitton in den Grundton der Tonart führt, also zwingend in die Tonika einmündet. (Über die Verhältnisse in Moll siehe dort.) Macht der

Harmonieverlauf, statt bis zur Tonika fortzuschreiten, bereits auf der D. vorläufig halt, so spricht man von einem *Halbschluß. Meist wird dieser durch Berührung der *Wechseldominante oder besser Doppel-D. (= Dominante der Dominante) eingeleitet. Als Stellvertretung der D. können auch der verminderte Dreiklang der 7. Stufe (D.-Septakkord unter Wegfall des Grundtons u. derjenige der 3. Stufe (unter Neutralisierung der bisherigen Leitton-Terz als nunmehriger Quintton, D.-*Parallele) dienen. Die Unterdominante, die in Dur sowohl Dur- als auch Mollgestalt haben kann, rundet die Tonart durch Harmonisierung der im Tonika- und Dominant-Dreiklang nicht vorhandenen 4. und 6. Tonleiterstufe, bietet zur D. das funktionelle Gegengewicht (auch die Wendung zur Subdominante der Subdominante kommt vor) und besitzt Stellvertreter vor allem im Dreiklang der 2. Stufe (Unterdominant-parallele); weniger wird im allgemeinen der Dreiklang der 6. Stufe als Unterdominant-Mediante empfunden, da er meist als Tonikaparallele aufgefaßt wird. Nebendominanten einer Tonart nennt man am besten die Ober-D. zur Tonart der 2., 3. und 6. Stufe, also in C-dur A-, H- und E-dur, in c-moll As-, B- und Es-dur.

Dommer, Arrey v., * 9. Febr. 1828 zu Danzig, † 18. Febr. 1905 zu Treysa (Bez. Kassel), stud. in Leipzig bei *Lobe und *Richter, wurde 1863 in Hamburg Musikkritiker, war 1873—89 Sekr. der Stadtbibl., die er katalogisierte, und ging dann nach Marburg in den Ruhestand. Er schrieb: *Elemente der Musik* (1862), *Musikal. Lexikon* (1865, nach demj. v. H. Chr. Koch [1802]), *Handbuch der Musikgeschichte* (1868, 2⁷⁸, 3^{neugestaltet v. A. *Schering 1914}); auch war er Mitarb. der Allg. dt. Biogr. (R. v. *Liliencron) u. gab *Melodien v. J. W. *Franck* 4stg. heraus.

Lit.: Lebensbilder aus Kurhessen u. Waldeck, hg. v. Ingeb. Schnack I (Marburg 1939).

Donati, Baldassare, † Anfang 1603 in Venedig, war an der Markuskirche Sänger, 1562 Kplm. der kleinen Kapelle (zur Vorber. f. d. große unter *Willaert), 1580 *Magister puerorum*, 1590 als *Zarlino's Nachf. i. Kplm., schrieb zwei

Bücher Villanellen u. Madr. a 4 (seit 1550 mehrf.), bedeutende Madrigale zu 5—6 St. (seit 1553 mehrf.) und 5—8-stg. Motetten (1597). Eine Kanzonette („Wann uns die Henne tut ein Eilein bringen“ nach dem Sammelwerk v. J. Pühler [1585]) im Staatl. Jugend-Ldb. (Peters) Nr. 362. Eine Canzone bei J. *Wolf, Sing- und Spielmusik.

Doni, Giovanni Battista, *1594 in Florenz, † ebenda 1647, befreundete sich auf einer Pariser Reise mit *Mersenne (3hs. Abhh. von ihm entdeckte *Fétis auf der Pariser Nat.-Bibl.), erforschte unter dem Schutz des Kardinals Barberini die Musik der Alten u. rekonstruierte eine antike Doppelleyer als *Lyra Barberina Amphichordos* (seine Beschreibung hg. v. Gori u. Passeri, Flor. 1763, dazu *Vatielli [Pesaro 1908]) u. verfaßte mehrere Abhandlungen über antike Tonkunst. Wichtiger sind seine Berichte über die Anfänge der Oper, neugedr. bei *Solerti, *Origini del melodramma* (Turin 1903), u. *Kretzschmar, Gesch. d. Oper, S. 15ff. 1640 wurde D. Prof. der Beredsamkeit in Florenz.

Donizetti, Gaetano, * 29. Nov. 1797 zu Bergamo, † ebenda 8. April 1848. War in seiner Vaterstadt Schüler v. S. *Mayr, stud. in Bologna weiter u. debütierte als Komp. Rossinischer Richtung 1818 in Venedig. In Wettbewerb mit *Bellini schrieb er seitdem außerordentlich leicht u. rasch Opern bis zum Höhepunkt seiner „*Lucia di Lammermoor*“ (Neapel 1835), die ihm einen Lehrstuhl für Kontrapunkt am dortigen Kons. eintrug. 1839 ging er nach Paris, wo seine französ. kom. Opern „Die Regimentstochter“ (Neubearb. von Horst Platen 1934) und „Die Favoritin“ zunächst nur halb gefielen. Eine seiner besten Leistungen wurde „Don Pasquale“ (Paris 1843, Neubearb. v. J. O. Bierbaum u. W. Kleefeld [j.] 1902); andere Werke schrieb er für Wien u. Neapel, verfiel aber gegen 1845 der Gehirnerweichung und dämmerte seit 1847 in Bergamo tatenlos dahin. „D. ist mit s. 70 Opern in der Leichtigkeit der Erfindung u. der Sorglosigkeit der Arbeit, auch in dem künstlerischen Vorrang der komischen vor der ernsten Oper, der letzte Italiener alten Schlages. In der *opera seria* zeigen auch seine bedeutendsten Werke *Lucia* und *Favorite* Merk-

male des Verfalls u. der Stilunsicherheit, schlackenfrei sind dagegen die Buffoopern *L'elisire d'amore* (1832, neu hg. 1907 v. *Mottl) u. *Don Pasquale*, die letzten Meisterwerke der *opera buffa*, wogegen die beliebte „Regimentstochter“ ein ital.-franz. Mischprodukt ist“ (H. *Abert). Andere beachtete Werke D.s waren *Anna Bolena* (1830), *Lucrezia Borgia* (1833), *Linda di Chamonix* (1842), *Caterina Cornaro* (1844); auch schrieb er ein Oratorium, Hymnen, Requiem, Miserere, Quartette, zahlr. Gesangsstücke mit Kl.

Lit.: G. Monaldi, G. D. (Mailand 1935); G. Gavazzoni, *Vota e musica di G. D.* (Mailand 1937); A. Geddo, D. (Bergamo 1936); G. Zavadini, *Catalogo generale del Museo Donizettiano di Bergamo* (Bergamo 1936); F. Cicconetti, *Vita di G. D.* (1864); F. Alborghetti u. M. Galli, G. D. e. S. Mayr (1875); E. C. Verzino, *Contributo ad una biogr. di G. D.* (1896); ders., *Le opere di G. D.* (1897); A. *Pougin, D. en France (Menestrel 1897); A. Gabrieli, G. D. (Rom 1904); De Saus-sine, *De la Favorite* (Rev. mus. II 10); *Cametti, D. a Roma (Riv. mus. it. 1904—1907); G. Donati-Petteni, G. D. (Mailand 1930); Fel. Romani, *L'elisire d'amore* (Neapel 1929). Briefe, hg. v. F. Cecchi (1892), A. Garielli (1892), A. de Eisner-Eisenhof (1897), G. Roberti in Riv. mus. it. II 2; E. Bienenfeld (j.), D. u. Verdi (Die Musik XXII/11), G. Morazzoni (in Boll. Bibliogr. Mus. Sept. 1930); G. Sarrazeni, *Appunti sulla mus. di G. D.* (Mailand 1932); W. H. *Riehl, Mus. Charakterköpfe I; Gino Roncaglia, *Il centenario di „Lucia“* (RMI 1936); A. Geddo, G. D. (Bergamo 1939); Vollständiges Werkverzeichnis bei *Della Corte und *Gatti, Dizionario.

Dont, Jakob, * 2. März 1815 in Wien, † ebenda 17. Nov. 1888, am Kons. Violinschüler v. J. *Böhm u. J. *Helmberger d. Ä., wurde 1831 Geiger im Hoforch., 1873 Prof. am Kons. Von seinen für die Violinpädagogik bedeutenden Arbeiten steht das Studienwerk *Gradus ad Parnassum* (teils für 1, teils für 2 Violinen) oben an.

Doppelchor s. Apsidenchöre. Kompositionstechnisch stellt man entweder zwei Chöre gleicher Besetzung (z. B.

SATB) gegeneinander oder kontrastiert solche von höheren Stimmen (z. B. SSAA) gegen dunklere Farben (z. B. TTBB); dreifache Chöre (z. B. bei *Schütz) kann man z. B. SSAT, AATT, TBBB disponieren. Beliebt ist auch bei den Altmeistern des a cappella-Stils das bloße Vortäuschen v. D., indem etwa in einem nur 5stg. Chor (SATTB) Strecken v. SATT mit solchen von ATTB wechseln. Sind reale D.e vorhanden, so empfiehlt sich getrennte Aufstellung (*chori spezzati*); der Barock unterschied auch Nah- und Fern-, Groß- u. Kleinchor (*capella complementoria* u. *chorus favoritarum*) oder unterstrich die Klangfarben-Unterschiede noch durch Beigabe unterschiedlicher Instrumentengruppen, z. B. Violonorch. gegen Posaunen-, Flöten- gegen Schalmienchor, auch wurden dann die Generalbaßfundamente gern gegensätzlich (Orgel, Cembalo, Harfe, Theorbe) besetzt.

Lit.: Mich. *Praetorius, *Syntagma musicum* III (1619, Neudr. von *Bernoulli 1916).

Doppelfuge, eine *Fuge mit zwei kontrastierenden Themen, die gleichzeitig beginnen können; oder der Kontrapunkt zum *Comes wird stets so fest beibehalten, daß er zum 2. Thema wird; oder es wird das 2. Thema nach Abhandlung des ersten durchgeführt, u. erst danach kombiniert man beide Subjekte. Ein Muster bietet in *Grauns „Tod Jesu“ der Chor „Christus hat uns ein Vorbild gelassen“.

Doppelgriff heißt bei den Streichern das gleichzeitige Erzeugen mehrerer Töne auf verschiedenen Saiten; mehr als 2stg.e Klänge lassen sich aber mit modernem Bogen nur im *f* und *ff* einigermaßen gleichzeitig erzeugen und nur teilweise länger festhalten — im *p* sind sie nur gebrochen hervorbringbar, z. B. auf der Violine:

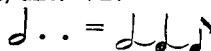


Doch sind neuerdings (seit *Schering im Bachjb. 1904 S. 113f.) mehrfach Versuche hervorgetreten, für das Bachspiel wieder einen runden Bogen zu benutzen, dessen Bezug durch einen Hebelgriff so gelockert werden kann, daß

gleichzeitige Vierstimmigkeit auch im Piano möglich ist.

Doppelkreuz: Zeichen x, dient der doppelten chromat. Erhöhung, z. B. für fisis, cisis; erst seit Mitte des 18. Jhs. streng geregelt.

Doppelpunkt. 1) *übereinander* vor oder nach senkrechtem Doppelstrich: Wiederholungszeichen :|| ::; im Text bei älterer Musik ./ als Abkürzung für Wort-Wiederholungen; 2) *hintereinander*: Verlängerungszeichen, wobei der 2. Punkt die Geltung des 1., der 3. die des 2. usw. um dessen Hälfte vermehrt, also. z. B.



Im Hauptthema v. Bruckners 4. Sinf. sogar dreifacher Punkt.

Doppelschlag, Verzierung durch Umkreisung einer Melodienote mit Ober- und Untersekunde; soll sie am Anfang der Note stattfinden, so setzt man sie über diese; falls später, so hinter sie.

Beethoven, F dur Romanze für Kl. u. Orch. Op. 50



Die umgekehrte Reihenfolge (erst tiefere, dann höhere Sekunde) wird von den Komponisten verschieden ausgedrückt: durch S, ∞, ∞. Am sichersten ist Ausschreiben der gewünschten Noten und Notenwerte, z. B. Schubert, Frühlingssehnsucht:



Rhythmus: gleichmäßige *Quintole oder unter Verkürzung der 2. und 3. Note Quartole.

Doppelter Kontrapunkt s. Kontrapunkt.

Doppeltriller nennt man die gleichzeitige Ausführung von Trillern zweier Töne eines Akkordes, meist im Terzen- oder Sextenabstand, mit einer Hand; auf der Violine wohl zuerst von J.

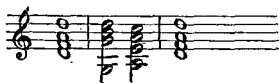
*Schop angewandt (vgl. A. *Moser in der Kretzschmar-Festschr. S. 94f.).

Doppelzunge (bei der Tromp. u. Pos. „Flatterzunge“) auf der Flöte das rasche Repetieren eines Tones (quasi Streichertremolo oder Trommelwirbel) durch schnelle Unterbrechungen des Luftstroms mittels Aussprechen von Verschluslauten wie *tike tike*.

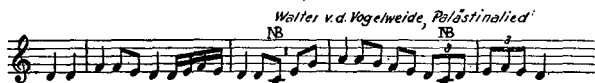
Doret (spr. dorä), Gustave, *20. Sept. 1866 zu Aigle im Waadtland, Violinschüler v. *Joachim (j.) (Berlin) u. *Mar-sick (Paris), stud. Kompos. bei *Massenet u. *Saint-Saëns, lebt seit 1890 in Paris (zeitweilig Dir. der *Opéra comique*) u. in der franz. Schweiz. Von seinen 5 Opern sind *Les Armaillis* (Paris 1906, 1913, 1930) das Hauptwerk; ferner schrieb er Schauspielmusiken, zwei Oratorien, Orchesterstücke, Kantaten, OrchLieder, Chöre, Lieder sowie die Schriften: *Musique et musiciens* (1915), *Lettres sur la mus. en Suisse* (1919); *Pour notre indépendance musicale* (1920).

Dorisch heißt die *Oktavgattung von der 2. bis 9. Stufe der Durskala, also im C-System: d e f g a h c d, die entsprechend auch von jedem andern Anfangston aus gebildet werden kann (z. B. fis gis a h cis dis e fis im E-System); als d—d (und transponiert als g—g mit einem b als Vorzeichnung) ist sie im ganzen Mittelalter der wichtigste *Kirchenton gewesen (Protos = I. Ton), dazu als *plagaler Seitenschößling das Hypodorische von a bis a mit der Finalis des *authen-

tischen Dorisch d. In der altgriechischen Musik, wo der Name unter Bezug auf den Volksstamm der Dorer entstand, bezeichnet D. dagegen die Skala e d c h a g f e, also das m.a. *Phrygisch. Ein charakteristischer Unterschied gegenüber der absteigenden melodischen Mollskala ist die große Sexte (in d dorisch h statt des in d-moll aus dem *Aeolischen stammenden b, daher „dorische Sexte“) und das Fehlen des aufsteigenden Leittons (cis), den die harmonische Molltonleiter besitzt; daraus ergibt sich bei der Harmonisierung einer dorischen Kadenz, daß streng stufengetreu die Tonika einen Moll-, die Unterdominante einen Dur-, die Dominante einen Molldreiklang tragen mußte, was allerdings alle der Harmonik selbstverständlichen Leittonbeziehungen zerstören würde:



Daher wird man die Dominante als A-dur nehmen. Nun besteht allerdings für das D. die Regel, daß die große Sexte h absteigend zu b „mollifiziert“ werden kann und als Spitzenton erniedrigt werden muß (Merkvort: *una voce supra la / semper est canendum fa*). Auch die 7. Stufe nähert sich insofern der Mollmelodik, als sie zwar im einstimmigen Gesang auf das *subsemitonium modi* (Halbtonserhöhung unter der Tonika) verzichtet:



jedoch als *Diskantklausel in der Mehrstimmigkeit die Erhöhung durchführen muß:



So braucht es nicht zu verwundern, daß man bis in Bachs und Händels Zeit das Mollgeschlecht betr. der Vorzeichnung vom D., statt wie wir heute vom Aeolischen, abgeleitet hat, z. B. bei f-moll nur drei b vorzeichnete.

Dorn, Heinrich, *14. Nov. 1804 zu Königsberg, † 10. Jan. 1892 in Berlin, stud. in Berlin bei L. *Berger, *Zelter,

B. *Klein, wurde Theaterkplm. in Königsberg, Leipzig (Begegnung mit dem jungen Wagner u. R. Schumann, den er unterrichtete), Hamburg, Riga (wo er wieder Wagners Weg kreuzte), 1843 Köln, wo er das spätere Kons. [Musikhochschule] begründete und mehrere Niederrh. Musikfeste dirigierte. 1849 erhielt er in Berlin die Nachf. O. *Nicolais als Hkplm., wurde Mitgl. d. Akad. d. Künste u. Musikkritiker. Von seinen Opern interessieren geschichtlich „Die Nibelungen“ (1854), humoristische Lieder sowie seine Erinnerungen „Aus meinem Leben“ (6teilig 1870—79). Nachlaß auf Bibl. Königsberg.

Lit.: Th. *Kroyer, Die zirkumpolare Oper (Peters-Jb. 1919); A. Rauh, H. D. als Opernkomp. (Diss. München 1939). — Seine Söhne: Alexander (1833—1901), seit 1869 Kl.-Lehrer an der Berliner Hochschule, machte sich durch scherzhafte MCh. bekannt; Otto (1848—1931) lebte seit 1884 als Musikkritiker in Wiesbaden.

Dostal, Nico, * 27. Nov. 1895 zu Kornneuburg bei Wien, stud. an der Klosterneuburger KM.schule, schrieb Opern, Messen u. die meist erfolgreichen Operetten *Clivia* (1933), *Die Vielgeliebte* (1934), *Prinzessin Nofretete* (1935), *Extrablätter* (1936), *Monika* (1937), *Ungarische Hochzeit* (1939), *Die Flucht ins*

Glück (1940), *Die große Tänzerin* (1942), erhielt 1942 einen Staatsauftrag.

Dotzauer, Friedrich, * 20. Jan. 1783 bei Hildburghausen, † 6. März 1860 in Dresden, Violoncell-Schüler von B. *Romberg in Berlin, war 1811—52 in der Dresdener Hofkapelle angestellt, wirkte weithin als Lehrer u. schrieb f. s. Instr. Konzerte, Variationen; 57 Duette f. 2 Vc, 113 Etüden u. die 3bdg.e Vc-Schule wurden 1932 v. J. Klingenberg bei Litolf neu hg.

Double (franz. = doppelt), Variation, urspr. durch halbierende Brechung aller Notenwerte, dann als freie, lockernde Umspielung (s. Diminution), z. B. bei S. Bach (h-moll-Partita f. V allein).

Corrente



Double (Presto)



Dowland (spr. daulend), John, * 1563 zu Westminster, † Anfang 1626 zu London, reiste in der Jugend jahrelang auf dem Kontinent, wurde 1588 Oxford Baccalaureus, besuchte als Lautenist 1594/95 die Höfe zu Wolfenbüttel u. Kassel sowie Venedig u. Florenz. 1597 wurde er in Cambridge *Dr. mus.*, lebte 1598—1606 als Hoflautenist in Dänemark, dann dgl. in England. D. ist einer der feinsten Tonsetzer der engl. Renaissance durch seine leidenschaftlichen und volksliedverwandten Chormadrigale (Proben bei Wüllner u. Scherings Beisp. Nr. 146), Solomadrigale zur Laute (8 Stücke 1924 hg. v. *Bruger bei Simrock) und Lautentänze (dgl.), sowie durch köstliche 5stg.e Pavanen (*Lachrymae*, 1605). Sein Hauptwerk ist *The first booke of Songs or Ayres* (seit 1597 mehrfach; Neudr. der *Musical antiquarian society* 1844 u. v. *Fellowes 1920), 2. Buch 1600, 3. 1603 (Ausw. v. Barclay *Squire).

Lit.: O. Becker, Die engl. Madrigalisten (Diss. Bonn 1901); E. H. *Fellowes, *The English Madrigal Composers* (1921), S. 307ff.; W. Barclay *Squire, J. D. (*Musical Times* 1896/97).

Doxologie (griech.), Lobpreisung; die große D. ist das **Gloria in excelsis* der Messe, die kleine das an die Psalmen angehängte *Gloria patri*; sein Schluß ... *seculorum amen* ergibt die zu einem

Kurzsymbol zusammengezogenen Vokale EVOVAE.

Draeseke, Felix, * 5. Okt. 1835 zu Coburg, † 26. Febr. 1913 in Dresden, Kompos.-Schüler erst von J. *Rietz (Leipzig), dann vor allem von Liszt in Weimar, dessen begeisterter Parteilänger in Brendels Neuer Zs. f. Musiker wurde; auch in sinfonischen Dichtungen (hs. Julius Caesar-Sinf.) war er zunächst extremer Vertreter der Neudeutschen. Er wirkte 1864—74 als Lehrer am Kons. in Lausanne, lebte dann in Genf u. seit 1876 in Dresden, wo er 1884 Franz *Wüllners Nachf. als Lehrer f. Kompos. wurde (1892 Prof., 1906 Geheimer Hofrat, 1912 Dr. h. c. v. Berlin). In der Dresdener Epoche wuchs Dr. zu einem strengen Konservatismus hinüber; wie sehr, bewies schließlich seine Streitschrift gegen R. *Strauß „Die Konfusion in der Musik“ (1907). Auch seine theoretischen Schriften zeigen einen bedeutenden u. eigenwilligen Kopf: Anweisung zum kunstgerechten Modulieren (1876); Die Beseitigung des Tritonus (1878); eine Harmonielehre in Knittelversen (1884, 292); Der gebundene Stil (Lehrbuch f. Kontrapunkt u. Fuge, 2bdg. 1902). Der Komponist, ein meisterlicher Könnler, dessen Bedeutung zu Lebzeiten noch nicht ganz geklärt war, aber neuerdings durch vertiefte Erforschung wächst, kulminiert in Werken

von oratorischer Besetzung: Requiem h-moll op. 22, Adventlied op. 30, fismoll-Messe op. 60 und vor allem das riesenhafte Mysterium in vier Teilen „Christus“ (1890—1900 geschrieben, 1912 Urauff. durch den Kittelschen Chor), dessen Schwergewicht in den Chören liegt. Hat der Musikdramatiker kaum Spuren hinterlassen, so ist der Sinfoniker kennenswert: nach der feurigen E-dur-Sinf. op. 25 zeigt die *Sinfonia tragica* op. 40 einen der Besten neben Bruckner und Brahms; auch das Sinf. Vorspiel zu Kleists Penthesilea op. 50 ist wertvoll. An Kamtermusik: 3 StrQu, ein Kl-Quintett mit Horn op. 48; StrQu mit 2 Vc op. 77, Cl-Son., V-Son., Kl-Son.; Kl-Konzert; von den Kl-Stücken seien reizend kontrapunktierte Kanons zu 4 Händen (op. 37, 42) empfohlen, zhdg. die „Ghaselen“ op. 13 u. „Lyr. Stücke“ op. 21.

Lit.: Erich Röder, F. Dr. (1. Bd. 1932, 2. Bd. 1937); ders., F. Dr. als Programmmusiker (Diss. Hdlbg. 1926); O. *Zur Nedden, F. D. (1925).

Draghi (spr. -gi), Antonio, * 1635 in Rimini, † 16. Jan. 1700 zu Wien, begann als Opernbassist in Venedig, wirkte seit 1658 am Wiener Hof, wurde Vizekplm., 1669 Kplm. der Kaiserin-Witwe, 1673 Intendant, 1682 Oberkplm.; er schrieb 172 (!) Opern u. dgl., 43 (!) Oratorien usw., alles meist für Wien, arbeitete mehrfach als Librettist u. Komp. mit Kaiser Leopold I. u. war einer der gefälligsten Vertreter des venezianischen Stils zwischen den Generationen *Cavalli *Cesti einer- und *Vivaldi *Lotti andererseits. Neudr. v. 2 Messen, Stabat mater u. 2 Hymnen in DTÖ XXIII, 1. Eine Opernszene in Scherings Beisp. Nr. 226.

Lit.: M. Neuhaus A. D. (in Studien zu DTÖ I, 1913); A. *Schering, Gesch. d. Oratoriums S. 135ff.

Dragonetti, Domenico, * 7. April 1763 zu Venedig, † 16. April 1846 in London; entwickelte sich an San Marco zum vielleicht größten Contrabaß-Virtuosen aller Zeiten, lebte seit 1794 in London, kam 1798 u. 1813 mit Beethoven in Verbindung und wirkte noch 1845 beim Bonner Beethovenfest führend mit. Er schrieb Konzerte u. Sonaten f. Cb., Bearbb., Gesangs-Kanzonetten.

Lit.: Friedr. Warnecke, Der Kontrabaß (1911). Caffi, *Biografia di D. D.* (Venedig 1846).

Drama, liturgisches. Heidnische Jahreszeitspiele wurden von der m.-a. Kirche christianisiert und zugleich aus dem liturgischen Geschehen sinnfällig entwickelt. Wohl am ältesten ist ein Oster*tropus zu Limoges (935) zwischen dem Jüngling am Grabe und den drei Marien *Quem quaeritis*, zu dem sich ein symmetrisches Gegenstück zu Weihnachten zwischen den Hebammen und den Hirten zu Bethlehem *Quem vidistis* entwickelte; aus einer anschließenden Huldigung vor Maria mit dem Kindlein erwachsen Krippenspiele, die allein in Deutschland und den stark germanisch versetzten Nachbargebieten (Lombardie, Burgund) zu Hause gewesen zu sein scheinen. Von *Notkers Rahel-Sequenz *Virgo plorans* (Tag der unschuldigen Kindlein) stammen die musikalisch reicher ausgestalteten Marienklagen (z. B. Bordesholm, Ende des 15. Jh., Neudr. mit Notenanh. v. G. *Kühl im Niederdt. Jb. XXIV, 1898; Lippardt in der Singgemeinde 1933), die wieder mit dem *Stabat mater* zusammenhängen und beim Einl.-Chor v. Bachs Matth.-Passion Pate gestanden haben.

Volle Entfaltung zeigt das lit. Dr. in dem lat. 1stg. Einsiedelner Prophetenspiel (um 1130); mit dem Weihnachtsspiel der **Carmina burana* beginnt der Einbruch volkstümlicher Elemente; im 14. Jh. werden hier die F-dur-Lieder „Joseph lieber Joseph mein“ (= *Resonet in laudibus*), das gemischtsprachliche *In dulci jubilo*, *Puer natus*, „Der Tag der ist so freudenreich“ und das *Quem pastores laudavere* (daher der „*Quempas*“) heimisch, die bis zum „Kindelwiegen“ des Schützchen Weihnachtsoratoriums reichen. Luther spricht daher vom „Susaninne schön“. Auch die Pastoralen in Corellis Weihnachtskonzert, in Händels „Messias“ und Bachs Weihnachtsoratorium stammen von [ital.] Hirtenmusiken bei der Weihnachtsmesse ab. In den liturg. Osterspielen bot zumal eine Szene zwischen Magdalena und dem Salbenkrämer Gelegenheit zu volkstümlichen Lied-Einlagen (Wiener Spiel um 1300); das „Christ ist erstanden“ bildet gern (Klosterneuburger *Ludus paschalis*, 13. Jh.) den Schlußchor des Volkes; der

Weg zur Osterszene von Goethes Faust I ist deutlich, die verschiedenen Entwicklungsstadien zeigen 4 Spiele des Braunschweiger Doms v. 13.—15. Jh. Schon seit dem Ende des 12. Jh. drängen die Spiele aus der Kirche ins Freie, aus dem Latein zur Volkssprache, die Stoffkreise erweitern sich: der gewaltige Tegernseer *Ludus de Antichristo* (Neubearb. „Das Spiel vom Kaiserreich und Antichrist“ hg. von W.-E. Deus u. W. *Hensel, Bärenr. 1932), Passionsspiele in Hagenau 1153 u. 1187, Prophetenspiele in Regensburg (1194) u. Riga (1204), „Joseph u. s. Brüder“ in Corvey (1265); das dominikanische Spiel „V. d. klugen u. törichten Jungfrauen“ (Erfurt 1322, evangel. Neubearb. 1922) ist von großartiger Eindringlichkeit. Große Passionsdramen entwickelten sich im 16. Jh. in Basel (evang.) und Luzern (kath.), begegnen sich mit den humanistischen Schuldramen der Protestanten, und den szenischen Heiligenoratorien der Jesuiten und führen im 17. Jh. zu den noch heute blühenden volkstümlichen Spielen u. a. zu Oberammergau, deren Musik freilich erst dem 19. Jh. entstammt. Echt auf dem Boden des alten Volkslieds dagegen stehen die bairischen Spiele in den Randgebieten; bestes Beispiel das 1928 von H. Klein hg. „Oberuferer Paradeisspiel“ (Bärenr.) mit den Originalweisen, das von der Steiermark nach Niederrugarn gewandert war. Brauchbar sind auch die Erneuerungen von Weihnachtsspielen („Das Gotteskind“ von E. A. Herrmann, Diederichs), von Adam- u. Eva-, Totentanzspielen v. G. Haas-Berkow u. M. Gumbel-Seyling (Br. u. H.). Vgl. auch L. Webers Christgeburtsspiel (Kallmeyer 1925).

Lit.: R. Stumpfl, Kultspiele der Germanen (1936); *Coussemaker, *Les drames liturgiques* au M.-A. (1860); Mone, Die Schauspiele des M.-A.s (1846); A. *Schubiger, Mus. Spicilegien S. 1—76; M. Böhme, Das lat. Weihnachtsspiel (Beitr. z. Universalgesch. v. Lamprecht u. Götz 40, 1917); O. *Ursprung in ZfMW II 612ff. (lat. Osterfeiern), ders., Das Sponsusspiel (AfMF 1938); W. Schwietering in Zs. f. dt. Altertum LXII; H. *Osthoff, Dt. Liedweisen u. Wechselges. im

m.-a. Drama (AfMF VII 65ff.); W. Stammler, „M.-a. Drama“ im Reallexikon der dt. Lit.-Geschichte (1925); Hoffmann v. Fallersleben, *In dulci jubilo* (*1861); A. Hartmann u. H. Abele, Weihnachtsspiele u. W.-Lieder aus Oberbayern (1902); Fr. Vogt, Die schl. W.-Spiele (1901); Köppen, Beitr. zur Gesch. d. dt. W.-Spiele (Paderb. 1893); Anz., Die lat. Magierspiele (1905); A. Schönbach, Marienklagen (Graz 1874); W. *Nagel in MfM 1890, S. 67ff.; E. *Refardt, Die Musik der Basler Volksschauspiele des 16. Jh. (AfMW III 199ff.); H. J. *Moser, Gesch. d. dt. Musik I⁵ [1930] S. 318—28. O. Cargill, *Drama and liturgy* (N. Y. 1930); W. Lampen, *Liturgie en drama* (Löwen 1929); V. Ripollès, *El drama liturgico* (Valencia 1928); A. Brinkmann, Zum Urspr. d. liturg. Spieles (Bonn 1929), Liturg. u. volkstüml. Formen im geistl. Spiel des dt. M.-A.s (Münster 1932); H. Niedner, Die dt. u. frz. Osterspiele bis zum 15. Jh. (Berlin 1932); G. v. Berger, Das Osterspiel v. Klosterneuburg (1932); Jeanroy, *Le Jeu de Ste. Agnès* (Paris 1931); K. Young, *The drama of the m.-ae. church* (Oxf. 1933); O. Sengpiel, Die Bedeutung d. Prozession f. d. geistl. Spiel d. M.-A.s in Dtschld. (Breslau 1932); Th. *Gérôld, *Les drames lit. m.-ae. en Catalogue* (*Revue d'hist. et de philos. relig.* 16, Straßbg. 1937); H. Sievers, Die lat. lit. Osterspiele zu Braunschweig (Diss. Würzburg. 1936); E. Schuler, Die Musik der Osterfeiern, Osterspiele u. Passionen des M.-A.s (Basel 1942).

Dramatische Musik. Der Begriff deckt zwei verschiedene Inhalte, die sich jedoch gegenseitig berühren können: 1. Musik von nur „dramatischer“ Haltung, die mit der Bühne nichts zu tun zu haben braucht; 2. Theatermusik (Schauspiel- u. Opernmusik), die im Einzelfall nicht ausgesprochen „dramatische“ Affekte auszusprechen braucht, sondern auch überwiegend „lyrischen“ Charakters sein kann. Im allgemeinen versteht man unter dram. M. eine solche, die vor allem von den Gesetzmäßigkeiten des Dramas abhängig ist, die also den Sprechgesang und die Schilderung großer Leidenschaften in den Vordergrund schiebt, so das *Recitativo* **accompagnato* mit seinen Abkömmlingen im Mono- und

Dialog des späteren Musikdramas. Es wäre jedoch ein Irrtum, zu glauben, daß die Dichtung die Form des ganzen Opernkunstwerks zu bestimmen vermöchte. Nicht nur in der formalistischen Nummernoper des Barock und der Klassik ordnen sich die Arienketten in gewissem Umfang aus der inneren Gesetzmäßigkeit der Musik tonartlich und im Größtrhythmus zu Architekturbindungen; sondern auch bei den Betonern des Dramas (Monteverdi, Gluck, Wagner) zwingt die Kristallisationskraft der Musik zu mehr oder minder am Tage liegenden Symmetrien (Strophen, Bogen- und Rondoformen, Steigerungsketten, Durchführung von Thementaufstellungen), die bald vom Drama vorgelebt und nachbestätigt werden, bald zu dessen Formgesetzmäßigkeit in spannende Kontrastbeziehung treten. Nur das beziehungslose Vorbeimusizieren am Text bezeugt auf jeden Fall dramatisch Unvermögen oder Snobismus. Das Problem der dram. M. beruht also gar nicht so sehr im Auffinden der Mittel, um dramatische Entladungen darzustellen (sie kennt die Sinfonik ebenfalls), sondern in der Gabe, der scheinbar gestaltlosen Textmasse ihr inneres Gesetz abzulauschen und sie durch ein musikalisches Gliederungsprinzip sinnvoll zu durchleuchten, um sie so in ihrer dram. Ausdruckskraft künstlerisch zu steigern. Bloße Illustrationsmusik am Text entlang ohne formale Disposition (ganz gleich, ob mit vollen gesangl. Mitteln oder nur melodramatisch oder etwa zur Begleitung von Tanz oder stummem Film) ist künstlerisch minderwertig.

Spezielle Musikmittel des dramatischen Ausdrucks haben sich im Lauf der Operngeschichte entwickelt, so etwa bei *Monteverdi (*Tancredi e Clorinda*) das Orchester*tremolo, bei Gluck die Ketten vermindelter Septakkorde und die „ritterlich“ punktierten Rhythmen — alles Derartige ist im Grunde nur immer wieder abbildende Klanggebärde zur Darstellung des jeweiligen *Affekts.

Dramma per musica ist seit den Florentinern Gattungsbezeichnung der *Oper. Bei S. Bach auch für dialogische weltl. Kantaten (Der Streit zwischen Phöbus u. Pan, Kaffeekantate, Hercules am Scheidewege), deren szenische Aufführung nicht sicher festzustehen braucht.

Drehleier, Radleier (lat. *organistrum*, franz. seit dem 15. Jh. *vielle* [siehe aber *Viola*], engl. *hurdy-gurdy*, ital. *lira tedesca*), die Schlüsselfiedel, ein Saiteninstr., das in Mitteleuropa etwa seit dem 10. Jh. blühte, heute noch in den östlichen Randgebieten begegnet und im 18. Jh. in Frankreich eine Renaissance erlebte (vgl. Corrette): über einen geigenähnlichen Schallkörper laufen mehrere Saiten (auch chorisch verdoppelt), die durch ein Kurbelrad gleichzeitig zu dudelsackähnlichem Klingen angerufen werden, während eine Tastatur durch Verkürzungen der Melodiesaite eine Melodie ermöglicht. Das schönste Klangbeispiel bietet idealisierend Schuberts Lied „Der Leiermann“. Denn seit dem 16. Jh. vertrat das Instr. als Bettlerleier den späteren Leierkasten (*Drehorgel); vgl. auch *Bogenklavier.

Drehorgel (Leierkasten), eine kleine tragbare Bettler-Organ mit gedackten oder Zungenpfeifen, auch oft mit *Tremulant, bei der durch Kurbeldrehung sowohl der Blasebalg betätigt als auch das Musikstück in Gestalt einer Stifwalze oder gelochten Scheibe an den Pfeifenventilen vorbeigeführt wird. Verbindung mit dem elektrischen Klavier und mit Schlagzeug-Automaten führte zum *Orchestrion. Vgl. Mechanische Musik.

Dreiklang (lat. *trias harmonica*, ital. *accordo perfetto*, franz. *accord parfait*, engl. *common chord*), der für die Harmonik grundlegende Zusammenklang dreier konsonanter Töne (Kombination des 4., 5. u. 6. Teiltons bzw. des 10., 12. u. 15. Teiltöns) in den zwei Hauptformen: Grundton — große Terz — Quinte (= Dur-Dr.) und Grundton — kleine Terz — Quinte (= Moll-Dr.); liegt im ersteren Fall die große Terz unten, die kleine oben, so im zweiten Fall umgekehrt. Daher stammt auch der Versuch der dualen Molltheorie, den *Moll-Dr. als auf den Kopf gestellten Dur-Dr. von oben nach unten abzuleiten (z. B. f-moll-Dr. als „Unterklang von c“). Oktavversetzung des Grundtons nach oben ergibt als „erste Umkehrung“ den [Terz-] *Sextakkord, indem die ursprüngliche Terz vorübergehend Grundton, die Quinte Terz und die Prim Sexte wird; Oktavversetzung

auch der ursprünglichen Terz ergibt als „zweite Umkehrung“ den *Quartsextakkord

z. B. 10. Teilton				e'
8. c'				c'
6. g				g
5. e				e
4. c				
bzw. 24. Teilton				g''
20. e''				e''
15. h'				h'
12. g'				g'
10. e'				

(vgl. auch
Generalbaß-
Bezifferung).

Doch gibt es auch Sextakkord- und Quartsextakkordbeziehungen, die nicht aus Umkehrung, sondern aus melodischer Veränderung von Dreiklängen entstanden zu erklären sind (vgl. Seitenklang). Durch chromatische *Alteration entstehen dissonante Dreiklänge: durch Erhöhung der Quinte eines Durdreiklangs oder Erniedrigung des Grundtons eines Molldreiklangs der übermäßige Dr. aus zwei großen Terzen (z. B. c e g, c e gis; e g h, es g h), durch Erhöhung des Grundtons eines Durdreiklangs oder Erniedrigung der Quinte eines Molldreiklangs der verminderte Dr. aus zwei kleinen Terzen (z. B. c e g, cis e g; e g h, e g b). Der diatonisch entstandene verm. Dreiklang der 7. Stufe in Dur (z. B. h d f in C-dur) ist besser als Überbleibsel eines *Dominant-*Septimenakkordes, ähnlich (wenn auch mehrdeutiger) der leiter-eigne verm. Dreiklang der 2. Stufe in Moll (z. B. d f as in c-moll) als Rest eines gedachten Subdominant-*Septimenakkordes der 2. Stufe vorzustellen. Eine weitere Alteration ist c e ges; Alteration von zwei Tönen des Dreiklangs weckt die Vorstellung eines Akkordwechsels.

Unter leerem Dr. versteht man einen solchen ohne Terz, also nur aus Prim und Quinte (nebst etwaigen Oktavverdopplungen), der noch keinen Entscheid über das Tongeschlecht bringt und so von unheimlicher, gespenstischer Wirkung ist (z. B. Beginn von Beethovens 9. Sinf. mit ihren „dämonischen Quinten“, Beginn von Wagners Ouv. zum „Fliegenden Holländer“ bis Takt 26). Erst die Terz bringt in das feste Knochengestüst von Grundton und Quinte die Vorstellung von Leben, um

so mehr, als in ihr die Leitton Tendenz aufwärts (Dur) und abwärts (Moll) erwachen kann (Dominantspannung, siehe Funktion, Dissonanz). Während man deshalb zeitweilig im 14.—16. Jh. die Dreiklangsterz nicht für völlig schlußfähig erachtete und „leer“ schloß (doch begegnen z. B. bei H. *Isaac zahlreiche Mollakkorde am Schluß), liebte es die Barockmusik, wenigstens den Mollakkord am Ende in die Durvariante aufzulösen (z. B. d f a in d fis a; J. J. *Rousseau: pikardische Terz). Für die Klassik und Romantik dagegen war auch der Molldr. vollkommen schlußfähig; im Gegenteil begann die Hochromantik (Alex. *Ritter) sogar, den *Seitenklang-Sextakkord oder $\frac{6}{4}$ -Akkord ohne weitere mixturhafte Zusätze an die Stelle des Schluß-Dr. treten zu lassen, was sich im *atonalen Stil folgerichtig bis zu ausgesprochen dissonanten Schlußklängen erweitert hat. Daß jedoch die Vorzugsstellung des Dur- und Moll-Dr. unter allen anderen Akkorden keine bloß willkürlich-konventionelle sei, beweisen ebenso die klangliche Erfahrung wie die zugrunde liegenden einfachen Zahlenverhältnisse und ihre Stellung in der Obertonreihe.

Dreistimmigkeit ist diejenige mehrstimmige Setzart, welche über die die Harmonie meist bloß andeutende Zweistimmigkeit hinaus nicht nur gesättigte *Dreiklänge nebst ihren Umkehrungen und *Seitenklängen, sondern sogar auch (unter Verzicht auf die hier weniger charakteristischen Terz- oder Quintbestandteile) die Septimenakkorde nebst ihren Umkehrungen zum Ausdruck zu bringen vermag und so die neuere Harmonik klar auszuprägen weiß. Sie hat deshalb vom 12. Jh. (**Organum*) an im **Motetus*, **Conductus*, der Messe sowie in den Liedbearbeitungen als **Tricinium* bis ins 16. Jh. als neben der Vierstimmigkeit vollberechtigte Satzweise geblüht, zumal da sie durch geringere Überfüllung des Tonraums ohne träge Füllstimmen die volle kontrapunktische Beweglichkeit zu wahren verstand; aber auch später noch, in der *Villanelle, in der Literatur der Triosonate, in Handels aufgelockerten Chorformen u. Arienbegleitungen, in den Orchestertrios der Mannheimer, den Streichtrios der Wiener Klassiker, in

a-cappella-Terzetten der Romantik und in der jüngsten Polyphonie (vgl. Nelius) hat die Dr. hohe künstlerische Aufgaben zu erfüllen vermocht.

Dressel, Erwin, * 10. Juni 1909 in Berlin, stud. Kompos. bei *Klatte u. *Juon, war 1927/28 Schauspiel-Kplm. in Hannover, lebt in Berlin. Er schrieb die Bühnenwerke *Armer Columbus* (1928), *Der Kuchentanz* (1929), *Der Rosenbusch der Maria* (1930), *Die Zwillingesessel* (1932), *Karriere*, *Das Urteil v. Zalamea*, Musik zu „Sturm“ v. Shakespeare, ferner 2 Sinf. (1927 u. 1930), 2 StrQu.e, Kl-Musik, Saxophon-Son. (1933), BrSon., FlSon., Kantate vom Tagewerk, 2 Ouv., Walzerrhaps., *Toccata pathetica*, Dt. Märchensuite usf.

Dreßler, Gallus, * 16. Okt. 1533 zu Nebra (Unstrut), bei vläm. Meistern, 1557 an der Univ. Jena, 1558 Kantor in Magdeburg als Nachf. von M. *Agricola, 1570 an der Univ. Wittenberg, 1575 wieder in Magdeburg, dann Diakon in Zerbst, dort 1585 †. Er schrieb 4—5stg.e dt. u. lat. Psalmen, Magnifikats, Kirchenliedbearb., Motetten (Ausw. in Eitners Publ. Bd. 24), 5 bot M. Ruët in *Blumes Chorwerk*, einige im Hdb. d. dt. ev. KM., 3 lat. Schulmusik-Leitfäden; dazu *Engelke in den *Magdeburger Gesch.-Blättern* 1914—15. (Neudr. der *Praecepta musicae practicae* von 1563.)

Dreves, Guido Maria, * 27. Okt. 1854 zu Hamburg, † 1. Juni 1909 bei Kronach (Franken), wurde Jesuit, lebte abwechselnd in Wien u. Holland, wurde Dr. h. c. der Univ. München, seit 1906 Schloßgeistl. in Mitwitz (Erzbistum Bamberg). Seine Hauptleistung sind die 53bdg.en *Analecta hymnica* (1886 bis 1911); ferner schrieb er u. a. *Cantiones Bohemicae* (1886), Aur. *Ambrosius (1893); *Psalteria rhythmica* (1901), *Die Kirche der Lateiner in ihren Liedern* (1908).

Drewes, Heinz, * 24. Okt. 1903 in Gelsenkirchen, stud. seit 1922 in Berlin (*Kraselt, *Klatte, *Tiessen, MW bei H. *Abert, J. *Wolf u. G. *Schöne-mann) und Leipzig (MW bei *Kroyer, Dir. bei Ernst *Praetorius), wurde 1924 ThKplm. in Liegnitz, 1925 Ass. an der Leipziger Oper, 1926 Kplm. am Dt. Nat.-Theater Weimar, prom. in Köln zum Dr. phil., leitete seit 1930 die Oper in Altenburg (GMD), 1933 ebenda zu-

gleich Generalintendant, seit 1937 Leiter der Musikabt. im Reichspropaganda-Ministerium, Gastdirigent. Er schrieb außer Jugendkompos.: *Maria Antonia Walpurgis* als Komponistin (Diss. Köln, gedr. 1939). Vgl. *Signale* 95 (1937).

Drischner, Max, * 31. Jan. 1891 in Prieborn (Bez. Breslau), Abitur in Züllichau, stud. Theol. in Leipzig u. Breslau, Musik bei H. Lilge, W. *Landowska (j.), O. Becker, A. *Egidi, nach dem 1. Weltkrieg, an dem er teilnahm, autodidaktisch, durch Alb. *Schweitzer u. P. Steinmüller gefördert, 1924 Org. u. Kantor der ev. Nikolaikirche in Brieg, wo er (als einer der Frühesten der neuen Orgelbewegung) die Erhaltung der Barockorgel durchsetzte; auch Cembalist. Er schrieb u. a.: 3 Bde. *Choralkompos. f. Orgel*, Var. über d. *Deutschdl. Lied* (dgl.), *Brieger Singe- u. Spielbuch* (2 Teile) bei Littmann (Breslau), *Im Bärenr.: für Orgel: Sonnenhymnen*, 6 nord. Kan-zonen; f. versch. Instr.: *Norwegische Var.*, 6 norw. *Volkstonsuiten*. Auch schrieb er Reisebriefe aus Norwegen u. Erinnerungen an Alb. Schweitzer (diese 1934).

Lit.: K. Eckhardt, M. D. u. sein Schaffen (Musik u. Kirche 1941, S. 143ff.).

Dualismus s. Moll.

Dubois, (spr. düböa), Théodore, * 24. Aug. 1837 zu Rosnay (Marne), † 11. Juni 1924 zu Paris, wo er am Cons. bei A. *Thomas studierte, 1861 Rompreisträger, KM.-Dir. in Paris, 1871 Cons.-Prof., 1894 Mitgl. der Acad., 1894—1915 als Nachf. v. Thomas Dir. des Cons. Er schrieb Oratorien (*Les sept paroles du Christ*, *Le paradis perdu* [1878]) u. Opern (*La guzla de l'Emir* [1873], *Le pain bis* [1879], *Aben Hamet* [1884], *Frühhof* [1892], *Xavière* [1895]), Sinf. Dichtungen, Kammermusik, Motetten, Messen, Kl.-Stücke, Lieder.

Lit.: H. Potiron, *La mus. religieuse de Th. D.* (*Revue liturg. et mus.* Nov. 1933).

du Bois (spr. düböa), Léon, * 9. Jan. 1859 zu Brüssel, † 1935 ebenda, stud. am dortigen Cons. bei *Kufferath und *Gevaert, war nach mehreren Kplm.-Stellungen seit 1899 Kon.-sDir. in Löwen, 1912 dgl. in Brüssel (Nachf. v. *Tinell), schrieb Opern, Balletts, Musik zu der Pantomime *Le mort* (1894), ein

Oratorium *L'aveugle né* (1922), eine sinf. Dichtg., MCh, Lieder, eine Harmonielehre.

Ducasse, Roger, s. Nachtrag.

Ducis (Herzog), Benedictus, * um 1480, † 1544 in Schalckstetten bei Ulm; wohl als Sohn des kais. Hofmusikers Petrus de Opitiis am Hofe Maximilians I. aufgewachsen, 1514—16 Org. in Antwerpen, dann dgl. am Hof in London 1522 in Wien mit Humanisten befreundet; nun anscheinend als lutherischer Prädikant in Österr. tätig; 1532 bewirbt er sich in Ulm als vertriebener Protestant um eine Pfarrstelle, die er 1535 in Schalckstetten erhält, wo er allmählich verkommt. Sein vormalig erstaunlich reicher Notennachlaß gehörte der Heidelberger Hofkap. Seine höchst gediegenen Werke niederländischen Stils sind oft schwer von denen des Josquin-Schülers Ben. *Appenzeller zu trennen (vgl. die dortige *Lit.*). 2 Sätze auf Maximilian v. 1515 bot M. Nijhoff (Haag 1925) als Faks.-Neudr. Eine Motette erschien 1538 bei J. Moderne (auf den Tod des Erasmus), 4 Tricinen 1541 bei Petrejus, 10 Kirchenliedbearb. bei Rhaw 1544 (DTD 34), 40 Nrn. aus dem Nachlaß bei Susato. Von seiner verschollenen Odensammlung (Ulm 1538) hat sich bisher nur ein Satz in den *Erotemata* des L. Lossius erhalten.

Lit.: Fr. *Spitta, B. D. (Mschr. f. Gottesdienst u. kirchl. Kunst, Jan.-März 1913; danach belletristisch H. J. Moser, Sinf. Suite in 5 Novellen [Bosse, 1926], Nr. 1); Ch. van den *Borren, *B. de Opitiis (Musica Sacra, Desclée, XXXIV [1927])*; D. v. Bartha, B. D. u. Appenzeller (1930).

Dudelsack Sackpfeife (lat. *cornamusa*, franz. *musette*, ital. *piva*, *zampogna*, engl. *bagpipe*), besteht aus einem schafledernen Windsack (daher hieß der D. im 17. Jh. „Bock“), der durch eine pfeifenförmige Röhre oder durch kl. Bälge mit Luft gefüllt wird. Durch den Winddruck sprechen eine Schalmey mit sechs Griffelöchern (für die Melodie) und 1—3 Summpfeifen (Stimmer, Hummeln, Bordune) an, welche die für die *Musette als Kompositionsform des 18. Jhs. kennzeichnende Orgelpunktharmonie liefern. M. *Praetorius (1618) kennt das Instr. in vierlei Größen: großer Bock (Bordun G oder C), Schäferpfeif (b f'), Hüm-

melchen (f' c'') u. Dudey (es' b' es''). Um 1730 erlebte das Instrument in den Pariser Rokokosalons eine spielerische Neubelebung als Musette, heute lebt es noch als Volksinstrument in Südtalien und in den schottischen Regimentskapellen.

Lit.: Grattan Flood, *The story of the Bagpipe* (London 1911); Vito Fedeli, *Zampogne calabresi* (SbIMG XIII 434 ff.). Vgl. Musette.

due (ital.), zwei; *a due* „zu zweit“, bei paarigen Bläserstimmen als Abkürzung, daß beide Spieler dasselbe blasen sollen, zur Ersparnis doppelter Notenstiele.

Düben, mitteldeutsche Musikerfamilie (Düben liegt bei Bitterfeld); auf Andreas I. D. (*1558 in Lützen, † als Thomasorg. am 19. Mai 1625 zu Leipzig) folgte Andreas II. (1590—1662), der 1614—20 bei *Sweelinck studierte (Tabulatursätze eines von beiden haben sich erhalten); er ging 1621 nach Stockholm, wo er Hoforg., Org. der dt. Kirche und 1640 Hkplm. wurde. Sein Sohn Gustav I. (Dybenius) (*1624 zu Stockholm, † ebenda 19. Dez. 1690, 1663 Org. d. dt. Kirche u. Hkplm.) schrieb hübsche Lieder (eins noch von Beethoven bearb.) u. schuf den berühmten Schatz norddeutscher, insbesondere Hamburger Musikhs. auf der Univ.-Bibl. Upsala (Buxtehude, Theile usw.); auch seine Söhne Gustav II. (1659 bis 1726) u. Anders (Andreas III., 1673 bis 1738) wurden schwed. Hkplm. und geadelt. *Lit.*: K. Stiehl, Die Familie D. (MfM 1889); T. *Norlind in SbIMG I 165 ff.; ders. u. E. Trobäck, *Kungl. Hovkapelletts Historia 1526—1926* (Stockholm 1926), S. 33—64 („Dübeniden“).

Dülön, Friedrich Ludwig, * 14. Aug. 1769 zu Oranienburg, † 7. Juli 1826 in Würzburg, machte, bald nach der Geburt erblindet, als Flötenvirtuose ausgedehnte Konzertreisen, war 1796 bis 1800 am Petersburger Hof angestellt, lebte dann in Stendal, wo er seine Autobiogr. diktierte, die Wieland hg. („D.s. des blinden Flötenspielers, Leben u. Meinungen“, 2 bdg., 1807/08), zuletzt in Würzburg. Er schrieb auch viele Flötenwerke u. glänzte in endlosen Kadenzen. *Lit.*: F. *Rochlitz, Für Freunde der Tonkunst (³¹ 239 ff.); H. J. *Moser, Blinde Musiker (noch ungedr.).

Duett (ital. Verkleinerungsform v. lat. *duo*), ein Stück für 2 Stimmen (mit Begleitung; ohne Begl. **bicinium*); im Gesang entweder lyrisch (Lied) oder dramatisch (Opern-Arie f. zwei Stimmen), gelegentlich auch rein dialogisch (Brahms' „Lieder zu zwei Stimmen“, z. B. op. 75, 4), instrumental in Serenaden- oder Sonatenform, so Violinduette von *Viotti, *Rode, *Pleyel, *Spohr, *Romberg, *Dancla, neuerdings B. *Bartók usw. (vgl. Doflein). — Eine besondere Blüte der Form war das polyphone „Kammerduett“ (Ag. *Steffani um 1700), das die geistreiche Kontrapunktik der Triosonate vokalisierte u. seinerseits in halber Rückinstrumentalisierung die Bachsche „Arie mit obligatem Instrument“ aus sich erzeugte. Viele homophone Duette v. H. *Albert bis über R. Schumann hinaus sind dagegen eigentlich nur ausgeterzte monodische Lieder.

Dufay, (spr. dufa-i), Guillaume, *kurz vor 1400 wohl zu Chimay (Hennegau), † 27. Nov. 1474 zu Cambrai, sang 1428—37 in der päpstl. Kapelle, dann wohl in Paris und 1442—49 bei dem schismatischen Papst Felix V., in Diensten Ludwigs von Savoyen in Genf, seit 1454 Kanoniker zu Cambrai, befreundet mit Ant. Squarcialupi (ein Brief von ihm an P. und Giov. de Medici, Acta XI). Seine etwas älteren Zeitgenossen *Dunstable und *Binchois überragend, ist D. der europäisch führende Tonsetzer in der ersten Hälfte des 15. Jhs. gewesen, dessen Werke (Messen, Messensätze, Magnificats, Motetten, geistl. u. weltl. Liedbearb.) sich in Hss. zu Rom, Bologna, *Trient, Paris, Brüssel, Cambrai, München, Oxford usw. zahlreich finden. Anscheinend ist er am Umschwung aus der schwarzen in die weiße Notation führend beteiligt gewesen. Er führt die franz. Balladenkunst der Epoche *Machaut in seinen Chansons weiter, ebenso entwickelt er im Gebiet der Motette die Isorhythmik freier fort, sättigt auf dem Feld der Messe den Satz durch Übergang von der Drei- zur Vierstimmigkeit, bleibt aber in der Neigung zur Harmonik auch der ital. *Ars nova verpflichtet. Unter seiner Führung verselbständigt sich die 1420—40 wesentlich italianisierende Kunst der „Burgunder“ mehr zu einem

hochbedeutenden Niederländerstil, der zwar etwas glatter, kühler, durchsichtiger als die gleichzeitige oberdt. Kunst, trotzdem aber doch germanisch gerichtet erscheint. Neudrucke: eine Hymne, ein Kyrie u. eine Chanson in *Scherings Beispielen Nr. 38—40; 12 geistl. u. weltl. Sätze, hg. v. *Besseler (der für die PÄM eine Ges.-Ausg. vorbereitet) in Blumes Chorwerk (1932); 19 Sätze bei J. *Stainer, *D. and his Contemporaries* (1898); zahlr. Stücke in den *Trierer Codices (vgl. auch Denkmäler, österr.); 3 in *Riemanns Hdb. II, 1.

Lit.: F. X. *Haberl, Wilhelm du Fay (1885); Ch. van den *Borren, G. D. (Brüssel 1926; dazu *Dèzes in ZfMW IX, 294ff.); ders. in *Musical Quarterly* XXI, 3 (1935); A. W. *Ambros, Gesch. d. Musik III; P. *Wagner, Gesch. d. Messe I, 59—89; Johs. *Wolf in SbIMG I, 150ff.; W. *Gurlitt im Basler Kongr.-Bericht 1924, S. 153ff.; *Dèzes in ZfMW X, 327ff.; Erna Dannemann (j.), Die spätgot. Musiktradition in Frankr. u. Burgund vor dem Auftreten D.s (Diss. Hdlbg. 1930, Strßbg. 1935).

Dukas, Paul (j.), *1. Okt. 1865 zu Paris, † ebenda 18. Mai 1935, stud. u. a. bei Th. *Dubois, wurde 1909 Prof. am Cons., 1926 an der *Ecole normale*; am bekanntesten sein Orch.-Scherzo *L'apprenti sorcier* (nach Goethes „Zauberlehrling“, 1897); ferner schrieb er die Oper *Ariane et Barbe bleue* (1907), ein Ballett *La Péri* (1911), mehrere Ouverturen, C-dur-Sinf. (1896), Klavierwerke; an der Rameau-Ausg. beteiligt; Bibliogr. in *Rev. mus.* 17 (1936).

Lit.: G. Samazeuilh, P. D. (1913, 1936); V. d'Indy, E. *Chabrier et P. D. (1920).

Dulichius (Deilich), Philippus, *(getauft 19. Dez.) 1562 in Chemnitz, † 25. März 1631 zu Stettin, stud. in Leipzig, war seit 1587 Kantor am fürstl. Pädagogium in Stettin, ist geistiger Schüler wohl mehr von Lasso als von Gabrieli gewesen, gehört zu den bedeutendsten a cappella-Meistern der *Haßler-Eccard-Generation vor allem durch seinen Evangelien-Jahrgang *Novum opus musicum* (2bdg., Stettin 1598/99) und die 7—8stgen. Motetten der *Centuria* (4bdg., Stettin 1607—12, daraus bisher 2 Bde. als DTD 31 u. 41,

hg. von R. *Schwartz); weitere 6 Musikwerke erschienen 1588—1605. Einzelchöre bot Schwartz bei Br. u. H., bei Leuckart, bei Kistner u. Siegel.

Lit.: G. Kittler im Monatsbl. d. Ges. f. pommersche Gesch. u. Altertums. 51 (Stettin 1937); R. *Schwartz in Mschr. f. Gd. u. kK. (1896); H. J. *Moser, Die mehrstimmige Vertonung des Evangeliums (1931), S. 29ff. u. 47ff.

Dulzian (auch Dolcian), im 16./17. Jh. Name des *Fagotts, daher auch ein metallisch klares Zungenregister meist 16' in der Orgel; ob Dolzayna (span.) das Krummhorn (C. *Sachs [j.] in SbIMG XI, 490) oder die Cornamusa (Doppelzohrblatt, Windkapsel) des M. *Praetorius (G. *Kinsky [j.] im AfMW VII, 253) sei, ist strittig.

Dumanoir (spr. dümanoär), Guillaume, * 16. Jan. 1615 in Paris, † gegen 1680, wurde 1655 Führer der 24 *Violons du roi* und 1657 als Nachf. v. Constantin *roi des violons* (d. h. Vorstand der Musikantenzunft), auch Ballettmeister der Pagen. Die Kasseler Suiten von „G.D.“ bezieht *Ecorcheville auf Gerh. Diesener, *Norlind auf Gustav *Düben. Doch sind Werke von Dumanoir im *Exercitium musicum* eines N. B. N. (Frankf. a. M. 1660) erhalten (A. *Moser, Gesch. d. Violinspiels, S. 159f.). D. verfaßte auch eine ergiebige Streitschrift *Mariage de la musique avec la danse* (1664, Neudr. v. J. Gallay 1870).

Dumka (Mehrzahl Dumky), slaw. Singballade oder lyrisches Lied, meist langsam vorgetragen u. in Moll; auch in der Kunstmusik instrumental nachgebildet (*Dvořák).

Duncan (spr. dönkn), Isadora, * 27. Mai 1880 in San Franzisko, † 14. Sept. 1927 in Nizza, wurde durch den Versuch, ernste Musik mimisch auszu-deuten, um 1900 zur Begründerin der neuen szenischen Tanzkunst. Sie leitete mit ihrer Schwester Elisabeth Tanzschulen in Berlin, in Griechenland und auf Schloß Kleeßheim (Salzburg). Sie schrieb u. a. „Der Tanz der Zukunft“ (aus dem Engl. v. Federn); *Mavie* (Rev. mus. 1928 Nr. 5), Briefe über die Tanzkunst (Paris 1930).

Duni (Duny), Egidio Romoaldo, * 9. Febr. 1709 zu Matera (Neapel), † 11. Juni 1775 in Paris; stud. bei *Durante, wurde ital. Opernkompon.,

dann (über das franz. Parma) seit 1757 in Paris einer der Begründer des franz. Singspiels, das er „zum vollen dramatischen Kunstwerk erhob“; z. B. 1765 *La fée Urgèle ou Ce qui plaît aux dames* (vgl. J. A. Hiller).

Lit.: H. *Abert, Mozart I, 648ff.

Dunstable (spr. dönnstöbl), John, * um 1370 (zu Dunstable) ?, † 24. Dez. 1453 zu London, wahrscheinlich nicht identisch mit Leonel *Power (da dieser etwas älter erscheint); der große englische Tonmeister, der den „Burgundern“ *Dufay und *Binchois unmittelbar vorausgeht und ihnen besonders im Gebiet der geistl. Liedbearb. durch Auskolorieren des *Cantus firmus* Zukunftswege wies. 5 Werkgruppen unterscheidet Bukofzer (s. u.): engl. *Discante, isorhythm. Motetten, Epoche des kontinentalen Einflusses, Deklamationsmotetten, Messen mit Doppelgerüst von Cantus u. Tenor. Als Musiker des Grafen v. Bedford (Bruder König Heinrichs V.) scheint er, der auch Astronom war, sich seit 1422 meist in Frankreich aufgehalten zu haben. Eine Reihe von Tonsätzen aus den *Trienter Codd. boten die DTÖ, nachdem A. W. *Ambros (MG II) seine berühmte Chanson *O rosa bella* mitgeteilt hatte; weitere Stücke in *Woodbridges *Early English Harmony*; drei in *Scherings Beispielen Nr. 34—36.

Lit.: V. Lederer, Heimat u. Ursprung der mehrstg. Tonkunst I, 1906 (mit Vorsicht zu benutzen); Manfred Bukofzer (j.), Über Leben u. Werke von D. (Acta VIII, 1936); H. *Riemann, Hdb. d. MG. II, 1, S. 106ff.; Cecie Stainer in SbIMG II, 1ff. (*D. and the various settings of O Rosa Bella*); R. v. *Ficker in Studien z. DTÖ VII u. XI; W. *Korte, Die Harmonik des frühen 15. Jhs. (1928, passim); H. *Bessler im AfM VII.

Duparc, Henri, * 21. Jan. 1848 in Paris, † 12. Febr. 1933 in Mont-de-Marsan, wohin er sich, wegen eines Nervenleidens nicht mehr schaffend, schon 1885 zurückgezogen hatte. Als ein Hauptschüler C. *Francks durch seine 16 Lieder v. 1868—77 u. die sinf. Dichtg. *Lénore* (1875, nach Bürger) angesehen. Sonst sind nur wenige Werke (Kl-Stücke, Duett, OrchNocturne) bekannt geworden.

Lit.: O. Séré, *Musiciens franç.* (1921)
O. M. B.: *Musique de l'amour*, Bd. II:
H. D. ou de l'Invitation au Voyage à la
vie éternelle (Paris 1935).

Duport (spr. düpor), zwei Brüder:
1) Jean Pierre, * 27. Nov. 1741 zu
Paris, † 31. Dez. 1818 in Berlin, wo er
1773—1811 Hof-Vc. (auch Dir. der
Hofkonzerte) war, schrieb Duos für
2 Vc, Vc-Sonaten usw., 4 Bde. klass.
Stücke u. Etüden, hg. v. W. *Schulz
(Peters). — 2) Jean Louis, * 4. Okt.
1749 in Paris, † ebenda 7. Sept. 1819,
wurde ebenfalls berühmter Vc. (seit
1768), lebte seit der Revolution bis
1806 in Berlin, dann in Marseille,
wurde 1812 kaiserl. Solo-Vc. in Paris
und Professor am Cons., schrieb Vc-
Werke und vor allem die Vc-Schule
Essai sur le doigtier du Violoncelle et la
conduite de l'archet (1770, Neudr. 1902),
die durch das Fingersatzsystem (Dau-
menaufsatz) für die Benutzung der
hohen Lagen entscheidend wurde (siehe
aber Willy Lamping). Für welchen der
beiden Brüder D. Beethoven seine
beiden Klavier-Vc-Sonaten, op. 5, ge-
schrieben, ist ungewiß.

Lit.: F. Kohlmorgen, Die Brüder
D. u. die Entw. der Vc-Technik bis
B. Romberg (Diss. Berlin 1922).

Dupré, Marcel, * 3. Mai 1886 zu
Rouen, Schüler von *Guilmant, heute
neben Joseph Bonnet (* 17. März 1884
zu Bordeaux) der führende Organist
Frankreichs, Nachfolger *Widors an
St. Sulpice, Orgelprofessor am Conser-
vatoire, hervorragender Bachspieler, ge-
nialer Improvisator, weitgereister Kon-
zertspieler u. Orgelkomponist.

Duprez (spr. düprë), Gilbert, * 6.
Dez. 1806 in Paris, † ebenda 23. Sept.
1896, debütierte als Tenorist 1825
und wirkte 1836—55 als berühmter
Heldentenor der Großen Oper, auch
war er 1842—50 Gesangsprof. am Cons.
Er soll als erster 1836 die ganze Partie
des Arnold in Rossinis „Tell“ ohne
Falsett mit Bruststimme „geschmettert“
haben. Er schrieb *L'Art du chant* (1845,
dt. 1846); *La mélodie, études complé-
mentaires*; *Souvenirs d'un chanteur* (1888)
u. *Récréations de mon grand âge* (2 Bde.).

Lit.: A. Elwart, D. — avec une
biogr. authent. de son maître A. Choron
(Paris 1838); Escudier Frères, *Etudes*
biogr. sur les chanteurs contemporains

(Paris 1840); Ed. Devrient, Reise-
briefe aus Paris (1840).

Dur (von lat. *durus*) das „harte“
Tongeschlecht (Gegensatz: *Moll),
urspr. vom *Hexachordum durum* g—e
mit dem b *durum* = h, während f—d
das b *molle* = b hatte; s. Grundakkord
ist der *Dreiklang, der über dem
Grundton die große Terz hat. Das
braucht gewiß nicht zu heißen, daß alle
Durwerke hart, alle in Moll weich seien,
aber in der Mehrzahl der Fälle (einige
berühmte Ausnahmen bestätigen die
Regel!) wirkt Dur freudig, heiter, Moll
schwermütig; Goethe hat dasselbe
gegen Zelter dahin formuliert: „Dur
treibt ins Objekt, Moll ins Subjekt.“
Im Gegensatz zu den harmonischen
Tongeschlechtern Dur und Moll stehen
die melodischen *Kirchentöne, denen
durch *Glarean 1547 unter dem Einfluß
des volkstümlichen D. u. Moll „*Jo-
nisch“ u. „*Aeolisch“ ergänzend hinzu-
gefügt wurden. Doch gab es im *Minne-
sang auch rein melodisches Dur.
Siehe auch Funktionslehre.

Lit.: H. J. *Moser, Der Dur-
gedanke als Rassenproblem (SbIMG
XV, 27off., 1913); M. P. Heller, Die
Musik als Geschenk der Natur, Be-
trachtungen über Dur u. Moll (1930).

Durante, Francesco, * 15. März
1684 zu Fratta Maggiore (Neapel),
† 13. Aug. 1755 in Neapel, Schüler v.
*Pittoni u. vielleicht *Pasquini; wurde
1718 als Nachf. v. *Leo Leiter des Neap-
ler Cons. Sant' Onofrio, 1742 als Nachf.
v. *Porpora desjenigen von S. Maria di
Loreto. Er gehört in der Wärme des
Ausdrucks zur *neapolitanischen Schule,
in der Reinheit des Satzes zeigt er Be-
ziehungen zur römischen, hat wie diese
auch fast nur KM geschrieben: Messen,
Motetten, Psalmen, Lamentationen,
Madrigale, Klaviersonaten (das meiste
hs. auf dem Pariser Cons. u. Staatsb.
Wien), mehrfach neugedr. ein Magnificat
(auch bearb. v. R. *Franz), 3 Hefte
fesselnder Kammerduette bei Br. u. H.,
Klavierstücke bot *Schletterer, eine
schöne instrumentale Aria Franz *Ries.

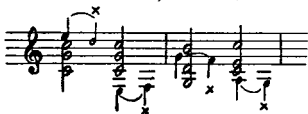
Lit.: Fr. Florimo, *La scuola musi-
cale di Napoli* (1880); F. *Torre-
franca, *Poeti minori del clav.* (Riv.
mus. it. XVII); *Di Giacomo, *I*
quattro antichi Cons. di Napoli (1925
bis 1928); R. Fimmanò, *Per la posa*

della prima pietra del monumento a Fr. D. in Fratta Maggiore (Neapel 1930), ders. in *Musica d'oggi* 1936.

Durchbrochene Arbeit nennt man eine dem *Hoquetus verwandte, mit Pausen durchschossene Setzart, bei der die Instrumente den Fortgang einer Linie motivisch unter sich aufteilen; z. B. im Presto (Nr. 5) von Beethovens cismoll-StrQu op. 131.

Durchführung 1) in der *Fuge die einmalige Wanderung von *Dux* und *Comes* durch alle Stimmen, worauf ein Zwischensatz (*Divertissement 4) eintritt; die D. kann unvollständig oder auch übervollständig sein, je nachdem, ob das Thema in einer Stimme fehlt oder mehr als einmal auftritt. Meist erfolgen drei D.; 2) in der *Sonatenform nach der mehr statischen Aufstellung der liedhaft periodisierten Themen der dynamisch fließende Diskussionsteil, der die Themen motivisch aufschließt, fortspinnend oder in gegenseitiger Verflechtung übereinanderbaut; die D. ist meist mehr modulatorisch gehalten, u. U. auch durch „Pseudoreprise“ oder fremde Episoden unterbrochen, bis schließlich die Themen in der Haupttonart wiederkehren. Geschichtlich beginnt sie sich um 1730—40 (Pergolesi) dadurch zu entwickeln, daß in der 2. Satzhälfte durch den Rückweg der Themen von der Dominante zur Tonika Veränderungen gegenüber der 1. Hälfte auftreten; bei Ph. Em. *Bach dringt der D.-Charakter sogar in die Thementaufstellung selbst ein (später, bei Brahms u. Bruckner, erwächst daraus die „Gruppigkeit“ der Themen). Jos. Haydn gab der D. die volle Bedeutung einer bis in die Atome der Themen eindringenden Analyse und neuen Synthese (Motivaufschließung). Vgl. W. Broel, Die D.gestalt. in Beeth. Son. (Diss. Bonn 1937, N. B.-Jb. 7).

Durchgänge nennt man akkordfremde Melodiennoten, die Terzschritte sekundenhaft ausfüllen und, da sie unbetont sind, nicht als sonderlich *dissonant empfunden werden, z. B.:



*Louis Ferdinand, 1808 dgl. beim Fürsten Talleyrand. D. schrieb eine Klavierschule, viele Kammermusik, Klavierstücke u. -konzerte von frühromantischer Haltung, wie er auch in seiner Spielweise durch ausdrucksvolles *Canabile* Schule machte.

Lit.: L. Schiffer (j.), J. L. D. (Diss. München 1915); H. *Engel, Entw. d. dt. Klavierkonzerts (1927), S. 107ff.

Duvosel, Lieven, * 14. Dez. 1877 in Gent (Vlame), studierte dort, in Antwerpen u. Paris (Cons.), wo er als Komponist bei *Colonne 1908 Erfolge errang. Mußte nach dem Ende der deutschen Besetzung Vlandern verlassen, lebte in Berlin und im Haag, dann in Haarlem; ein bedeutender Könnner von hervorragender koloristischer Begabung. Sein sinf. Hauptwerk ist der fünfteilige *Leie*-Zyklus, dessen erster Teil *Der Morgen* in Deutschland mehrfach (Nikisch, Hauegger, R. Strauß) aufgeführt worden ist; 2. *De Leie* (Bar, Orch.); 3. *De Liefde aan de Leie*; 4. *Kerstnacht* (Soli, Chor, Orch.); 5. *Het Leieland*. Weitere sinf. Werke: *Den Avond*, *Wereldwee* (Weltweh), drei Sinf., sinf. Dichtung *Gilliat*. Wertvolle MCh. u. gemCh.

Dux (lat. = Führer), das Thema der *Fuge in der Grundform; Gegensatz: *comes* (lat. = Gefährte), dass. in der Beantwortungs-Form.

Dvořák (spr. dwörsehak), Anton, (tschech. Antonín), * 8. Sept. 1841 zu Mühlhausen (Nelahozeves) bei Kralup (Böhmen), † 1. Mai 1904 in Prag. Slawe, doch war sein erster Lehrer ein Deutscher (Liemann). Er ernährte sich als Tanzgeiger, um in einer Prager Orgelschule zu studieren, wurde 1862 Bratscher am Nationaltheater, bis er 1873 durch einen Kompos.-Erfolg ein Staatsstipendium erhielt und zu einer Org.stelle hinüberwechseln konnte. Brahms u. *Bülow förderten ihn, er wurde Prof. am Prager Kons. (1892—95 als Kons.-Dir. in New York), wurde 1901 künstlerischer Dir.; D. war Dr. h. c. von Prag u. Cambridge, Mitgl. der Akad. in Berlin u. Wien, österr. Herrenhausmitgl. Er war mit *Smetana der größte Komp. s. Stammes, allerdings hängt er wie all seine Volksgenossen mus. fast völlig von Deutschland ab u. ist stark von Brahms beein-

flußt, der ihn liebevoll förderte: klangfreudig u. durch straffe Tanzrhythmik fesselnd; seine Kammermusik wurde besonders durch das „Böhmische StrQu.“ (Hoffmann, Suk, *Nedbal, Wihan) erfolgreich verbreitet. Doch fehlt seinem Schaffen für unser Gefühl durch das ewig sprudelnde Musikantentum meist die letzte Tiefe und Konzentration.

Hauptwerke (Verzeichnis von O. Šourek 1917): 5 Ouvertüren, 5 gedr. u. 2 nachgel. Sinfonien (e-moll „Aus der neuen Welt“ op. 95, 1894), 5 sinf. Dichtungen, Orch.-Suite, Sinfon. Variationen, 3 slaw. Rhapsodien u. Neue slaw. Tänze, Notturmo u. Scherzo capriccioso für Orch., Serenaden, Klav.-Konz., V-Konz., Vc-Konz. (h-moll op. 104); Streichsextett, 3 Streichquintette, 8 StrQu, Klav.-Quintett, 2 Klav.-Quart., 3 Klav.-Trios (Dumky op. 90, 1890 bis 1891); Slawische Tänze 4hgd. op. 46; Klavierstücke. — **Vokalwerke**: 7 tschechische Opern (davon „Die Jakobiner“ 1941 in Mannheim), ein Oratorium, *Stabat mater* f. Soli, Chor, Orch. op. 58 (1883), Messe, Requiem, Tedeum, Kantaten, Psalm 149; Chorlieder; Duette; Lieder (biblische, op. 99).

Lit.: V. Joß, A. D. (1903); K. Hoffmeister, A. D. (1924, engl. v. R. Newmarch, London 1928); O. Šourek, A. D. (tschech., Prag 1929, dt. Wien 1935); ders., A. D.s Kammermusik (Simrock-Jb. I, 1928), A. D.s Orchesterwerke (ebenda III 1930/34); W. *Altman, dgl. II; H. Sirp, A. D. (Unsterbliche Tonkunst 1939); *Kretzschmar, Führer I/3, 557ff.; *Engel, Instr.-Konzert, S. 524ff.; *Mersmann, Kammermusik, S. 31ff.; D. *Orel in Adlers Hdb., 21157f.

Dynamik (griech.), die Lehre von den Stärkegraden in der Musik. Alle dynamischen Wirkungen beruhen nicht auf der absoluten Tonstärke, sondern auf der relativen, d. h. auf der Spannweite zwischen laut und leise, die bald Übergangsmäßig, bald durch scharfe Gegensätze durchgemessen wird. Die alte Musik kannte durch *Clavichord, *Laute u. *Blockflöte eine heute fast verloren gegangene Intimität des Klanges, also einen mittleren Stärkegrad bei *p*, der Ausschläge nur zwischen *pp* und *mp* ermöglichte. Das bei *Reger öfter vorkommende Extrem vierfachen *p*'s und

f's begegnet jedoch gelegentlich schon als *fff* bei Beethoven. (Mehr als dreifache Zeichen sollten als maniert vermieden werden.) Die ältere Musik kannte ein kontinuierliches *Crescendo besonders im Schwellton und bei Sequenzen, arbeitete jedoch gern mit *Echos und Terrassendynamik (nach dem Vorbild der Orgelmanualen), bis durch *Jommelli, Gluck u. die *Mann-

heimer jene Effekt-D. aufkam, deren volle Vergeistigung bei Haydn u. Beethoven erreicht wird.

Lit.: H. *Riemann, Dynamik u. Agogik (1884); Schafhäutl, Über Phonetrie (1854); S. Stern (j.), Über mikrophonische Tonstärkenmessung (Diss. Königsberg 1890). Ferner die Lit. unter *Crescendo*.

E

e große Terz über c.

Ebel, Arnold, * 15. Aug. 1883 zu Heide (Holstein), war Lehrer u. Organist in Tingleff, stud. 1906—09 auf der Berliner Hochschule und als Meisterschüler bei M. *Bruch, wurde Vorsitzender des Berliner Tonkünstlervereins und des *Reichsverbandes deutscher Tonkünstler u. Musiklehrer, Musikstudienrat, Organist u. Chorleiter, seit 1930 Theorie- u. Komp.-Lehrer an der Akad. f. Kirchen- u. Schulmusik (1939 Prof.). E. gab 1926 ein Berliner Musikjb. heraus und schrieb Lieder, Balladen, Klavierwerke, Chöre, Kammermusik; Requiem (Hebbel) f. Sopr., Chor, Orch. op. 17; Weihe der Nacht (Bar., Chor, Orch.) op. 19; Sinfon. Ouv. op. 13; *Sinfonietta giocosa* op. 39; Freiheitsgesang (Hölderlin) für Bar., MCh gr. Orch. op. 40; Ballettszene f. Orch. op. 42; Weihnachtsmysterium f. Soli, Chor, V, Orgel op. 43; *Sinfonietta seria* op. 45.

Ebeling, Johann Georg, * 8. Juli 1637 zu Lüneburg, † 4. Dez. 1676 in Stettin, stud. in Helmstedt Theol. u. Gesch., wirkte beim Hamburger Coll. mus. (siehe Chr. *Bernhard) mit, 1662 als Nachf. J. *Crügers MD der Berliner Nicolaikirche, 1668 Musikprof. am Gymnasium in Stettin. Er schrieb vor allem den Jahrgang „P. Gerhards geistl. Andachten in 120 Liedern“ (4stg. mit 2 V u. Bc, seit 1667 mehrfach), und ist mit Crüger u. J. Hintze der beste Gerhardt-Melodist gewesen (Singweisen zu „Die güldne Sonne“, „Warum sollt' ich mich denn grämen“, „Nicht so traurig, nicht so sehr“). Auch sind s. *Archaeologiae Orphicae* (1675) die früheste aller Musikgeschichten. 12 Orig.sätze hg. v. *Ameln (Bärenr. 1934),

Lit.: H. J. *Moser, J. G. E. (Dt. Pfarrerbl. 1937 u. Musik in Pommern 6).

Eberhardt, Siegfried, * 19. März 1883 in Frankfurt a. M. als Sohn des VPädagogen Goby E. (1852—1926, Verf. von VSchulen u. -Etüden), V-Schüler von B. Dessau (j.) u. A. Serato (Berlin), war 1908—35 Lehrer am Sternschen Kons., 1933 Mitdir. neben P. *Graener. Sein Grundgedanke als Geigenlehrer ist die allg. körperl. Bewegungsbereitschaft als Voraussetzung der spezielleren Violintechnik.

Schriften: (alle mehrfach aufgelegt) Der beseelte Violinton (mit C. *Flesch [j.], 1910); Treffsicherheit auf der Violine (1911, ins engl., franz., schwed. übers.); Virtuose Violintechnik (1920); Paganinis Geigenhaltung (1921); Die Lehre der organ. Geigenhaltung (1922); Der Körper in Form u. Hemmung (1926); Hemmung u. Herrschaft auf dem Griffbrett (1931).

Lit.: K. Schröter, Flesch-Eberhardt, Naturwidrige oder natürliche Violintechnik? (1924).

Eberlin, Joh. Ernst, * 27. März 1702 zu Jettingen (bayr. Schwaben), † 19. Juni 1762 in Salzburg, wohin er gegen 1725 kam; 1729 Domorg., 1749 Hkplm. (vgl. Leop. Mozart), schrieb Toccaten u. Fugen f. Orgel (1747, neugedr. in *Commers *Musica sacra*, darin eine, die lange irrig Bach zugeschrieben wurde [Ausg. Griepenkerl IX 13]), ferner Messen, Kantaten, Psalmen mit Orch., Offertorien. Von seinen Oratorien gab R. *Haas den „Blutschwitzenden Jesus“ als DTÖ 55 heraus.

Lit.: Rob. *Haas, E.s Schuldramen u. Oratorien (Studien zu DTÖ VIII, 1921).

Eberwein, Max, * 27. Okt. 1775 zu Weimar, † 2. Dez. 1831 in Rudolstadt, Schüler v. Schick (Mainz), seit 1797 in der Rudolstädter Hkap., wo er 1817 Kplm. wurde. Er vertonte die Goetheschen Singspiele Claudine v. Villa Bella (1815) u. Der Jahrmarkt v. Plundersweilern (1818), sehr bekannt wurde sein Lied „Mich ergreift, ich weiß nicht, wie“ (1810). — Sein jüngster Bruder Karl (1786—1868, Schüler v. Zelter), leitete Goethes Hauskapelle, schrieb eine Faust- u. eine Proserpina-Musik, Opern, Kantaten, Kammermusik usw.

Lit.: W. Bode, Goethes Schauspielerei u. Musiker (1912); ders., Die Tonkunst in Goethes Leben (2bdg., 1912); 8 Lieder (hg. v. Ad. *Aber [j.] 1933).

Ebert, Hans, * 15. Mai 1889 in Berlin, stud. Musik bei Rüfer, *Klatte, Buhts u. *Jarnach, war 1914—18 und 1925—28 Kplm. am Düsseldorfer Schauspielhaus, dann Schulmusiker in Solingen, bis 1933 am Westdt. Rundfunk (Köln), seitdem in Berlin. Er schrieb u. a. Sinf. Suite (1919), Var. u. Fuge über Rokokothema op. 23 (1928), Musik f. kl. Orch. (Tonk.-Fest Kbg. 1930), V.-Konz., Konz. f. 2 Saxoph., Musik zu Faust I u. II, StrQu., Bibl. Balladen f. Ges. und Kammerorch. (Tonk.-Fest Schwerin 1928), 5 Hefte Exot. Lieder, Dt. u. Ital. Liederkr., Frauenduetto, Terzette (alles Br. u. H.), Ballettmusiken, Kulturfilmmusiken, Brasil. Rhaps.; die Opern „Hille Bobbe“ (seit Nürnberg. 1940 mehrfach), „Der arme Villon“ (1942) u. (als Staatsauftrag) in Vorber. „Florian Geyer“.

Eccard, Johannes, * 1553 zu Mühlhausen (Thür.), † im Herbst 1611 zu Berlin, wuchs unter dem Einfluß von L. Helmbold u. Joachim a *Burck auf, sang 1571—74 in der Münchner Hofkapelle unter *Lasso, wurde 1578 Fuggerscher Org. in Augsburg, wirkte 1580—1608 am Königsberger Hofe als Vizekplm. unter Riccio, dann Oberkplm., und war zuletzt Hkplm. in Berlin. Nach den Mühlhausener Jugendwerken mit Burck (*Odae sacrae* 1574, *Crepundia sacra* 1578 usw.) wurden am wichtigsten seine 4—5stg. Neuen deutschen Lieder (1578) u. Neue geistl. u. weltl. Lieder (1589, von diesen Partiturausg. in Eitners Publ. 25), ferner die 5stg.en

Choralsätze von 1597 (Neuausgg. von Teschner u. [1928] Fr. v. Bauszern), vervollständigt v. s. Schüler *Stobäus 1634; dieser veröffentlichte erst 1642 bis 1644 die gemeinsamen *Preußischen Festlieder* (Partiturausg. von *Teschner 1858). E. ist bei verhältnismäßig konservativer Haltung in seiner hellstrahlenden, urgesunden Setzweise ein idealer Meister der ev. KM u. Kurrende, den seit Winterfelds Entdeckung (s. u.) besonders Schöberlein u. Riegel (Schatz des ev. Altargesanges) wieder für die km. Praxis fruchtbar gemacht haben.

Lit.: C. v. *Winterfeld, Der ev. Kirchenges. I/II; ders., Zur Gesch. hlger. Tonkunst (1850—52), S. 57ff. (Lasso u. E.), u. Briefw. mit Ed. Krüger; A. *Mayer-Reinach (j.), Zur Gesch. d. Kbg.er Hkap. (SbIMG VI, 53ff.); G. Reichmann (j.), E. als weltl. Komp. (ungedr. Diss. Hdlbg. 1922); H. J. *Moser im Petersjb. 1928, S. 51; H. E. Brinckmann, Neue Forschungen zum Leben der gr. Mühlh. Musiker (Tille-Festschr. 1930). Ein 6stg. Adventlied in *Scherings Beisp. Nr. 159.

Echo. Der abgeschwächte und verkürzte Widerhall (vgl. Dynamik) ist ein wichtiges Formelement zumal in der älteren Musik, auf das die Tonkünstler schon dadurch gewiesen wurden, daß man die Chorschüler gern am natürlichen Echo im Freien ihren Stimmklang kontrollieren ließ. Humoristische Echolieder vom Schlage des *Lassoschen „Hollah, welch gutes Echo“ (Kaiser-Ldb.f.gemCh.) überdauern noch die Zeit v. H. *Schütz; in der Oper schafft das E. v. Glucks *Orfeo* u. „Echo und Narziß“ (Doppelorch.) bis zu R. Strauß' *Ariadne* (Dryade) Naturstimmung. In der Instr.-Musik besonders des Hochbarock sind Echowirkungen auch ohne besondere Vorzeichnung überall da so gut wie selbstverständlich, wo eine Phrase unmittelbar wörtlich wiederholt wird; so auch noch in den Beethovenschen Klaviersonaten op. 81 u. 90 als vorgeschriebener Effekt. Besonders geistvoll wird mit dreifachem Echo in Mozarts Notturmo für 4 Orch. (Köchel 286) gespielt. Bei der *Orgel wirkt das oberste Manual gern als schwächstes Werk im Echosinn, zumal seit man dank elektrischer Traktur Fernwerke baut.

Lit.: Th. *Kroyer, Dialog u. Echo in der alten Chormusik (Petersjb. 1909). Johs. *Bolte, Das Echo in Volksglauben u. Dichtg. (Sitzungsber. d. Pr. Ak. d. W. phil.-hist. 1935).

Écorcheville (spr. êkorschwil'), Jules, * 18. März 1872 zu Paris, † (gefallen) 19. Febr. 1915 zu Perthes-lès-Hurlus, 1887—90 Schüler von Cäsar *Franck, wurde 1906 in Paris *Dr. ès lettres*, stud. in Leipzig MWiss., wirkte in Paris als Hg. der SIM u. katalogisierte die ältere Musik der Nat.-Bibl. (sein 8bdg. Katalog 1914). Er gab heraus *Vingt suites d'orch. du XVII^e siècle franç.* (1906, Hs. Kassel, aber doch meist deutscher Herkunft) und schrieb: *De Lully à Rameau* (Musiksth. 1690—1730, 1906); *Cornille et la musique* (1906); *Actes de musiciens 1539—1650* (1907) u. in der Riemann-Festschr. 1909 über die *Apoloogie de la danse* v. F. de Lauze.

Eccossaise (spr. êkossäs'), schottischer Tanz; früher im $\frac{3}{4}$ -Takt, seit etwa 1800 (bei Schubert u. Chopin) im $\frac{2}{4}$ -Takt.

Editionen s. Klassikerausgaben und Musikalienhandel.

Egenolf, Christian, * 22. Juli 1502 in Frankfurt a. M., † 9. Febr. 1555 ebenda, Musikdrucker, gab 1535 Gassenhawerlin u. Reutterliedlein heraus (Faks.-Neudr. mit Ergänzung des verschollenen Diskant v. H. J. *Moser, Filser 1927), ferner Grassliedlein und Nachdrucke der *Tritoniusschen Oden v. 1507 (1532 u. 1551). Auch das einzelne Pariser Disc. stammt aus seiner Offizin.

Lit.: C. Valentin, MG. v. Frankfurt a. M. (1906), S. 60ff.; H. Grotefend, Chr. E. (Frkft. a. M. 1881).

Egidi, Arthur, * 9. Aug. 1839 in Berlin, stud. seit 1874 an der Berliner Hochschule sowie bei den Meistern Fr. *Kiel und W. *Taubert, unterrichtete 1885—92 am Hochschen Kons. (Frankfurt a. M.), wirkte dann in Berlin als Organist u. bis 1925 als Orgellehrer (Prof.) an der Akad. f. Kirchen-u. Schulmusik. Er komponierte Chöre, Chorwerke, Orgelstücke, Lieder u. gibt Neudrucke alter Musik als „Musikschätze der Vergangenheit“ (*Altenburg, *Selle, *Briegel, *Kuhnau) bei Vieweg heraus. Eine Klavierlehre u. Erinnerungen in Vorbereitung.

Egk, Werner, * 17. Mai 1901 zu Auchsesheim (Bayern), stud. bei Anna

Hirzel-Langenhau Kl., bei Karl *Orff Komp., lebt seit 1929 in München bzw. Locham bei Planegg, war 1936—40 auch Kplm. an der Berliner Staatsoper, seitdem in Verbindung zur Frankfurter Oper, 1941 Leiter der Fachschaft Komponisten in der RMK. Er schrieb die Opern „Die Zaubergeige“ (1936), „Peer Gynt“ (1938), das Tanzspiel „Joan v. Zarissa“ (1940), Opern „Circe“ (in Vorber. nach Calderon), und „Columbus“ (zunächst Oratorium, als Oper 1941), eine Olympia-Festmusik (1936), Chorwerke mit Orch. (u. a. Hölty-Kantate), Sinf., Blasorch.-Standmusik, V-Konz., Orch.-Lieder usw. Seine stark triebhafte Musik verbindet bayr. Heimatkunst mit kühnen Modernismen und ist durch neuartige orchestrale Klangfärbung gekennzeichnet.

Lit.: Blätter der Berliner Staatsoper XVI² (1936); W. Oehlmann im „Reich“ 29. 6. 41 u. ZfM Okt. 1941.

eguale (ital.) „gleich“; lat. *aequalis*. 1) = *voces aequales; 2) als Hauptwort: Stück für gleiche Stimmen, so die 3 E. von Beethoven für 4 bzw. 6 Posaunen, die bei seinem Begräbnis von Männerstimmen gesungen wurden.

egualmente (ital.), ausgeglichen.

Ehler, Louis, * 23. Jan. 1825 zu Königsberg, † 4. Jan. 1884 zu Wiesbaden, stud. 1845 bei Mendelssohn u. Schumann am Leipziger Kons., wurde 1850 Musiklehrer u. -kritiker in Berlin, lebte mehrmals länger in Rom und Florenz, wirkte 1869—71 an *Tausigs Klavierschule (Berlin), unterrichtete in Meinungen die Prinzen (1875 Prof.), lebte zuletzt in Wiesbaden. Wichtiger als seine Kompos. sind seine ausgezeichnet geschriebenen u. geistvollen Bände „Briefe über Musik an eine Freundin“ (1859, 379), Römische Tage (1867, 288), Aus der Tonwelt, Essais (2bdg. 1877/84, 298).

Ehmann, Wilhelm, * 5. Dez. 1905 in Freistadt (Hann.), zunächst Volksschullehrer, stud. MW hauptsächlich bei *Gurlitt (Freibg.), auch bei *Kroyer u. *Zenck (Lpz.), 1934 Dr. phil. in Frbg. Ass. daselbst, 1937 Dr. habil., 1938 Doz., Hschrift. der Dt. Musikkultur, 1940 Extraord. Innsbruck, auch Vorsitzender d. Arbeitsgemeinschaft d. Gauschulwerks Tirol-Vorarlberg). — Schriften: Das Schicksal d. dt. Refor-

mationsmusik (1935), Die Liederstunde d. dt. Volkes (Flugschr. 1936), Adam v. Fulda (1936), Musikal. Feiargestaltg. (I vokal 1938, II instr. 39); Abhh. u. a.: Bachs III. Teil d. Clavierübung (Musik u. Kirche V), Joh. Walter (VI), Der Thibaut-Behagel-Kreis (AfMF III/IV); Hg. v. Spielstücken (Bärenr. 1930 u. 33). alten Liedsätzen f. Org. od. Kl. (Bärenr. 1938), Alemannischen Liedern (1937). *Bibers Fidicinium u. Haydns Quartettliedern (f. Vorber.).

Ehrenberg, Carl, * 6. April 1878 in Dresden, dort Schüler v. Fr. *Wieck, Rischbieter, *Draeseke, kam nach mehreren Kplm.-Stellungen 1900 München, 1909 Lausanne, 1915 Augsburg, 1918 Hamburg, 1922 Berlin Staatsoper 1925 als Leiter der Kplm.-Klasse u. Opernschule (Prof.) an die Kölner Hochschule, jetzt dgl. in München (auch städt. Musikbeauftragt.). Er schrieb Lieder, Kammermusik, Orchestersuiten, Orchestergesänge, eine Oper „Anneliese“ (Düsseldorfer Tonkünstlerfest 1922), XIII. Ps.

Eichborn, Hermann, * 30. Okt. 1847 in Breslau, † 15. April 1918 zu Gries bei Bozen, Dr. jur. und Gerichtsassessor, stud. bei E. *Bohn, veranstaltete seit 1891 mit einem kleinen Eliteorch. Konzerte in Gries, wo er ein Weingut besaß. Er schrieb u. a. Die Trompete in alter u. neuer Zeit (1881), Das alte Klarinblasen auf Trp. (1895), Die Dämpfung beim Horn (1897).

Eichner, Ernst, * 9. Febr. 1740 zu Mannheim, † im Frühjahr 1777 zu Potsdam, Fagottist, bis 1770 KonzM in Zweibrücken, wurde in die Hofmusik des nachmaligen preuß. Königs Friedrich Wilhelms II. berufen. Thematisches Verz. s. 31 Sinf. in DTB VII²; Neudrucke von H. *Riemann in DTB VIII¹ u. XV/XVI, einer Sinf. v. R. Sondheimer (j.) (1923).

Eickemeyer, Willy, * 3. Juni 1879 in Saalsdorf (Braunschweig), † 24. Sept. 1935 ebenda, 1899 Schüler des Leipziger Kons. (*Teichmüller, *Reisenauer), wurde 1903 Klaviermeister des Dortmunder Kons., gründete in Jena 1913 das Kons. (1920 Prof.), 1922 die Bachgemeinde, komp. Klavier-, Orgel- u. Kammermusikwerke.

Eidens, Josef, * 29. Juni 1896 zu Aachen, Kriegsteilnehmer, stud. dann

bei *Georgii u. *Straesser in Köln, lebt seit 1921 in Aachen, wo er 1930 Lehrer am Kons. wurde; schrieb Opern „Die Liebesbriefe“ (1925), „Das Wunder“ (1927), „Tartuff“ (1929), „Die tödlichen Wünsche“ (Balzac), „Cyrano“ (Rostand), Sinf., 2 kl. Sinf. (1929 u. 1930), Konzertstück f. Orch. (1926), Concertino f. Kl u. Orch. (1928), Chorwerke: „Zeitlied der Jugend“ (f. Jugendchor u. Orch., 1931), 150. Ps. (gem. Ch, Orgel, Blechbl., 1933), V.-Son., StrQu, Str.-Trio, Kl.-Werke (Sonaten, Sonatinen, Variationen).

van Eijken siehe Eyken.

Eingestrichen, zwei- bis fünfgestrichen siehe Tonumfang, Tabulatur.

Einheitspartitur, Versuch einer Vereinfachung der Orchesterpartitur durch Schreibung transponierender Instrumente nach ihrem Klange (d. h. in C) und Vereinheitlichung der Schlüssel (nur G- und F-Schlüssel oder sogar nur G-Schlüssel mit Oktavmarken), vgl. Borgmann, Schillings, Weingartner, Stephani, Müller-Rehrmann.

Einklang (lat. *unisonus*, ital. *unisono*), Zusammenklang zweier oder mehrerer Töne von gleicher Tonhöhe, also im Intervall der Prim. Beim Kanon: Einsatz der Stimmen nacheinander ohne Tonhöhenveränderung.

Einsatz, Beginn einer Stimme (nach Pausieren) oder eines Themas (Motivs); gesanglich: Beginn des Tongebens, entweder konsonantisch oder vokal — im letzteren Fall in dreierlei Form: gehaucht, hart (*Glottisschlag) oder (ideal) sanft; zu unterscheiden hiervon der *Ansatz.

Einschnitt s. Caesar.

Einstein, Alfred (j.), * 30. Dez. 1880 zu München, stud. MWiss. bei *Sandberger, 1903 Dr. phil., gab 1918—33 die ZfMW heraus und siedelte 1927 als Musikkritiker nach Berlin über, dann in Florenz, London, Wien, jetzt New York. Hg. von Kammerduetten *Stefanis (DTB VI²), einer Reihe „Lebensläufe dt. Musiker“ (Ad. *Hiller, *Neefe, *Gyrowetz, seit 1914), des *Teatro alla moda* von *Marcello (dt. 1917), der „Ariadne“ von G. *Benda (1920), v. Glucks „*Innocenza giustificata*“ (DTÖ), bearb. Eaglefields *Dictionary of Modern Music* dt. als „Neues Musiklexikon“ (1926) u. die 9.—11. Aufl. v. *Riemanns

Musiklexikon (stark in projüd. Sinn). Schriften: Zur dt. Lit. f. Viola da gamba (Diss., 1905); Geschichte der Musik (1917) mit Beispielbändchen (⁴1930); *Gluck* (engl., 1936); Abhandlungen meist zur Gesch. des Madrigals; seine Hauptleistung die 3. Aufl. von Köchels Mozart-Verzeichnis (1937).

eis die chromatische Erhöhung von e.

Eisenmann, Alexander, * 27. März 1875 in Stuttgart, wo er als Musikref. der Württbg. ischen Ztg. u. Bibliothekar der staatl. Musikhochschule (Prof.) lebt. Er schrieb u. a. „Elementartechnik des musikal. Vortrags“, „Musikal. Unterrichtsstunden“, „Das große Opernbuch“ (1922 u. ö.) u. gab eine V.sammlung „Unsere Altmeister“ heraus.

Eitner, Robert, * 22. Okt. 1832 zu Breslau, † 2. Febr. 1905 zu Templin (Uckermark), lebte 1853—82 als Musiklehrer in Berlin, gründete 1868 die „Gesellschaft für Musikforschung“, deren Publikationen (s. Denkmäler) u. „Monatshefte f. Musikgesch.“ (1869—1904) er leitete (1902 Prof.). Er hat als erster die musikalische Quellenkunde durch katalogische Druckwerke großzügig in Angriff genommen u. schrieb: Verzeichnis neuer Ausgaben alter Musikwerke (1871, Beil. zu MfM); Bibliographie der Musiksammlerwerke des 16. u. 17. Jhs. (1877); Biogr.-Bibliogr. Quellenlexikon der Musiker u. Musikgelehrten (10bdg., 1899—1904, mit Bibliotheksfundstellen), dazu Ergänzungen als *Miscellanea Musicae Bio-bibliographica*, hg. v. H. * Springer, M. * Schneider, W. * Wolffheim (j.) (1912—14).

Eitz, Carl, * 25. Juni 1848 zu Wehrstedt bei Halberstadt, † 18. April 1924 zu Eisleben, wo er Volksschullehrer gewesen war, 1918 Prof., 1922 Dr. phil. h. c. (Kiel), veröffentlichte 1891 seine logisch ausgezeichneten Namen für die Töne der 53stufigen Oktavskala (Bosanquet) nach dem Prinzip, für jede der zwölf chromatischen Stufen je einen Anlautkonsonanten (Klinger und Verschlußlaute wechselnd) zu bestimmen, während je zwei diatonische Halbtöne den gleichen Vokal haben und innerhalb der chromatischen Stufen durch die Kommatöne (Abstand 19 Millioktaven) die fünf Grundvokale aufsteigen, also:

c	cis	d	dis	e	f	fis	g	gis	a	ais	h	c
des		es				ges		as		b		
bu	ru	ta	ma	ge	se	pe	li	fo	ko	nu	bu	
bo	tu			ga	sa	le	de	fi	no	bo		
bi	ro	to	mu	gu	su	pa	la	de	fi	ki	ni	bi
be	ri	ti	mo	go	so	pu	lu	da	fa	ke	ne	be
ba	re	te	mi	gi	si	po	lo	du	fu	ka	na	ba

Die Auslese der vorstehend eingerahmten 17 chromatisch-enharmonischen Stufen ergibt die *Solmisation des Eitzschen „Tonwortsystems“ für den Schulgesang, das durch die klangliche Evidenz der Leittonbeziehungen auf- und abwärts ein genial erdachtes Volks-erziehungsmittel zur Erweckung von Tonvorstellungen darstellt (C-dur-Leiter

bi to gu su la fe ni bi), durch das die Kinder auch im Erwerb des Vomblatt-singens außerordentlich gefördert werden. Eitz hat einen Schullehrgang, beginnend mit Tonalitätsübungen, angegeben, und es war keineswegs nach seinen Wünschen, wenn Lehrer diese gelegentlich selbstzwecklich auf bloßes Tonika-Dominant-Üben eingeengt haben; Hauptsache war ihm der Erwerb eines reichen Liedstoffes. Auch der Vorwurf, das Tonwort drille auf das absolute Tongedächtnis, trifft nicht zu, da die Kammertonhöhe jeweils offen bleibt; es sich also mehr um eine Relativierung auf einen gedachten als auf den wirklichen Kammerton handelt. Man kann Eitz auch wie *Tonikado völlig auf jede beliebige Oktave, etwa c—c' relativieren (H. J. *Moser, Kleine Studie zum Tonsystem, Zs. f. Schulm. I 104ff.); gewiß sind die 12 Anlauter nicht ganz leicht auf einmal zu lernen, aber der Lehrer lernt sie mit den Kindern in allmählicher Erweiterung der Quintenzirkeltonarten. (Eine bedeutsame Fortentwicklung u. Vereinfachung bringt R. *Münch's *Jale.) Andererseits soll man keine Solmisation überschätzen: wichtig sind nie die Tonnamen (die gegen-teilige Behauptung einzelner Eitzianer stellt die Psychologie unter einen mittel-alterlichen Nominalismus), sondern nur der Erwerb richtiger Vorstellungen von den Tonabständen und schließlich von unserm ganzen Tonsystem; diese zu gewinnen, stellt das Eitzsche Tonwort eines der allerbesten Mittel dar. Der Erfolg kann aber auch durch Sol-

misationen nicht gezaubert werden, sondern hängt stets vor allem von der Intensität des Lehrers ab. Das Tonwort fand seit 1895 steigende Beachtung (*Kretzschmar), war aber 1914—1925 in Preußen verboten (!), ist hier seitdem wahlfrei u. in Bayern obligatorisch. Eitz schrieb: Das Tonwort (Bausteine, 1911, 2hg. v. Frank Bennedik 1928); Das math.-reine Tonsystem (1891); 100 geistl. Liedweisen in Tonsilben gesetzt (1893); Deutsche Singfibel (1899); Tonwort-Wandtafel (1907).

Lit.: F. Bennedik u. Ad. Strube, Hdb. f. d. Tonwort-Unterricht (1926); F. Bennedik (hj.), Hist. u. psychol. Untersuchungen über die Tonwortmethode (Diss. Jena 1914); A. *Strube im Ber. der Reichsschulmusikwoche Dresden (1927); M. Koch, Einfg. in das Tonwort (1925); G. Borchers, K. E. (Die Stimme 1908 u. sep.); ders., Die Leipziger Ferienkurse (1906). Zs. „Das Tonwort“, hg. v. W. Stolte u. Fr. Bennedik (1927ff., jetzt als „Musikal. Volksbildung“ bei Litolf); R. Silberschmidt, Violinschule auf Tonworte (1927); W. Stolte, Klavierfibel; ders., Tonwortsingfibel u. Ldb. f. d. Grundschule; R. Junker u. R. M. *Breithaupt, Tonwort-Klavierschule (1933).

Ek, Fritz Gunnar Rudolf, * 21. Juni 1900 in Asarum (Schweden), stud. 1920—24 am Kons. Stockholm, bestand 1926 das Org.-Examen, seit 1927 Solo-Vc. beim schwed. Film, komp. 2 Sinf., eine sinf. Dichtg., Kantate *Libera nos domine*, Orch.-Werke; Fantasie c-moll, Scherzo, Hirtenweise aus Dalarne, Fest-Ouv., Suite; Orgelwerke, Lieder.

Eklektiker (griech. = Auswähler) nennt man Schaffende, die fremde Stilelemente übernehmen, ohne sie mit ihrem eigenen Personalstil organisch zu verschmelzen.

Ekman, Karl, * 18. Dez. 1869 in Kaarina (Finnland), stud. seit 1889 in Helsinki, seit 1892 in Berlin (H. *Barth) u. Wien (H. Grünfeld [j.]), ist der beste finnische Pianist (1895 Klav.-Lehrer, 1907—11 Dir. des Kons. Helsinki), auch Dirig. in Abo.

ekmelisch (griech. = außermelodisch) nennt man solche Obertöne, die in unserem diatonisch-chromatischen Tonsystem unbenutzt bleiben, so der 7.

(*Kirnberger: i), der als „Naturseptime“ tiefer als die kleine Septime b liegt, und der 11. (k), der von c als Grundton aus näher bei fis als bei f liegt, woher geblasene Naturtonmelodien scheinbar gern zum „lydischen“ *Kirchenton neigen, daher „Alphorn-fa.“ Gegensatz: *emmelisch*.

Eldering, Bram, * 8. Juli 1865 zu Groningen (Holl.), Schüler v. *Hubay (Brüssel) und *Joachim (j.) (Berlin), KonzM. 1891 in Berlin (Philh.), 1895 in Meiningen, 1899 KonsL. in Amsterdam, 1903—34 beides in Köln (auch Führer eines StrQu), der Lehrer v. Ad. *Busch, Riele Queling, M. *Strub, W. *Stroß, S. *Borries, E. Röhn, R. Schulz u. v. a.

Elegie (griech.), Klage (eigentlich Distichon aus je einem Hexameter u. Pentameter); *elégisch*: wehmütig.

Elektrische Musik bedeutet heute die Erzeugung von musikalischen Tönen auf elektroakustischem Wege durch einen Spieler. Kennzeichen dafür ist, daß die Töne meist aus einem Lautsprecher kommen. *Rundfunk- und *Tonfilmmusik ist jedoch streng von dem Begriff der elektrischen Musik zu trennen. Früher verstand man unter elektrischen Musikinstrumenten automatische Wiedergabeapparaturen nach Art eines *Pianola oder Orchestrola, die einen elektrischen Antrieb besitzen.

Technisch betrachtet, werden beim elektrischen Musikspiel elektrische Schwingungen erzeugt, deren sekundliche Periodenzahl entsprechend der Tonhöhe, deren Intensität entsprechend der Lautstärke und deren Kurvenform entsprechend der Klangfarbe geändert wird. In dem letzten Kennzeichen liegt das musikalische Problem. Während das mechanische Instrument im allgemeinen eine bestimmte typische Klangfarbe hat, ist diese auf elektrischem Wege in weiten Grenzen zu variieren. Wie schwierig es indessen ist, die Klangfarbe eines bestimmten, bekannten Instrumentes nachzuahmen, geht aus den Versuchen hervor, ein elektroakustisches Klavier zu schaffen. Der Klangcharakter ist nämlich nicht nur von der Klangfarbe, sondern auch von den Ein- und Ausschwingvorgängen der Teiltöne im Klanggemisch abhängig.

Die elektrische Musik verdankt ihren großen Aufschwung im letzten Jahr-

zehnt der Entwicklung der Radiotechnik, jedoch liegen die Grundgedanken der meisten Erfindungen auf diesem Gebiete schon einige Jahrzehnte zurück. Prinzipiell lassen sich zwei Gruppen, die mechanisch-elektrischen und die vollelektrischen Instrumente, unterscheiden. Zu den ersteren gehören die Saiteninstrumente, die anstatt eines Resonanzbodens eine elektroakustische Tonabstrahlung besitzen. Über den Saiten befinden sich elektromagnetische oder elektrostatische Tonabnehmer. In ihnen werden infolge der durch Anschlag oder Streichen angeregten Schwingungen der Stahlsaiten Wechselströme erzeugt, die verstärkt und dann im Lautsprecher hörbar gemacht werden. Diesen Grundgedanken haben unabhängig voneinander W. Nernst, O. Vierling, ferner R. Kapp, S. Franko, J. Compton und Hiller in den Jahren 1928 bis 1930 geäußert. Jedoch haben es nur die beiden ersten zu einem spielfähigen Instrument gebracht. Nernst († 1940) hatte es sich zum Ziel gesetzt, einen elektrischen Flügel mit den bekannten Vorzügen des mechanischen Instrumentes zu bauen, darüber hinaus den Diskant, der im allgemeinen zu dünn klingt, und den Baß, dem in den tiefsten Tönen die Grundtöne fehlen, zu verbessern, außerdem das Anschlaggeräusch der Hämmer herabzusetzen. Um dies zu erreichen, verwendet Nernst sogenannte Mikrohammmer, die infolge ihrer geringen Masse die Saiten viel leichter anschlagen. Demgemäß entstehen nur geringe Schwingungsausschläge, die aber viel reiner sind als bei stark angeschlagenen Saiten. Mittels Elektronenröhren können sie bis zu hohem Grade verstärkt werden. In der praktischen Ausführung des Instrumentes, das den Namen *Neo-Beckstein* erhalten hat, laufen je fünf Saiten strahlenförmig unter einem Elektromagneten zusammen, da es räumlich schlecht möglich ist, für alle 87 Saiten je ein Magnetsystem anzubringen. Die elektrisch erzeugten Wechselströme durchlaufen, ehe sie in den Verstärker eintreten, Klangfarbensaltungen, mit deren Hilfe der Klangcharakter in gewissen Grenzen variiert werden kann. Musikalisch hat das Instrument fol-

gende Möglichkeiten erschlossen: Mittels eines Tonschwellers (Lautstärkereglers) kann man den Ton langsam anschwellen lassen, eine Möglichkeit, die Chladni schon vor 100 Jahren zu finden hoffte. Wenn man die Schwingungen vollkommen entdämpft, kann man orgelartige Töne auf dem Instrument spielen.

Zu erwähnen sind ferner die Versuche von E. Thienhaus (1939), den Dynamikbereich des Cembalos durch Einführung einer elektroakustischen Verstärkung soweit zu vergrößern, daß es sich bei Konzerten in größeren Sälen durchsetzen kann, ohne die Klangeigenschaften des Instruments dadurch zu ändern. Das ist gelungen durch den Einbau zweier Mikrophone und die Vorkehrung weiterer Maßnahmen, was zu einer guten räumlichen Wirkung führte.

Vierling, Hannover, hat es sich zur Aufgabe gemacht, in seinem flügelartigen Instrument, dem *Elektrochord*, alle möglichen Klangfarben klassischer Instrumente zu erzeugen. Dabei ist ihm eine wichtige Entdeckung zu Hilfe gekommen. Er hat Schwingungsausschläge der Saiten nicht nur in der Anschlagrichtung des Hammers feststellen können, sondern auch in allen anderen Richtungen. In der Anschlagrichtung setzt die Schwingung mit voller Intensität ein und klingt dann langsam ab, was dem Klaviercharakter entspricht. In der Querrichtung jedoch setzt die Schwingung allmählich ein, erreicht ein Maximum und klingt dann wieder ab. Dies entspricht einem Bläston. Aus diesen Erkenntnissen heraus hat Vierling ein zweichöriges Instrument gebaut, bei dem jeweils nur eine Saite angeschlagen wird, während die andere nur durch Resonanz in Schwingung gerät. Befindet sich der Tonabnehmermagnet über der Anschlagssaiten, so entsteht ein Klavierton, befindet er sich dagegen über der zweiten Saite, so entsteht ein geblasener Ton. Durch ein Pedal erfolgt die Verschiebung der Magnete. Mittels Klangfarbensaltungen, die wahlweise durch Register eingeschaltet werden können, lassen sich Klangfarben abwandeln vom Klavier über Cembalo zu den Holzblasinstrumenten und Orgel. Vierling hat seine Erkenntnisse der schwingenden

Saite auch auf die Streichinstrumente angewendet.

Die bisher geschilderten Instrumente, die von bekannten Klangfarben ausgehen, jedoch neue Spielmöglichkeiten erschließen, haben zuerst das Verständnis der Öffentlichkeit gefunden. Dagegen werden die *vollelektrischen Instrumente* mit neuen Klangcharakteren erst mit arteigenen Kompositionen sich einführen können. Zum genauen Verständnis dieser Art von Tonerzeugung sind Kenntnisse in der Hochfrequenztechnik Voraussetzung. Die ersten Verfahren stammen von dem Russen Theremin, der ein Patent aus dem Jahre 1924 besitzt und von Jörg Mager, der schon 1922 ein elektrisches Instrument ausgeführt hat. Beide verwandten zwei Hochfrequenzsender mit wenig verschiedenen Wellenlängen, die bei der Gleichrichtung einen *Differenzton von der Differenz der beiden Wellen im Lautsprecher ergeben. Um eine Tonskala zu spielen, hat man nur die Wellenlänge des einen Senders zu ändern, womit sich auch der Differenzton ändert. Dies geschieht dadurch, daß man Schaltelemente des Senders, also Spule oder Kondensator, verändert. Da auch die menschliche Hand gegen die Sendeschaltung wie ein Kondensator wirkt, kann man durch Nähern der Hand an das Gerät die Abstimmung und damit die Tonhöhe kontinuierlich ändern. Ein solches *Atherwellen-Instrument* hat Theremin ausgebildet, das an der „Spielantenne“, einem Metallstab, zu erkennen ist, der mit der Hand zusammen einen Kondensator bildet. Das Spielen erfordert viel Übung. Sicherer ist das Gerät von Mager zu handhaben, das mit einem Drehkondensator ausgestattet ist. Dieser wird durch eine „Spielkurbel“ bedient. Ein ähnliches Verfahren hat der Franzose Martenot ausgebildet. Alle diese Instrumente sind nur einstimmig, können jedoch durch Zusammenschalten mehrerer Aggregate auf mehreren Manualen mehrstimmig gespielt werden. Der Klangcharakter bei dieser Art der Tonerzeugung erstreckt sich vom Rückkopplungspfeifen bis zu orgelartigen Tönen.

Im Gegensatz zu den genannten *hochfrequenten* Verfahren bestehen zahl-

lose Patente, die unmittelbar *niederfrequente* Schwingungen erzeugen. Das älteste aus dem Jahre 1916 stammt von dem amerikanischen Radioerfinder Lee de Forest, der das Rückkopplungspfeifen zur Grundlage der Erzeugung einer Tonskala gemacht hat. Zur spielfertigen Ausführung ist das *Hellertion* von B. Helberger und P. Lertes in Frankfurt gekommen (1932). Die Abstimmung eines elektrischen Schwingungskreises, bestehend aus Spule und Kondensator, auf eine bestimmte Tonhöhe erfolgt mittels einer Elektronenröhre, deren Steuerspannung durch einen Widerstand geändert wird. Auf dem Spielmanual ist ein Widerstandsdraht ausgespannt, auf dem man durch Drücken mit dem Finger einen bestimmten Widerstandswert einschalten kann. Besonders interessant ist die Tonerzeugung mit Kippschwingungen, die durch die Kombination eines Kondensators mit einer Glühlampe erzeugt werden. Sie zeichnen sich dadurch aus, daß sie eine große Anzahl von Obertönen besitzen. Durch Einstellen verschiedener Obertonbereiche — sogenannter Formantgebiete — lassen sich die verschiedensten Formantgebiete erzielen. Als Spielmanual dient wie beim vorigen Verfahren ein Widerstandsdraht, der in Verbindung mit einer Elektronenröhre den Schwingungskreis der Kippschaltung verändert. Als Widerstand kann auch eine Photozelle dienen. An Drehknöpfen kann man, wie beim Radioapparat, die gewünschten Tonbereiche und Klangfarben einschalten. Dieses Instrument, das nach seinem Erfinder F. *Trautwein *Trautonium* genannt wird, bietet die meisten Möglichkeiten der Klangfarbenbildung. Nicht nur Töne nach Art der Holz- und Blechblasinstrumente und der Saiteninstrumente, sondern auch Trommeln, Kastagnetten, Pauken usw. lassen sich angenähert nachahmen. Anwendung: Parsifalglocken, Gongs in der japanischen Festmusik von Rich. Strauß, Konzert für Trautonium von H. *Genzmer.

Schließlich ist noch eine Gruppe von *rotierenden Wechselstromerzeugern* zu nennen, die zu elektrischen Instrumenten ausgebildet worden sind. Als erster hat sich damit Th. Cahill in New York

eff. K 12

beschäftigt, der bereits ein Patent aus dem Jahre 1897 besitzt. Er baute eine Riesenorgel für polyphones Spiel in verschiedenen Klangfarben. Eine rotierende Wechselstrommaschine ist auch die aus der Physik her bekannte Lochsirene, mit der sich eine große Anzahl von Erfindern beschäftigt hat. Ein spielfähiges Instrument hat Emmerich Spielmann 1932 in Wien vorgeführt. Eine Scheibe mit einem Lochkranz unterbricht eine Lichtquelle, und zwar so oft, wie bei einer Umdrehung Löcher in der Scheibe vorhanden sind bei einer Umdrehung. Eine Photozelle fängt den intermittierenden Lichtstrahl auf und verwandelt den Lichtstrom in einen Wechselstrom, der nach entsprechender Verstärkung im Lautsprecher hörbar gemacht wird. Alle entstehenden Schwingungszahlen sind stets ein Vielfaches der Tourenzahl der Scheibe. Leider aber baut sich unser Tonsystem nicht auf ganzzahligen harmonischen Verhältnissen auf, sondern es kommen durch die „gleichschwebende Temperatur“ Verstimmungen vor, so daß eine große Anzahl von Lochscheiben mit verschiedenen Tourenzahlen notwendig sind. Es ist jedoch F. Winckel 1931 in Berlin (DRP. 634348) gelungen, mit Hilfe einer Spirallochscheibe zu einem Instrument mit nur einer Scheibe zu gelangen. Außer den tonerzeugenden Scheiben ordnet Henry Cowell in New York auch noch Unterbrecherscheiben an, um den Rhythmus mechanisch anzugeben. Auf diese Weise lassen sich schwierige Polyrhythmen spielen, z. B. gleichzeitig in einer Stimme 13 und in der anderen 17 Töne.

Lit.: F. *Trautwein, Elektrische Musik, Berlin 1930 (betr. Trautonium); O. Vierling, Das elektrische Musikinstrument, Zeitschr. d. Vereins dt. Ingenieure, Bd. 76 (1932), S. 625—630, 741—745; Elektrotechn. Zeitschr. Bd. 53 (1932), S. 155; F. Winckel, Das Radio-Klavier, Die Umschau Bd. 35 (1931), Nr. 42, Bd. 37 (1933), Nr. 15; P. Lertes, Elektrische Musik, Dresden 1933; E. Thienhaus, Konzertmäßige Zweikanal-Schallübertragung für das Cembalo, Akust. Zeitschr. Jahrg. 6, 1941, Nr. 1.

Elgar, Edward, * 2. Juni 1857 zu Broadheath bei Worcester, † 23. Febr.

1934 in Worcester, war Orchestergeiger in Birmingham; wurde 1882 Konzertmeister in Worcester, 1885—89 kath. Org., 1924 *Master of the King's Music*, seit 1900 Ehrendoktor fast aller engl. Univ., 1904 Sir, 1932 Baronet. 1904 fand in London ein großes Elgar-Musikfest statt. „Seine Erfolge haben E. eine erste Stelle unter den neueren engl. Komp. angewiesen; man kann ihn als einen romant. Klassizisten von ausgeprägter Eigenart bezeichnen“ (H. Riemann, Lexikon, 11. Aufl.). Seit 1896 tragen s. Werke eigne Züge, die deutsche Erstauffg. s. „Gerontius“ (Düsseldorf 1902 unter Butts) machte ihn berühmt. Er schrieb u. a. (Werkverzeichnis bei Eaglefield, *Dict.*): Oratorien: *The Light of Life (Lux Christi)*, 1896), Der Traum des Gerontius (Birmingham 1900), Die Apostel (dgl. 1903/06), *The Kingdom* (Das Reich, 1905); Kantaten, Chöre m. Orch., 2 Sinf. (1908 u. 11), Konzert-Ouv.en, Orch.-Var. *Enigma* (1899), sinf. Studie *Falstaff* (1913), Serenade f. Str.-Orch., 2 Orch.-Suiten, V.-Konz. (1910), V.-Romanze m. Orch., Orgelsonate; V.-Sonate, StrQu, Klav.-Quintett, *Nursery Suite* f. Kl (später f. Orch. bearb., 1931), Klavierstücke, Lieder, Chöre. *Lit.*: Th. F. Dunhill, E. E. (London 1938); W. H. Reed, E. as I knew him (London 1936); J. F. Porte, E. and his music (1921, 2¹⁹³³); B. S. Maine, E., his life and works (1933); A. J. Sheldon, E. E. (*Mus. Opinion* 1932); Louise Dyer, E. E. (*Music by brit. Comp.*, London 1931); J. H. Shera, E.s instr. Works (London 1931); R. J. Buckley, Sir E. E. (1904, 2²⁵); E. Newman, E. E. (1906); E.-Sonderheft v. *Music and Letters* (Jan. 1935).

Elision, Auslassung durch Verschleifung, 1) rhythmisch: Ausfall leichter Taktteile unter entspr. Verkürzung der Takte: H. *Riemann, Gr. Komp.-Lehre I 123ff. u. 257; 2) im Ital. u. Latein. durch Verschmelzung benachbarter Vokale, s. Aussprache.

Ellis, Alexander John (eigentl. Sharpe), * 14. Juni 1814 zu Hoxton (Engl.), † 28. Okt. 1898 zu Kensington, stud. seit 1843 Akustik u. Musik in Edinburgh, übersetzte 1875 'Helmholtz' *Lehre v. d. Tonempfindungen* ins Engl. (285), dazu eigne Ergänzungen schon

1864 u. 74; 1876/77 überarb. er Preyers *Grenzen der Tonwahrnehmung* (Sitzgsber. d. Mus. Assoc.); eigne Abhh.: *The Basis of Music* (1877); *Pronunciation for Singers* (1877), *Speech in Song* (1879), vor allem aber seine Gesch. des *Kammertons (*History of mus. Pitch* in Sitzungsber. der Soc. of Arts 1877, 80, 81, auch einzeln, dt. Auszug in Vj. IV); ferner *Tonometrical Observations* (Royal Soc. 1884) u. *On the musical scales of various nations* (Soc. of Arts 1885, dt. v. *Hornbostel in Sbde. f. vglde. MW I 1922).

Elman, Mischa (j.), * 21. Jan. 1891 zu Talnoi (Rußland), studierte Violine bei L. *Auer (j.) in Petersburg u. reist seit 1904 als Virtuose, lebt in USA.

Elmenhorst s. J. W. *Franck und G. *Böhm.

Elsner, Joseph Xaver, * 29. Juni 1769 zu Grottkau (Schles.), † 18. April 1854 in Warschau, stud. Musik in Breslau, kam nach Theatermusikerstellg. in Brunn u. Lemberg 1799 nach Warschau, wo er 1815 eine „Ges. zur Erhaltung u. Förderung der Tonkunst“, 1816 eine Gesangs- u. Dekl.schule gründete, aus der 1821 das W.er Kons. (bis 1830) entstand. Er wurde der Lehrer Chopins u. mit 19 Opern, mit Balletten u. Schauspielmusiken, 3 Sinf., Orch.-polonäsen, Konzerten, Kammermusik, Kantaten u. Kirchenwerken zum angebl. „Vater der poln. Musik“, die jedoch auch sonst fast völlig aus deutscher Hand hervorgegangen ist.

Lit.: F. Hoesick, Aus J. E.s Memoiren (poln., 1901); J. Reiß, *Slazak J. X.* (poln., Kattowitz 1936).

Emge, Hans, * 26. Juni 1878 in Hannover, stud. 1900—04 bei Alb. Selva in Mailand Gesang (lyr. Ten.), wirkte 1905—08 als Prof. an der Acad. de Música in Santiago (Chile), bis 1914 PrivatL. in Hannover, Kriegsteiln., seit 1919 wieder in Hannover, zugleich in Berlin, Köln u. Bremen unterrichtend, 1931 Prof. an der Hochschule in Köln, 1934 dgl. an der Hochschule in Berlin (seit 1941 Vors. des dt. Ausschusses im Internat. Rat f. Singen u. Sprechen, mehrere Vorträge in dessen Tagungsberichten).

Emmanuel, Maurice, * 2. Mai 1862 in Bar-sur-Aube, † 1938 in Paris, studierte am Pariser Cons. und bei *Ge-

vaert in Brüssel, war 1904—07 KM-Dir. in Paris (Müsteraufführungen alter Musik) u. wurde 1909 MG.-Prof. am Cons. (Nachf. s. Lehrers *Bourgault-Ducoudray), Mithg. der Ges.-Ausg. Rameaus, angesehener Komponist v. Kammermusik, 1 Sinf., Orch.-Gesängen, Volksliedbearbb., 30 *Chansons bourguignonnes*, 1933), Opern (*Salamine* [Aeschylus] Paris 1929). Musikw. Arbeiten: *L'Orchestre grecque* u. *De salationis disciplina apud Graecos* (Diss. Sorbonne 1895); *Les conservatoires de l'Allemagne* (Reisebericht in der *Rev. de Paris* 1898); *La musique dans les universités allemandes* (1910); *Histoire de la langue musicale* (2 bdg. 1911 [1928]); *Traité de la musique grecque* (in Lavignacs *Encyclop.* 1912); *Traité de l'accompagnement modal des psaumes* (Lyon 1912); *Le chant à l'école* (*Grande Revue* 1910—11); *Pelléas et Mélisande* (1926); *César Franck* (1930). *Lit.*: R. Bernard in *L'Inform. mus.* Jan. 1942.

emmelisch s. ekmelisch.

Encina, Juan del, * 1469 in Encina (Spanien), † zwischen 1530 und 1544, stud. in Salamanca, wurde Hofdichter u. -musiker des ersten Herzogs v. Alba, schrieb u. a. je ein Weihnachts- u. Osterspiel, wodurch er in der Gesch. des span. Dramas u. Oratoriums zum Pfadfinder wurde, eine span. Dichtungslehre u. eine dichterische Beschreibung s. Reise nach Jerusalem (1521); wichtig durch seine 68 mehrstg. Sätze im *Cancionero musical* (s. Barbieri).

Lit.: R. Mitjana, *Sobre J. del E. músico y poeta* (1895); J. Subirá, *La Música en la casa de Alba* (1927).

Encyclopédie s. Musikgeschichte.

Enescu (Enesco), Georg, * 19. Aug. 1881 in Liveni (Rumänien), stud. Violine als Kind am Wiener Kons., seit 1894 bei *Marsick (Paris) sowie bei *Gédalge (j.), *Massenet und *Fauré, trat in Paris als Komp. hervor, reiste dann als Geiger, stiftete 1912 einen Preis für rumän. Komponisten, deren bedeutendster er selbst ist; er lebt in Paris.

Hauptwerke: 3 Sinfonien, 3 Violinsonaten, StrQu, StrOktett, *Sinf. concert.* f. Vc u. Orch., Rhapsodien f. Orch., 2 Klaviersuiten, Variationen f. 2 Kl; Oper „Ödipus“ (Paris 1936).

enge Lage nennt man die Verteilung der Stimmen im 4stg. Satze so, daß die

drei oberen möglichst nah zusammenrücken; bei der „weiten Lage“ tauschen meist die Mittelstimmen so, daß der Tenor die Altnoten in der tieferen Oktave übernimmt, z. B.:



Engel, Carl, * 21. Juli 1883 in Paris, stud. in Straßburg u. München MW, sowie bei L. *Thuille Kompos., übersiedelte 1905 nach USA., war 1909—21 Hg. der *Boston Music Co.* u. wurde 1922 als Nachf. v. *Sonneck Leiter der Musikabt. bei der Kongreßbibl. in Washington. Außer Kompos. schrieb er: *Alla Breve, from Bach to Debussy* (1921); *Discords Mingle Essays on Music* (London 1932), lieferte Beitr. zu *The Musical Quarterly* und zu *Adlers Hdb.

Engel, Hans, * 20. Dez. 1894 in Kairo, stud. in München bei *Klose, *Röhr, *Sandberger, 1922—25 Theater-Kplm., wurde 1926 in Greifswald Privatdoz. (1932 Prof.), seit 1937 a. o. Prof. in Königsberg, schrieb: Die Entwickl. d. dt. Klav.-Konz. v. Mozart bis Liszt (1927); Musik u. Musikleben in Greifswalds Vergangenheit (1929); Das Instrumentalkonzert (Kretschmars Führer, 1. Abtlg. Bd. III, 1932); Fr. Liszt (1936), Dtschld. u. Italien mg. (Bosse 1942), J. S. Bach (de Gruyter 1942); Abhandl. im Neuen Beethoven-Jb. 1925 (Der angebl. B.sche Klavier-Konz.-Satz v. J. Rösler), in der *Rassegna musicale* 1930 (*Marenzio), im Kongr.-Ber. Salzburg 1932 (Mozarts Konzertwerke, Musiksoziologie u. Volkskunde), in „Musik in Pommern“ 1932 (Spielleute und Hofmusiker im alten Stettin), in Neuphilol. Mschr. 1932 (Madrigal u. Vilanelle), in ZfMW XVI, 272 (Organisationsfragen); bearb. die m.-a. Theoretiker f. Stammlers Verfasserlex. d. M.-A. u. die MG-Karten zum dt. Kulturatlas (1930); Kl.-Musik in den nordischen Ländern (1933); *Marenzios Madrigale (ZfMW 17), dies. u. ihre dichterischen Grundlagen (Acta 8); Aufsätze in AfMF 1939 u. 1942, in Dt. Musikkultur, in Völkische Musikerz.,

in Geistige Arbeit, in Altpr. Biogr. 1941 (Jensen, Kugelmann). Hg. v. Werken Marenzios, v. *Torelli, Joh. *Fischer u. v. *Denkm. d. Musik in Pommern (Vierdanck, Euchar. Hoffmann, A. Fromm), in LD (Herlitz, P. Kugelmann).

Engelbert v. Admont, † 1331 als Abt dieses nordsteirischen Benediktinerklosters, stud. in Padua, dichtete auf den Sieg Rudolfs v. Habsburg auf dem Marchfeld. Seine wichtige Musikabh. in *Gerberts *Scriptores II.*

Lit.: H. *Engel im Verf.-Lex. d. M.-A. (1932).

Engelke, Bernhard, * 2. Sept. 1884 in Braunschweig, stud. in Halle und Leipzig MW, 1906 Dr. phil., lebte als Schulmusiker, Kritiker u. Domchorleiter in Magdeburg, wurde 1925 in Kiel Studienrat, 1927 Privatdoz. Er schrieb: Joh. Friedr. Fasch (Diss. Leipzig 1906); Die Musik im Magdeburger Dom bis 1631 (Magdeb. Gesch.-Bll. 1913); G. *Dreßlers *Praecepta* (dgl. 1914/15); Joh. Reinhusens *Annales Flensburgenses* (1926); Barthol. Stockmann (1926); Musik u. Musiker am Gottorfer Hofe (1927/28); Friedr. *Weißensee u. s. *Opus melicum* (Hab.-Schr. Kiel 1927); Christian Drulaeus (1930); Hg. v. Werken v. J. A. P. *Schulz, Mozart, Haydn, übers. 1911 *Pirros „Bach“.

Engführung nennt man in der Fuge das Auftreten der Antwort (*comes*) schon vor Beendigung des Themas (*dux*) als engere Verflechtung des Stimmgewebes zwecks Steigerung des Ausdrucks; oft gestattet ein Thema mehrere Grade des Engführens, z. B. (nach *Cherubini):



Englische Musik. Nach keltischer Bardenkunst und der gregorianischen Abzweigung im Gesang der irischen Missionare hört man von großen Orgelbauten um 950. Zum 11. Jh. rechnet

das bedeutende „Winchester Tropar“ (in Cambridge) mit zahlreichen Alleluja- und Tractus-Organen; dann tritt eigne englische Produktion vor allem im Gefolge der Pariser **Ars antiqua* auf (auch der über sie berichtende Anonymus IV in **Coussemakers Scriptores* ist Engländer gewesen); die wichtige Organum - Quelle Helmstedt 628 stammt aus dem schottischen Kloster St. Andrews; ein Repertoire des W[ulstan] de Winchester ist zwar verschollen, anderes an Conducten und Moteti hat sich aber in Worcester erhalten; daneben begegnen wir im 13. Jh. 2stg.en Spielmannstänzen (abgedr. v. J. Wolf in AfMW I). Berühmt wurde schon im 18. Jh. wieder der Sommerkanon zu 4—6 Stimmen *Sumer is icumen in, Lhude sing cucu* (geschrieben um 1240 im Kloster Reading, Hs. Brit. Mus. Harleian 978) mit quasi-Orgelpunkt (Doppel-pes.). Auch die früheste aller Orgel-**Tabulaturen* (14. Jh.) stammt aus England. Engl. Musiktheoretiker waren **Guilhelmus Monachus*, *Chilston*, **Power*, John Hotby. Um 1400 vereint dann das Oldhall-Mscrpt. 138 engl. Tonwerke (einzelne Messensätze [Übertragung von Ramsbotham 1934]); im Mittelpunkt dieser Gruppe stehen **Dunstable* und der wohl kaum mit ihm identische Leonel Power; noch die **Trienter Codices* zeigen die europäische Führerrolle der damaligen engl. Musik zwischen der französ.-ital. **Ars nova* und dem burgundisch-niederländischen Zeitalter. In der ersten Hälfte des 16. Jhs. schreiben Cornish, **Tallis*, Tye, Wythorne schlicht gedrungene Sätze. 1588 bricht das italienische Madrigal in England ein und findet in **Bird*, **Morley*, **Wilbye*, *Weelkes*, *Farnaby*, **Gibbons*, **Dowland* bodenständige Nachahmer u. Fortentwickler von hohem Range (Morleys *Triumphs of Oriana* sind das bedeutendste, der Königin gewidmete, Sammelwerk). Die elisabethanische Zeit gibt auch der Klaviermusik in der Hand derselben „Meister der Parthenia“ stärksten Impuls (vgl. *Fitzwilliam-Virginalbook*) — von John **Bull* usw. wandert die Klaviervariation über **Sweelinck* zu **Scheidt*. Auch die Lautenmusik (Dowland), das Violensemble bzw. *English *Consort* (Morley, Gibbons) blühen in Shakespeares

Tagen. Mit dem Sieg der Puritaner freilich sinkt das meiste davon zusammen; nur die **Catches* dauern im kleinen Kreise weiter; Gambe und Geige entfalten die engl. Sonderform der *Grounds* (Ostinato-Variationen). Der Besuch Rob. **Camberts* führt unter **Purcell* zum Beginn der englischen Oper, die aber noch z. T. eine Filiale der venezianischen bleibt. Die anglikanische Liturgie, auf dem *Book of common prayer* v. 1549—59 fußend, findet in der Londoner *Royal Chapel* große Orgelmeister. (Tallis, **Locke*); **Purcell* ist Westminster-Organist (10 Bd.e *Tudor-Church-Music* 1500—1650 der *Oxford-Preß*, 1930ff.); Handels Anthems und Tedeums sowie seine Oratorien bringen den Gipfel. Handels Auftreten wird höchst fruchtbar, auch durch die lebenweckenden Kämpfe teils zwischen den italienischen Operunternehmungen (**Bononcini*, **Hasse*), teils zwischen der hohen Bühnenkunst u. der **Ballad-opera* (Die Bettleroper v. dem Berliner **Pepusch*, die **Singspiele* v. Coffey). Zu Handels Schule kann man **Arne* und **Carey* rechnen. Erstarkt um 1770 die engl. MW (**Burney*, **Hawkins*, **Boyce*), so bleibt die praktische Musik immer mehr auf fremden, zumal deutschen Zuzug angewiesen: J. Christian **Bach* und K. Fr. **Abel* beherrschen das Konzert-u. Gesellschaftsleben; der Geiger J. P. Salomon zieht J. Haydn nach sich; dieser, Beethoven und Weber bearbeiten für den Verleger Thompson englische, schottische und wallisische Volkslieder (z. T. mit Streich-Triobegl.). **Pleyel*, **Dussek*, **Czerny* wirken als Klaviermeister; im Londoner Hause des trefflichen Begründers der *Philharmonic-Society*, Sir George Smart, stirbt 1826 der Oberonmeister C. M. v. Weber. Um 1840 entsendet England erstmals wieder einen begabten eignen Musiker nach Leipzig: W. Sterndale **Bennet*; er sowie die Mendelssohnianer Jules **Benedict* (j.) u. F. **Moscheles* (j.) behaupten bis zur Jahrhundertmitte das Feld; noch später haben Cl. **Schumann*, Wagner, H. **Richter*, M. **Bruch*, **Dannreuther*, **Niecks*, **Joachim* (j.) das engl. Musikleben stark befruchtet. Erst 1880 erwacht im viktorianischen England eigner Musikwille neu mit dem weltl. Oratorium *Prometheus unbound* v. Hubert **Parry* (nach Shelley) und

mit dem Chorwerk *The Revenge* (nach Tennyson) v. Ch. Villiers *Stanford (1886). Auf Parry in Oxford geht auch die neue engl. Bachpflege zurück (s. *Terry), die die Händeltradition fast entthronte. Mit Opern und Operetten (Der Mikado) wurde A. *Sullivan international anerkannt, ebenso Sidney *Jones (Die Geisha). Seit 1902 ist dann *Elgar, wieder auf der provinziellen Chorblüte fußend, mit seinem „Gerontius“ berühmt geworden; neben ihm Ch. *Wood mit kleineren Werken, *Coleridge-Taylor, der „Brahmine“ *Tovey in Edinburgh und der Deutsche Friedr. *Delius. Als Lehrer gewann Fr. *Corder Einfluß. Standen alle diese Komponisten noch stark unter dem Einfluß deutscher Musik (Schumann, Wagner, Brahms), so fand man einen englischen Eigentum um 1910 durch das Sammeln heimischer, oft pentatonischer, Volkslieder (Lucy Broadwood, J. A. *Fuller-Maitland, Cecil *Sharp, *English Folk-Songs*), ebenso durch die Wiederbelebung der elisabethanischen u. m.-a. Musik (kirchen-tonartl.); blieb Cyril *Scott noch wesentlich Impressionist u. stand Granville *Bantock auf der Zeitscheide, so wurde der Ravel-Schüler R. Vaughan *Williams Hauptvertreter der Volksliedbewegung (Meeressinf. für Chor nach Whitman); von Grieg her stieß Percy *Grainger zu dieser Gruppe, der auch *Whittaker u. M. Shaw angehören. Zur Nachkriegskunst, die bewußt nationalistisch-autarkisch in die „Neue Musik“ vorstieß, rechnen der geb. Deutsch-Balte Gustav (v.) *Holst, J. *Ireland und vor allem Arnold *Bax. Neueste Experimente in Kleinformen wagten *Goossen, A. *Bliss und Lord Berners. „Nicht unwichtig ist die Behauptung, daß das Charakteristikum der englischen Musik unsinnliche Heiterkeit sei ... Das Problem, das (die heutigen engl. Komponisten) auf verschiedene Weise zu lösen versuchen, ist der Ausgleich der modernen Musik mit der des 15. und 16. Jhs., welche sie für die wahre Grundlage der engl. Schule halten, mittels der technischen Methoden des 20. Jhs.“ (E. *Dent in *Adlers Hdb. 21057).

Lit. (s. auch: Denkmäler der Tonkunst, England): W. *Nagel, Gesch.

d. Musik in England I 1894, II 1897 (bis Purcell); ders. in MfM 1894ff.; H. Davey, *History of English Music* (1895, 299); E. *Dent, *Foundations of English Opera* (Cambridge 1928); ders. in Adlers Hdb. 21044ff.; Suzanne Demarquez, *L'école angl. contemp.* (Rev. mus. 117/118); Eaglefield-*Einstein (j.), Neues Musiklex., S. 170—175; *The Oxford History of music* (hg.v. W.H.*Hadow, 1929ff.); Sir George *Grove, *Dictionary of music and musicians* (3. Aufl. v. H. C. *Colles 1927/28); B. *Squire u. a., *Music in Engl.* (Kongr.-Ber. Wien 1909, S. 489ff.); G. *Becking, Engl. Musik, im Handb. d. Englandkunde II (1929); C. *Stumpf, Musikpsychol. in England (Vj. I); W. Bolle, Die gedruckten engl. Ldbb. bis 1600 (1903); *Worcester Mediaeval Harmony* (13. bis 14. Jh.), hg. v. Dom Anselm Hughes (1928), dazu *Handschin in ZfMW XIV, 54ff.; M. Bukofzer (j.), Gesch. des engl. Diskants (1936); Thr. Georgiades, Engl. Diskanttraktate aus der 1. Hälfte des 15. Jhs. (1937); H. W. *Hadow, *English Music* (London 1931); G. Cecil, *The history of Opera in England* (Taunton 1930); *English Ayres* (17. Jh., 6bdg.), hg. von Ph. *Warlock u. Ph. Wilson (London 1927—31); Grattan Flood, *A history of Irish music* (1895, 31913), E. Walker, *A history of music in Engl.* (Oxf. 1907); H. *Hughes, *Early engl. harmony* (London 1913). *Encyclopaedia britannica: History of Music* (1933); Rollins, *Old engl. ballads 1550—1625* (London 1933).

Siehe aber Irische Musik.

Englisch Horn (franz. *Cor anglais*, ital. *Corno inglese*), Alt*oboe (bei J. S. Bach: *Oboe da caccia*) in F notiert, Umfang geschrieben h—g''', klingend e—c'''. Berühmte Beispiele: Berlioz, *Sinf. phant.*; Wagner, Tristan, III: Traurige Weise.

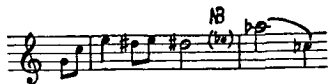
Enharmonik (ἐναρμόζειν = ineinanderfügen). 1) altgriechisch: im Unterschied zu *Diatonik u. *Chromatik das Tongeschlecht, in welchem das *Tetrachord sich aus einer gr. Terz und zwei sehr kleinen Restintervallen (*Diësis) zusammensetzt; Spuren (oder Wiedererweckungsversuche) erhielten sich noch im M.-A. (s. Vierteltöne); von hier aus

wurde E. 2) in der Renaissance: experimentelle Unterscheidung vonds und es usw. (s. *Archi-[cembalo]), also 17stufige statt der chromat. 12stufigen Oktavskala. Hieraus erstand der Begriff „enharmonische Verwechslung“ für die Gleichsetzung *solcher benachbarter Stufen, zumal im System der gleichschwebenden *Temperatur, z. B. J. S. Bach, Matth.-Passion² Nr. 60 (Alt-Rez. „Erbarm es Gott“):



Man beachte ferner, daß im verm. Septimenakkord jede Stufe enh. verwechselt werden kann (auf die Umdeutung der Bestandteile selbst des Dreiklangs u. seiner Umkehrungen übertragen von B. *Ziehn [1886] als „enh. Gesetz“). Eine enh. KlSon. v. *Stölzel († 1749) hg. v. E. W. Böhme (Bärenr.).

Die Romantik verband mit der enh. Verw. auch psychologische Vorstellungen (Darstellung v. Schwanken, Fremdheit, Verwandlung), z. B. *Zelter, Die Teilung der Erde. Notationsmäßig gibt man in Gesangsmelodien bei enharm. Sprung gern Hilfsnoten, z. B.:



Enna, August (hj.), * 13. Mai 1860 zu Nakschow auf Laaland (Dänemark), † 3. Aug. 1939 in Kopenhagen, war Orchestergeiger, dann kleiner Kplm., wurde von *Gade gefördert (stud. 1888/89 in Deutschland), wurde 1890/91 Kplm. am Dagmar-Theater in Kopenhagen, wo er seitdem der Kompos. lebte. Hauptwerk eine Oper „Die Hexe“ (Kopenh. 1892), danach 7 weitere Opern, 4 Ballette, ein Chorwerk, Violinkonz., 2 Sinf., Klavierstücke, Lieder.

Ensemble (franz., spr. äßäbl = miteinander), eine Gruppe zusammenwirkender Künstler: in der Oper Vokalduette, -terzette, -quartette usw.; in der Instr.-Musik besonders Kammermusik

mit Kl; in der Unterhaltungs- u. Tanzmusik eine kleinere als die Orchesterbesetzung, besonders „Pariser“ (mit Kl oder Harmonium als Bläser-Ersatz) oder Jazz-Besetzung; daher E.-Musiker.

Entlehnungen gehören in der Kunst- u. Musikgeschichte aller Zeiten zu den umstrittenen Erscheinungen. Man muß unterscheiden: 1) unbewußte und 2) bewußte E. Zu 1): Anklänge, Reminiszenzen, Stileinflüsse, denen sich wohl niemand ganz entziehen kann und will, da sie nur durch hermetischen Abschluß gegen jede Vor- und Umwelt zu vermeiden wären, was die Bildung jeder Stiltradition verhindern würde (Lit. u. a. *Tappert, Wandernde Melodien [1890]; G. *Adler [j.], Der Stil in der Musik). Zu 2) ist zu trennen: a) rechtmäßige und b) rechtswidrige E.; zu a) gehören bewußte Zitate, die oft Ehrungen früherer Meister darstellen, so in den *Tombeaux des 17./18. Jhs. oder in dem vielumstrittenen „Kaleidoskop“ v. *Noren das Zitat aus dem Heldenleben von R. Strauß (Lit.: H. Nitze, Das Recht an der Melodie [1927]; P. Brün, Das mus. Motiv im Recht [1913]); zu den rechtmäßigen E. gehörte auch, zumal in der Auffassung des Barock, die verbessernde Umgestaltung älterer fremder Werke, so in dem Verhältnis von J. S. Bach zu Vivaldi u. zu Prinz Joh. Ernst v. Weimar usw., von Händel zu *Carissimi, Uriò, d'Erba; b) rechtswidrige E. sind Plagiate, die aus eigener schöpferischer Schwäche zum Zweck der Täuschung, der eigenen Bereicherung an Gewinn oder Ansehen begangen werden.

Lit.: Andr. *Moser, Musikalische Criminalia (Die Musik XV, 6, 1923); R. Engländer (j.), Das mus. Plagiat als ästh. Problem (Archiv f. Urheber-, Film- u. Theaterrecht, 1930); R. Henning in der Musik XXII/3 u. Fr. Pauli dgl. XXII/6.

Entr'acte (franz., spr. ätr-akt), Zwischenaktsmusik.

Entrée (franz., spr. ätrê), Auftritt, Intrade (zumal bei Ballett-Suiten des 17. Jhs.).

Epilog (griech. = Nachwort), Abschlußgruppe nach dem 2. Thema im *Sonatensatz, Stollen-*Coda.

Lit.: H. *Riemann, Gr. Kompos.-lehre III 147 u. 171.

Epistel, Lesung aus den Apostel-„Briefen“ (vor dem Evangelium in Messe bzw. Hauptgottesdienst); katholisch vom Ambo oder von der E.-Seite des Altars (rechts vom Beschauer; daher auch „Epistel-Orgel“ für eine rechte Seiten-Orgel). In der Weihnachtszeit wurden sie im M.-A. gern durch Tropen erweitert (*epistolae farcitae, épîtres farcies*). Die Lesung erfolgt im Epistelton, d. h. einfachem Rezitativ mit melod. Interpunktionsformeln.

Lit.: P. *Wagner, Einfg. in die greg. Mel. III, 42ff.; Schöberlein u. Riegel, Schatz des liturg. Chor- u. Gemeindegesangs I, 192ff.

Erard (spr. erär), Sébastien, * 5. April 1752 zu Straßburg (eigentlich Erhardt), † 5. Aug. 1831 bei Passy, arbeitete im Klavierbau seit 1768 in Paris, erfand ein *Clavecin mécanique* (Oktavversetzung durch Saitenhalbierung), baute 1777 das erste Pianoforte in Frankreich, begr. mit s. Bruder eine Fabrik, erfand ein zweimanualiges Orgel-Klavier, verbesserte die *Harfe (1811 schließlich die Doppelpedalharfe) und vor allem 1823 die Repetitionsmechanik (Auslösung) des Hammerklaviers. Die Firma ging auf s. Neffen Pierre E. (1796—1855) über und besteht noch heute.

Lit.: *Fétis, *Notice biogr. sur S. E.* (1831).

Erb, Karl, * 13. Juli 1877 in Ravensburg, wurde Beamter, bis 1907 der Stuttgarter Intendant Baron Putlitz seine Stimme, einen Tenor von enormer Höhe, entdeckte; sang als Autodidakt 1908—10 in Lübeck, dann in Stuttgart, 1913—25 in München (Pfitzners Palestrina, Evangelist der Bachschen Passionen, auch hervorragender Liedgestalter), war 1921—31 mit Maria *Ivogün verheiratet und wirkt jetzt von Ravensburg aus; einer der größten ausübenden Künstler unserer Zeit.

Erb, Maria Joseph, * 23. Okt. 1860 in Straßburg, stud. in Paris, lebt in Straßburg seit 1880 als Kons.-Lehrer f. Kl, Orgel, Komp. Er schrieb Klavier- u. Orgelwerke, eine Sinf., Kammermusik, Messen u. Offertorien, Orchesterwerke, MChöre, mehrere Opern.

Erbach, Christian, * 1570 zu [Gau-] Algesheim (Hessen), † 1635 zu Augsburg, wo er seit 1625 Domorg. war. Er

schrieb Motetten (einige bei *Bodenschatz); seine Orgelw. (ein Neudr. v. E. v. Werra in DTB IV, 2 [einige in Edit. Nagel Nr. 87]) vertreten einen vom nordischen Colorismus freien, acappellierenden Hochrenaissancestil.

Erdlen, Hermann, * 16. Juli 1893 in Hamburg, Kirchen- u. Schulmusiker dort, schrieb mus. Bühnenwerke, eine OrchPassac., OrchSuite, Chöre, Lieder, Lautengesänge, Eichendorffkantate, Lönsliederspiel. Vgl. auch Nachtrag!

Erdmann, Eduard, * 5. März 1896 in Wenden (Livland), stud. in Riga (H. Creutzburg), 1915—18 in Berlin (*Tiessen, *Ansorge), erregte beim Weimarer Tonk.-Fest 1920 Aufsehen durch eine espressive Sinf. op. 10, wurde 1925 Klaviermeister an der Hochschule in Köln, 1929 Prof., u. konzertiert als ebenso elementar musikantischer wie hochkultivierter Klavierspieler.

Werke u. a.: Orch.-Rondo op. 9, 2. Sinf. op. 13, Son. f. Violon op. 12, Liederhefte.

Erhöhungszeichen s. Versetzungszzeichen.

Erk, Ludwig, * 6. Jan. 1807 zu Wetzlar, † 25. Nov. 1883 in Berlin, wurde 1826 Seminar musiklehrer in Mörs, 1835 dgl. in Berlin, leitete den liturg. Chor des Doms, bis 1838 der heutige Domchor entstand, begr. 1845 den Erkschen MCh, 1852 den Erkschen GemCh, wurde 1857 MD, 1876 Prof.; Erks Ruhm beruhte zunächst auf seinen Schulliederbüchern (Liederkranz usw.. z. T. mit s. Schwager Greef, nach 1920 hg. v. R. *Münnich), vor allem aber auf seinen Volksliedersammlungen: Die dt. Volkslieder mit ihren Singweisen, 1838 bis 1845 [Neudr. v. Johs. Koepf bei Voggenreiter 1938], Alte u. neue Volkslieder für Männerstimmen (1845/46); am wichtigsten wurde sein „Deutscher Liederhort“ von 1856 (neubearb. 3bdg. 1893/94 von Fr. M. *Böhme; große Erneuerung durch das Freiburger Volksliedarchiv im Erscheinen); sein Nachlaß dazu auf der Staatsb. Berlin. Ferner veröffentlichte er Männerchöre, Choral Sammlungen, einen „Leitfaden f. d. Gesangunterricht in Volksschulen“ (I 1834), mit O. Tiersch eine Allg. Musiklehre (1884). Ein „Chronol. Verzeichnis“ seiner Arbeiten erschien 1867, darin eine Selbstbiogr. Bibliogr. Skizze von Karl Schultze (1876).

Lit.: Johs. Koepf, Aufsätze in den Mittlg.en des Erk'schen MGV.s, im „Chormeister“, in Dt. Sängerb.Ztg. und im Neudr. der Dt. Vld.er; Max *Friedlaender (j.) in der Allg. dt. Biogr.; H. Schmeel, L. E. (1908).

Erkel, Franz, * 7. Nov. 1810 zu Békésgyula (Ungarn), † 15. Juni 1893 zu Budapest, begann als Kplm. in Klausenburg, leitete seit 1837 das Budapester Nationaltheater, begr. 1853 die Philh. Konzerte, war 1875—89 Dir. u. Klaviermeister der Landesakademie. Er schuf mit den Opern *Hunyady László* (1844) und *Bánk Bán* (1861), die stilistisch sowohl an Liszt wie an Verdi grenzen, die ung. Nationaloper, komp. 1845 die ung. Nationalhymne u. schrieb noch 6 weitere Bühnenwerke.

Lit.: K. Abrányi, F. E. (1897); J. Sonkoly, Die Oper *Bánk Bán* v. E. (ung. 1930).

Erlebach, Philipp Heinrich, * 25. Juli 1657 in Esens (Ostfriesland), † 17. April 1714 in Rudolstadt, wo er seit mindestens 1681 Hkplm. war. In s. Orchestersuiten (6 5stge. Ouv., gedr. 1693) ist er einer der besten deutschen *Lullisten, ohne wohl selbst in Paris gewesen zu sein. Eine seiner Suiten für V, Gambe, Bc bei *Einstein (j.) (Zur dt. Lit. f. Viola da g., 1905). Seine ausdrucksvolle Liedersammlung „*Harmonische Freude musikalischer Freunde*“ (1697 u. 1710, Neudr. v. *Kinkeldey als DTD 46/47, Ausw. in Seifferts Organum) mit Instrumenten gibt den weiträumigen Strophen in sich konzertanten Charakter. Beispiele aus seiner „*Gottgeheiligten Singstunde*“ (1704) bei *Friedlaender (j.), *Gesch. d. dt. Liedes* im 18. Jh.; hs. Kantaten sind erhalten.

Erlebach, Rupert, * 16. Nov. 1894 in Islington (London), Schüler von *Stanford u. Vaughan *Williams, lebt als Sekr. der *Musical Association* in London, schrieb als Vertreter der Volksliedrichtung (vgl. Engl. Musik) zahlreiche Orchesterwerke, StrQu, Kammermusik mit Kl, Lieder.

Ermatinger, Erhart, * 16. Febr. 1900 in Winterthur, stud. seit 1918 bei *Jarnach (Zürich), dann an der Berliner Hochschule, 1922 Korrepetitor, dann Privatlehrer in Zürich, 1925/26 in Freiburg i. Br., danach in Berlin, lebt jetzt bei Heesden (Holland). Er schrieb:

„*Bildhafte Musik*“ (1928) u. komponierte u. a. 2 StrQu, Sinf, KlKonz. 3 Hymnen f. Sopr. u. Orch, 62. Ps. f. 4- u. 8stg. a cappella-Ch.; 5stg.e Motette; ungedr.: Fuga f. StrOrch.; Präl. und Fuge f. Orgel.

Ernest, Gustav (j.), * 5. Juli 1858 in Marienwerder, stud. Musik in Berlin, wirkte 1883—1909 in London, seitdem in Berlin. Er schrieb: R. Wagner (1915); Beethoven (1920, 31926); J. Brahms (1930).

Erniederungszeichen, s. „b“ u. Versetzungszeichen.

Ernst, Heinrich Wilhelm (j.), * 6. Mai 1814 in Brünn, † 8. Okt. 1865 in Nizza, als Geiger Schüler von Jos. *Böhm u. *Mayseder, der erfolgreichste Rivale von Paganini in Dtschld. Am bekanntesten sein fis-moll-Violinkonzert, seine Othellofantasie (nach Rossini), seine Elegie.

Lit.: Amely Heller, H. W. E. (Wien 1904); A. *Moser, *Gesch. d. Violinspiels*, S. 428 ff., 518 ff.

eroico (ital.), heldisch.

Erótico (griech.), Liebeslied.

Erpf, Hermann, * 23. April 1891 in Pforzheim, stud. in Heidelberg (*Wolf-rum) u. Leipzig (*Riemann), Dr. phil., wurde 1922 Lektor f. Musiktheorie an der Univ. Freiburg i. Br., 1925 stv. Dir. an der Musikhochschule in Münster, 1927 Abt.-Dir. an der Folkwangschule in Essen, 1935 Gesamtleiter. Er schrieb: Entwicklungszüge in der zeitgen. Musik (1922); Studien zur Harmonie- u. Klangtechnik der mod. Musik (1927); Die Harmonielehre in der Schule (1930); Die Lehre v. d. Instrumenten u. d. Instrumentation (in Hohe Schule der Musik, Athenaeon 1936). Die wichtigsten seiner Kompos.: Caecilien-Kantate (1930); Einl., Ostinato u. Fuge über *B-A-C-H* für Kl.; Lieder der Treue (MCh. u. Bläser); Vld. u. Kantate über „Der grimmig Tod“ (1931); Hymnen der Jahresfeste (gemCh.); Himmlische Ernte (gemCh. u. 11 Bl., 1937); Kantate der drei Stände (1937); Festl. Fantas. nach S. Scheidt (Orch.); Nachtmusik (Orch.); 2 StrQu.e (d- u. f-moll); Kantate „Sternreigen“, Satzfolge f. Vc. u. Kl.; Bodenseelieder (Sopr. u. Kl.); Sinfonie a-moll; Vld.musiken, MCh.e u. gemCh.e, Kl.musiken; 1stg.e Messe.

Ertel, Jean Paul, * 22. Jan. 1865 zu Posen, † 11. Febr. 1933 in Berlin, war Schüler v. Brassin u. Liszt, 1898 Dr. jur. in Berlin, wo er als Musikreferent u. Kompos.-Lehrer lebte, auch 1897—1905 die Dt. Musikerztg. hg. Er schrieb sinf. Dichtungen (Nächtliche Heerschau, 1908), Violinkonzert ohne Begl., Doppelfuge f. Orch. u. Orgel, Kammermusik, Balladen f. Bar. u. StrQu, Orgelwerke, Opern.

Lit.: H. A. Ertel, Künstlerschicksal, eine Biogr. über P. E. (P. E.-Gesellschaft, Berlin 1934).

es, chromatische Erniedrigung der Stufe e.

espirando (ital.), verhauchend.

Espressione (ital.), Ausdruck; *espressivo*, ausdrucksvoll.

Estampida (provenç., mittellat. *stantipes*, ital. *stampita*, franz. *estampie*, mhd. stampenei), ein m.-a. Stück ohne Tanzrhythmus (vokal *cantilena stantipes* als Liedgattung mit Kehrreim, instr. als *sonus st.*, nach der Abfolge mehrerer *puncta* (mus. Sätze) mit *aperitum* (Halbschluß) und *clausum* (Ganzschluß) von der *Sequenz abstammend; Gegensatz: *danse*, *ductia* mit tanzmäßiger Taktbetonung (*percussio*); dazu Joh. de *Grocheo (übers. von J. *Wolf in SBIMG I), der das Wort *st.* mit *facit animos propter difficultatem stare* und *ductia* mit *ducit corda* erklären möchte; P. *Aubry, *Estampies et danses royales* (Paris 1907). *Lit.*: J. Wolf, Die Tänze des M.-A.s (AfMW I); H. J. *Moser, *Stantipes und Ductia* (ZsfMW II); R. *Lach, Zur Gesch. d. Gesellschaftstanzes (1920) S. 20ff.; J. *Handschin, Über E. u. Sequenz (ZfMW XII/XIII); *Gennrich, Formenlehre S. 159ff.; E. *Rohloff, Studien z. Musiktraktat des Johs. de Grocheo (1930).

Estnische Musik. Nachdem eine estn. Volksmusik (vor allem Gesänge zur Begl. der Kannel, eines Psalteriums) fast verschollen war, entstand eine estn. Kunstmusik vor allem durch die Chorbewegung des Pfarrers E. Hörschelmann in Oberpahlen (1843).

Lit.: Elmar Arro, Gesch. d. estn. Musik (Hab.-Schr. Dorpat 1933); ders., Zum Problem der Kannel (Gelehrte Estn. Ges. 1931); ders., Die Dorpater Stadtmusici 1587—1809 (ibid. 1932);

Das Estonia-Theater 1906—31 (Tallinn 1931); Anna Raudkats, Estn. Volkstänze u. Kindersingspiele (Tartu 1926/27); Sängerfestalbum des estn. Sängerbundes (Tallinn 1926); W. Graf, Über den dt. Einfluß auf den estn. Volksgesang (Diss. Wien 1933).

Ethoslehre s. Musikästhetik u. Griechische Musik I, B, c.

étouffé (franz. = erstickt), Vorschrift, daß ein Pauken-, Becken-, Tamtamschlag sofort abgedämpft werden soll.

Ett, Kaspar, * 5. Jan. 1788 zu Eresing bei Landsberg (Bayern), * 16. Mai 1847 zu München, wo er seit 1816 Hoforg. war und viel für die Neubebung der alten Kirchenmusik tat, auch selbst nach deren Vorbild komponierte. In der Reduktion der *Gregorianik auf syllabischen Stil bedeutet er den äußersten Punkt.

Lit.: *Haberl u. Schaffhäutl im Km. Jb. 1891; F. Bierling, K. E. (1906).

Étude (franz.), eigentlich Übungsstück (so seit J. B. *Cramer u. K. *Czerny genannt, aber tatsächlich seit Beginn aller Instr.-Pädagogik, z. B. f. Tasteninstr. seit *Paumann, vorhanden); seit Chopin auch Name eines Konzertstücks, das jeweils ein besonderes spieltechnisches Problem zum Ausgangspunkt nimmt; ungefähr gleichbedeutend in der Violinliteratur um 1820 der Begriff Caprice (*Fiorillo, *Rode, *Paganini).

Lit.: E. Gork, Die Entw. d. Kl.-Étude von Mozart bis Liszt (Diss. Wien 1930).

Euler, Leonhard, * 15. April 1707 in Basel, † 3. Sept. 1783 in Petersburg, stud. Math. u. Physik bei Daniel Bernoulli, wurde Prof. 1730 in Petersburg, 1741 in Berlin, 1766 wieder in Petersburg; von Akustik handelt vor allem sein *Tentamen novae theoriae musicae* (1739); Neuausg. v. Ed. *Bernoulli in der Ges.-Ausg. III, 1.

Lit.: S. Schulz-Euler, L. E. (1907); L. G. P. du Pasquier, L. E. et ses amis (Paris 1927).

Evangelium, die liturg. Lesung in der Messe bzw. dem Hauptgottesdienst aus einem der vier Evangelien, welche vom Ambo oder der (von der Gemeinde aus) linken Altarseite her erfolgt (daher auch „Evangelienorgel“ für eine linke Seitenorgel). Der E.-Ton ist ein reicher

als bei der *Epistel ausgestalteter Lektionston; im M.-A. entstanden dafür besondere lit. Bücher: Evangeliare. Die mehrstimmige Ausgestaltung des E. (E.-Motette) ließ um 1500 die Figuralpassion, um 1600 das Oratorium, um 1700 die E.-Kantate entstehen oder doch sich reicher entfalten.

Lit.: H. J. *Moser, Die mehrstimmige Vertonung des E. (I 1931); P. *Wagner, Einf. in die greg. Melodien III, 46ff., 257ff.; Schöberlein u. Riegel, Schatz des liturg. Chor- u. Gemeindegesangs I, 236ff. G. Bernbeck, Lieder zu den altkirchl. Evangelien u. Episteln (Darmst. 1933). Drei Evang.-Motetten von Josquin *Desprez in Blumes Chorwerk 23.

Evans, Edwin, * 1. Sept. 1874 in London, zu Lille und Echternach erzogen, war 1895—1913 in technischen Berufen tätig, aber seit 1901 wachsend als Musikschriftsteller wirkend (1902 über moderne Russen, 1903 über mod. Engländer), hielt Vorträge über neuere französ. Musik, war 1914—23 Musikkritiker der *Pall Mall Gazette*, schrieb 1919/20 in der *Mus. Times* wieder eine Aufsatzfolge über zeitgen. engl. Musikschaffen, war 1921/22 Hg. der *Mus. News and Herald*, 1922 Mitbegr. der Intern. Ges. f. neue Musik, Hg. der *Zs. The Dominant* (seit 1927). Bücher: *Tschaikowsky* (1921), engl. Übers. v. Jean-Aubry *La musique franç. d'aujourd'hui* (1919); *Account of the entire works of J. Brahms* (4bdg., London 1938).

Evovae s. Doxologie.

Exequien (lat.), Totenritus, bestehend aus Einsegnung, Totenoffizium, Totenmesse (s. Requiem), Absolutio und Beerdigung, in musikal. feierlicher Ausgestaltung. Katholische Lit.: *Officium et missae pro defunctis* (Desclee, Tournai 1924); evangelisch: H. Schütz, *Exequien* v. 1636 auf Heinrich Posthumus v. Reuß (Ges.-Ausg. Bd. XII, 61, Neuausg. v. G. Schumann 1928, Br. u. H.).

Exotische Musik s. *Vergleichende MW.

Expert, Henry (spr. expär), * 12. Mai 1863 zu Bordeaux, stud. seit 1881 in Paris an Niedermeyers KM-Schule u. bei C. *Franck, wurde 1909 zweiter (1921 erster) Bibliothekar am Cons.,

Moser, Musiklexikon.

auch Lehrer an der *Ecole nat. de mus. class. u. Ecole des hautes ét. soc.* Hg. der *Maîtres musiciens de la renaissance* fr. (bis 1908 23 Bde., auch Stimmenausgg., vgl. Denkmäler, Frankreich); Ausg. des Hugenottenpsalters; *Monuments de la musique franç.* (1924ff.); *Brunettes, Chansons etc.; Airs de cour; Les maîtres du clavecin des XVIIe et XVIIIe s.; Répertoire de musique relig. et spirit.*

Expressionismus in der Musik, schiefe Übertragung des betr. Stilbegriffs aus der bildenden Kunst, wo nach der kühlen „Eindrucks“-Beobachtung des *Impressionismus (1890—1914) eine Affektsteigerung der Seelen-„Ausdruck“ schlechthin zu gestalten suchte, also eine „absolute Musik“ der Farben und Gestaltungen als freie Phantasieäußerung an die Stelle der reizamen Wirklichkeitsabbildung zu setzen suchte (Konstruktivismus, Kubismus, Futurismus, 1915 bis etwa 1928). Also würde E. eigentlich „Musikalisierung der Musik“ bedeuten. In Wahrheit ist alle Musik mehr oder minder „seelisches *Espressivo*“; die krisenhafte Erhitzung als letzte Steigerung der hochromantischen Dissonanz-Schärfung ist in der Musik dem E. der bildenden Kunst zeitlich sogar etwas vorausgegangen (Regers mittlere Orgelwerke, R. Strauß' „Salome“ u. „Elektra“, Ed. *Erdmanns I. Sinf. usw. 1905—20). Eine Folge der E.-Nachbildung in der Musik als tönender „Kubismus“ bzw. „Dadaismus“, d. h. ein schroffer Bruch mit dem bisherigen Impressionismus (*Debussy, R. *Strauß' Sinfon. Dichtungen) führte dann zur *Atonalität; der E. ist heute auf allen Gebieten schon wieder durch Rückkehr zur „Sachlichkeit“ (in der Musik: zur *Tonalität) überwunden.

Lit.: A. *Schering in „Einführung in die Kunst der Gegenwart“ (Seemann 1920, S. 139—161).

Exsultet (lat. = es jauchze . . .), 1) berühmter Praefationsgesang zu Ostern (*Praeconium paschale*); 2) Dominikanersequenz zu Weihnachten.

Extemporieren (lat.), „im Augenblick erfinden“, aus dem Stegreif spielen.

Eybler, Joseph, * 8. Febr. 1765 zu Schwechat bei Wien, † 24. Juli 1846 in Schönbrunn, Schüler von *Albrechtsberger, stand Mozart seit *Così fan tutte*

nahe, seit 1792 Kirchenmusikdir. in Wien, 1824 *Salieris Nachf. als Hkplm., fleißiger Komp. v. kath. KM.

Lit.: F. Oelsinger, E.s km. Werke (Diss. Wien 1932).

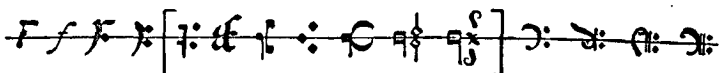
van Eyken, Heinrich, * 19. Juli 1861 in Elberfeld, † 28. Aug. 1908 in Berlin, Sohn des mit R. Schumann befreundeten Org. Jan Albert v. E., stud. in Leipzig u. als Meisterschüler v.

H. v. *Herzogenberg in Berlin, war 1902—07 Theorielehrer an der Hochschule, schrieb wertvolle Klavierlieder, Orchestergesänge (Judiths Siegeslied, Ikarus), Männerchöre, StrQu, Orch.-Serenade und arbeitete vor allem die Chorordnung von R. v. *Liliencron (4bdg., 324 a-cappella Sätze, 1902—06) vorzüglich aus (Neuausg. im Bärenr. seit 1928). Seine Harmonielehre (1911) bearb. v. *Leichtentritt (j.) u. Wappenschmidt.

F

F 1) vierte Stufe (reine Quarte) über C; in der „kleinen Oktave“ (s. Tonumfang) geschlüsselte Linie (im 10. bis 13. Jh. rot). Aus dem Buchstabenzeichen wurde allmählich

der heutige Baßschlüssel, der aber im 15.—17. Jh. auch auf der obersten („Contrabaß“-) und mittelsten von 5 Linien („Bariton“-Schlüssel) begegnet:



2) Abkürzung für *Forte, meist kursiv f; ff = fortissimo; 3) F-Löcher, die Schalllöcher auf Streichinstrumenten in Renaissanceform (nach den C-Löchern der „gotischen“ Violen).

Faber (lat. = Schmidt), Name mehrerer Musiktheoretiker, u. zw. 1) Jacobus F. *Stapulensis*, eigentlich Lefebvre aus Etaples bei Amiens, * um 1455, † 1536 oder 1547 zu Nérac, schrieb *Elementa musicalia* (1496, 1510, noch 1552 als *De musica, quatuor libris demonstrata*). 2) Nikolaus F., aus Bozen (*Vuozulanus*), 1516 bayr. Hofkantor, von dem 1516 in Augsburg Joh. Aventinus *Musicae rudimenta* hg. 3) Heinrich F. aus Lichtenfels, † 26. Febr. 1552 zu Ölsnitz i. V., stud. 1542 in Wittenberg, 1544 Rektor der Naumburger Domschule, 1546 durch N. Medlers Empfehlung Lehrer am Pädagogium Braunschweig, 1548 Rektor des dortigen Martineums, 1549 wieder Kantor der Naumburger Stadtschule, hielt dann Vorlesungen in Wittenberg, zuletzt Rektor in Ölsnitz, schrieb eine hs. *Musica poetica* (1548, Gymn. Hof, Ratschulb. Zwickau), ein weitverbreitetes *Compendiolum musicae pro incipientibus* (seit 1548 mehrfach, dt. v. Rid [neubearb. von *Gumpelzhaimer 1591], von Colhardt, v. M. *Vulpus) und die aus-

führlichere *Ad musicam practicam introductio* (1550).

Lit.: G. *Schünemann, Gesch. d. dt. Schulmusik, S. 100ff.; W. *Gurlitt, Die *sortisatio* (Tijdschrift 1941).

Fagott, das oder der (ital. *bassono*, franz. *basson*, die Ableitung von *fagotto* = Bündel ist unwahrscheinlich), Baß*Oboe, d. h. ein Doppelrohrblatt-Instr., das der Spieler unmittelbar mit den Lippen anbläst (während er beim Krummhorn nur die Luftkapsel anblies). Klang der Baßpommer scharf, so wurde das F. wegen des sanfteren Klanges ehemals *Dulcian genannt. Die Klappenanzahl vermehrte sich von 3 (16. Jh.) bis auf 20 (nach dem *Böhm-System), Verbesserungen brachten C. Almenräder, (Nassau 1824), F. G. Adler (Paris 1809 u. 27), F. Triebert (Paris 1855), J. A. Heckel in Biebrich. Fg.-Konzerte schrieben Mozart u. Weber. Der Umfang reicht von B bis b' (selten bis f''); für die höheren Töne benutzt man ein härteres, für die tiefen ein weiches Blatt. Die Wirkung ist im Forte u. U. fast heroisch, im Piano dunkel-näselnd, bei lebhaften Passagen und im Staccato auch gern humoristisch, am besten paarig mit den Oboen sich verschmelzend. Noch eine Oktave tiefer (und entspr. oktavierend notiert) steht das

Kontrafagott, das mit B das tiefste Instr. des Orchesters ist (klingt u. U. etwas schnarrend). Transponierende Fagotte wie das Quintfagott (in F) und das Bachsche *ex G* sind längst abgekommen.

Lit.: W. Heckel, Der F. (1899,²1931).

Faißt, Immanuel, * 13. Okt. 1823 in Eßlingen, † 5. Juni 1894 in Stuttgart, konnte selbstausbildet 1846 in Stuttgart als Orgelvirtuose auftreten und gründete hier 1847 den Verein f. klass. KM, 1849 den Schwäbischen Sängerbund, 1857 mit Lebert das Kons. (1859 Dir.), Tübinger Dr. h. c. Er schrieb Chöre, Lieder, Orgel- u. Klavierstücke, Motetten, Kantaten, mit Stark eine „Elementar- und Chorgesangschule“ (1880), war Mithg. der Edit. Cotta, übte aber vor allem als Orgel- und Kompos.-Lehrer weitreichenden Einfluß aus.

Falala-Lieder, tanzhafte, leichte Chorgesänge mit diesem alten Trällerkehrreim (*Balletti, Canzonette*) bei Lasso, *Vecchi, *Gastoldi und ihren deutschen Gefolgsmännern *(Haßler, *Widmann, *Staden, *Friderici usw.), kennzeichnend f. die dt. Renaissance in der Musik.

Fall, Leo (j.), * 2. Febr. 1873 in Olmütz, † 16. Sept. 1925 in Wien, Schüler der Brüder *Fuchs in Wien, Theaterkplm., dann der Kompos. in Wien lebend, schrieb Operetten, so u. a. Der fidele Bauer (1907), Die Dollarprinzessin (dgl.), Die geschiedene Frau (1908), Brüderlein fein (1909), Die Rose von Stambul (1916), Madame Pompadour (1922).

de Falla, Manuel, * 23. Nov. 1876 in Cadix, Schüler u. a. v. F. *Pedrell in Madrid, war seit 1907 in Paris mit *Debussy, *Ravel, *Dukas (j.) befreundet, lebt seit 1914 in Granada. Als führender Komponist des heutigen Spaniens fußt er vor allem auf dem im Sevillanischen am stärksten ausgeprägten Folklore, das er aber mit impressionistischer Zartheit ausnutzt.

Werke: Ballette: *El Sombrero de tres picos* (Der Dreispitz, 1919, ursprünglich [1917] *El Corregidor y la Molinera*); *El Amor brujo* (Zauberer Amor, 1915); Opern: *La vida breve* (1905–13); Puppenspiel *El Retablo de Maese Pedro* (1919, Sevilla 1923). Für Kl u. Orch.: „Nächte in den spanischen Gärten“

(sinf. Impressionen, 1909–15). Für Soli, Chor u. Orch.: *Atlántida; Concerto* f. Cembalo, Fl, Ob, Clar, V, Vc (1923 bis 1926). Für Kl: 4 *Pièces espagnoles, Fantasia Bética* (1919). Für Gesang u. Kl: *Trois mélodies* (1909), *Siete canciones populares españolas* (1914). Für Ges., Fl, Harfe, V, Br, Vc: *Psyché* (1924). Für Ges. u. Harfe: *Cordoba* (1927). Für Gitarre: *Homenaje, pour le tombeau de Cl. Debussy* (1920).

Lit.: Roland-Manuel, *M. de F.* (Paris 1930); J. B. Trend, *M. de F. and Spanish Music* (New York 1929, ²35).

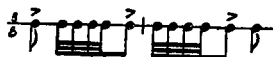
Falsa musica s. *Musica ficta*.

Falsett und **Falsettisten** s. Register.

Falso bordone s. *Fauxbourdon*.

Fancy (engl., spr. fänßi), Fantasie (16./17. Jh.), etwa gleich dem *Ricarcar.

Fandango (span.), Tanz in dem „umsetzenden“ Kastagnetten - Rhythmus mit Gitarrenbegl. (mäßig rasch):



Der ursprünglich vornehme, dann populär-wilde Paar-Tanz, den auch bloße Singstrophen unterbrechen, schildert wie die Tarantella glühende Liebeswerbung und ist daher in sich stark steigernd. Vgl. V. Junk, Hdb. des Tanzes (1930), S. 73f.

Fanfare, 1) Trompetensignal in den Naturtönen (gebrochener Dreiklang), so beim militärischen *Zapfenstreich, gern auch mehrstimmig mit Pauken. Ein frühes Beispiel die „Toccata“ vor *Monteverdis *Orfeo* (1607). Zu den städt. Türmerfanfaren vgl. L. Plaß, Blick in die Sammlung mus. Wahrzeichen dt. Städte (Zs. f. Schulmusik VI [1933], 33ff.), zu den höfischen RD Bd. 7 (G. *Schünemann, 1935). Lehrreich ist der Vergleich beider F. in Beethovens 2. u. 3. Leonoren-Ouv., ebenso die Fülle der F.n bei Wagner vom Trompetenruf im Rienzi über Lohengrin zu den Hornsymbolen v. Hunding, Siegfried, Hagen. Zu den Jägersignalen vgl. K. *Taut, Die Anfänge der Jagdmusik (Diss. Leipzig 1930). 2) Blasinstr. des dt. Jungvolks = ventillose Trp.; F.zug ist die Musikeinheit daselbst: Fähnlein-F.zug aus 4 F., 2 Trommeln, 1 Führer,

Jungstamm-F.zug: 8 F., 4 Tr., 1 Führer; Jungbann-F.zug: 16 F., 8 Tr., 1 Führer, zugleich Vorschule f. d. H.-J.-Musikzug u. die Bl.-Kameradschaft der H.-J.-Spielschar. Richtlinien u. Spielmaterial: „Der F.zug“ (Vieweg).

Lit.: H. Majewski in Stummes „Musik im Volk“; H. J. Moser, Tönende Volksaltertümer (1935) S. 17-37.

Fantasia s. Phantasie.

Farbe und Ton. Seit * Goethe als Gegenstück zu seiner Farbenlehre eine Tonlehre entwarf, um die sich aufdrängenden Parallelercheinungen und -wirkungen symmetrisch zu behandeln, hat die gegenseitige Zuordnung von akustischen und optischen Sinneseindrücken immer wieder Künstler und Wissenschaftler beschäftigt. Die Romantiker mit ihrer Idee des Gesamtkunstwerks durch Verschmelzung der Künste und ihrer Empfindlichkeit für „Klangfarben“ fanden auch die „Farbenklänge“ (E. T. A. Hoffmann, L. Tieck; Ortlepp 1836: „himmelblauer Klang der Flöte, hellblonde Clarinette, grünes Waldhorn, blutgrote Trompete“ — er vergleicht den Ton des Bassethorns dem Duft dunkelroter Nelken). Als die Impressionisten begannen, Freiluftfarben durch prismatische Zerlegungen darzustellen (Segantini, die Pointillisten), lag Entsprechendes in der Musik durch Obertonprismen, durch Aufdröseln der Melodielinie in zarteste ornamentale *Heterophonie nahe (Instrumentation v. R. Strauß, *Debussy usw.), und die Unterstützung des Klangbildes durch Lichtwirkungen sollte neue Impressionen geben: *Scriabins *Clavier à lumière* zu seinem „Prometheus“ (*Le Poème du feu*). Sind hier überall die gegenseitigen Zuordnungen einigermaßen willkürlich, so hat die moderne Psychologie fesselnde Zwangsverbindungen von Farbvorstellungen mit Tonwahrnehmungen und umgekehrt festgestellt; doch ist Vorsicht dringend geboten; siehe auch „Form und Ton“.

Lit.: G. Anschütz, Drei Farbton-Kongreßberichte (Hamburg 1927, 29, 31, dazu ZfMW IX, 576ff.); Annelies Argelander, Das Farbenhören u. d. synästh. Faktor der Wahrnehmung (1927); Friedr. Mahling, Zur Gesch. des Problems wechselseitiger Beziehun-

gen zw. Farbe u. Ton (Diss. Berlin 1922); ders. in der J. Wolf-Festschr. (1929); Alb. Wellek, Doppelempfinden und Progr.-Musik (Diss. Wien 1928); ders., ZfMW XI, 470ff., XIII, 145ff.; ders., Renaissance- u. Barocksynästhesie (Dt. Vj. IX, 534ff. u. ZfM Jg. 97, Heft 4); A. Hoppe, Die Farbtreppe (Verden-Aller 1928); O. Rainer, Musikal. Graphik (Wien 1925); F. Auerbach, Musik u. bild. Kunst (1924); H. Schröder, Ton u. Farbe (1906); Jänicke, Die Farbenharmonie (1902); R. Lach, Über *Audition colorée* (SbIMG IV); L. Favre, *La musique des couleurs* (1900); A. Cozanet, *De la corrélation des sons et des couleurs en art* (1897). — Zum Problem der optischen Bilder akustischer Quellen u. umgekehrt: Fritz W. Winckel in der Zs. „Fernsehen“ 1930 Nr. 4, 1932 Nr. 3, Melos 1931, Nov., Die Musik 1933; Henschel, Musiksehen („Sendung“ 1929, Nr. 49); W. Voß, Farbhören (Archiv f. d. ges. Psychologie, Bd. 73 [1930], Nr. 3 u. 4); K. Ketterer, Zur graph. Auswertung der Sprechplatte (Journal f. Psychol. u. Neurol., Bd. 44 [1932], Nr. 5 u. 6).

Farina, Carlo, * zu Mantua, † um 1640 wohl in Italien, Dresdener Hofviolinist seit 1625; 1636/37 in Danzig; veröffentlichte die für den Beginn geigerischer Virtuosität wichtigen 5 Bücher 2—4 stg. Pavanen, Gagliarden, Brandi usw. (Dresden 1626—28); daraus die Torgauer Gagliarde v. 1627 und 20 Brandi, hg. v. H. *Diener in H. J. Mosers „Musikkränzlein“ (Kistner u. Siegel); andere Neudr. in *Wasielewskis Instr.-Sätzen des 17. Jhs. u. *Riemanns Alter Kammermusik.

Lit.: A. Moser, Gesch. d. Violinspiels, S. 95ff.; G. Beckmann, Das Violinspiel in Dtschl. (1918), S. 14f.

Farinelli (eigentlich Carlo Broschi, spr. broski), * 24. Jan. 1705 zu Andria, † 15. Juli 1782 zu Bologna, berühmter Kastrat, war Schüler v. *Porpora u. *Bernacchi, sang in Wien u. London (hier in der Gegenoper gegen Händel) mit größtem Erfolg, lebte 1737—59 als Günstling Philipps V. u. Ferdinands VI. in Spanien, seit 1761 in seinem Palazzo in Bologna. Die wichtigsten der von ihm gesungenen, ausgezeichneten und mit Registern durch Schlüsselwechsel bezeichneten Arien hg. v. F. Haböck:

Die Gesangkunst der Kastraten I (Univ.-Ed. 1923).

Lit.: J. Desastre, C. Broschi (1903, dt. v. Rabelais); L. Frati in *Riv. mus. it.* 1913 u. *La Cultura mus.* I, 3 (1922); *Monaldi, *Cantanti e virati* (1920); *histor.*: G. Sacchi, *Vita del Cav. Don C. B.* (1784). Vgl. auch die Lit. zu Metastasio.

Farmer, Henry George, * 17. Jan. 1882 zu Birr (Irland), stud. Musik u. Arabisch an der Univ. Glasgow (Dr. phil.), ist Dir. des dortigen Staatstheaters u. Sinf. Orch.s, Hg. des *Musicians Journal* u. schrieb: *The music and musical instruments of the Arab; The arabian influence on musical theory* (1925); *Byzantine musical instruments in the 9th century* (1925); *The arabic musical manuscripts in the Bodleian Libr.* (1926); *A history of arab. music to the 13th century* (1929); *Meccan musical instruments* (in *Journal of the v. Asiatic Soc.*, London 1929); *Historical facts for the arab. musical influence* (1930); *Music in m.-a. Scotland* (1930); *The organ of the ancients* (1931); *Studies in oriental musical instruments* (1931); *An Old Moorish Lute Tutor* (1931).

Fasch, Joh. Friedrich, * 15. April 1688 zu Buttstedt bei Weimar, † 5. Dez. 1758 zu Zerbst, als Knabe Sänger in Weißenfels, in Leipzig Thomaner-Alumne unter *Kuhnau, leitete als Stud. das *Coll. mus.*, schrieb 1710—12 dt. Opern für Naumburg, Zeitz und Hamburg, stud. bei *Graupner in Darmstadt, wurde Geiger in Bayreuth, bis 1719 Sekretär in Gera (1721 Org.), 1721 Kplm. bei Graf Morzin in Luavec (vgl. J. Haydn), 1722 Hkplm. in Zerbst, wo er vor allem bedeutende Kantaten (5 Jgg.) schuf (eine hg. v. *Egidi bei Vieweg), reizvolle „Ouvertüren“ (Orch.-Suiten), Orchesterkonzerte (eines in RD 11) und Triosonaten (z. T. streng kanonisch) schrieb (mehrere hg. v. *Riemann im *Coll. mus.* u. in Br. u. H.s Orch.-Bibl.) — einer der besten Meister des Hochbarock, den S. Bach sehr geschätzt hat. Seine *Selbstbiogr.* in *Marpurgs Hist.-krit. Beitr. III u. in Ad. *Hillers Lebensbeschreibungen (1784). Lit.: B. *Engelke, J. Fr. F. (Diss. Lpz. 1908 u. SbIMG X, 263 ff.); Wäschke im Zerb-

ster Jb. 1906; C. A. Schneider, F. als Sonatenkomp. (Diss. Münster 1936).

Fasch, Karl, * 18. Nov. 1736 als Sohn des vorigen zu Zerbst, † 3. Aug. 1800 in Berlin, war seit 1756 zweiter Cembalist *Friedrichs d. Gr. in Berlin (neben C. Ph. Em. *Bach), 1774—76 Hkplm., begr. 1790 die Berliner Singakademie. Er schrieb Motetten, eine 16stg. Messe (hg. nebst allen späteren Vokalkompos. v. d. Singakad. 1839) und wird neuestens auch wieder als fortschrittli. Klavierkomp. beachtet, der schon im Beethovenschen Sinne Charaktervariationen schrieb: *Ariette u. Andantino* mit Var. hg. v. *Landshoff (j.) (bei Nagel Nr. 38).

Lit.: C. F. *Zelter, K. F. (1801); C. v. *Winterfeld, *Festschr. z. 100. Geburtstag des Stifters der Berliner S.-Ak.* (1836); ders., *Über F.s geistl. Gesangswerke* (1839); M. *Blumner, *Gesch. d. Berliner S.-Ak.* (1891); Hugo Heyne, *Zur Erinnerung an K. F. (Berliner Bl. f. Gesch. u. Heimatkunde 3, 1937)*; G. *Schünemann, *Die Berliner Singak.* (1940).

Fauré (spr. före), Gabriel Urbain, * 13. Mai 1845 zu Pamiers (Ariège), † 4. Nov. 1924 zu Paris, wo er 1854—65 bei Niedermeyer u. *Saint-Saëns stud., wurde Org. in Rennes, dann Paris, Mitbegr. der *Société nationale de musique*, die ihn seit 1873 als Tonsetzer bekannt machte; 1877 KMDir. am Ste. Madelaine, 1895 Kompos.-Prof. am Cons. (Nachf. v. *Massenet); 1905—20 Dir. (Nachf. v. *Dubois) u. Mitgl. der Akademie, einer der besten Gefolgsmänner von C. *Franck, der zu seiner Zeit Fortschrittlichkeit mit Vornehmheit und formellem Können verband; obwohl es etwas hochgegriffen erscheint, wenn man ihn gelegentlich als „französ. Bruckner“ bezeichnet hat. Zu seinen Schülern zählen *Ravel, *Köchlin, Fl. *Schmitt, Roger *Ducasse u. a. Er schrieb *Opinions musicales* (Ges. Aufs. 1930).

Werke: die Opern *Prométhée* (1900) u. *Pénélope* (1913), Ballett *Masques et Bergamasques* (1920), drei Theatermusiken, Violinkonzert (1878), Ballade f. Kl u. Orch., Orch.-Suite (1875), Suite *Pelléas et Mélisande* (1898), *Fantasia* f. Kl u. Orch. (1918); 2 Klavier-Quintete, 2 Klavier-Quartette, Klavier-Trio, 2 V.-

Son., 2 Violoncell-Sonaten, Requiem (1887) u. a. KM; *Les Djimms* (Chor u. Orch. 1875); *La naissance de Vénus* (Soli, Chor, Orch., 1882); zahlreiche Lieder u. Klavierwerke.

Lit.: VI. Jankélévitch, *G. F. et ses mélodies* (Paris 1938); G. Servières, *G. F.* (Paris 1930); G. Mariotti, *G. F.* (Florenz 1930); Ph. Fauré-Frémiet, *G. F.* (Paris 1929); R. Köchlin, *G. F.* (1927); A. *Bruneau, *La vie et les oeuvres de G. F.* (1925); L. Aguetant, *F.* (1924); A. Dujet, *G. F.* (1921); A. *Cortot, *La mus. fr. de piano*; A. Tanner, *F. et ses deux sonates de violon* (Schw. musikpäd. Bll. 1937).

Fauxbourdon (franz., spr. fōburdō, ital. *falso bordone*), „falscher Baß“, nämlich eine Cantusfirmus-Technik, bei der die Kernstimme entgegen der im 13.—15. Jh. üblichen Baßlage den höchsten Part bildet, an den sich zweite und dritte Stimme sklavisch binden („bordunieren“): eine nicht kontrapunktische, sondern zwischen Quint-Oktav-Klängen in Sextakkord-Parallelen schreitende Begleitweise. Der F. erstmals um 1430 in Oberitalien in *Dufays Hymnenzyklus, von wo er nach Deutschland und

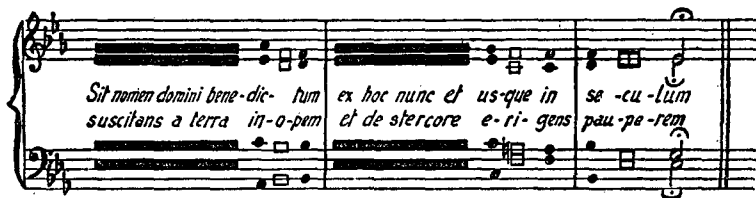
Burgund wandert, zunächst in Offiziumskompos. (besonders Magnificat u. Psalmen), später auch in Messe und Motette. Haupttheoretikerquellen sind die Musiktraktate von Chilston und *Power (bei *Hawkins, MG II). Im 15. u. 16. Jh. begegnen zstg.e Sätze mit der Vorschrift *Falso bordone*, wonach eine 3., mittlere Stimme improvisiert werden sollte; z. B. in einer anon. Joh.-Passion aus Modena. Cod. lat. 455 (um 1475):



und bei *Adam von Fulda.

Lit.: *Riemann, *Gesch. der Musiktheorie*, S. 141ff.; ders., *Hdb. d. MG.* I, 2, S. 159ff.; G. *Adler (j.), *Studie zur Gesch. d. Harmonie* (1881); M. Bukofzer (j.), *Gesch. d. engl. Diskants u. d. F.* (Straßburg 1936).

Von dieser Stegreif-Begleitung her wurde F. auch die Bezeichnung für den Satz Note gegen Note, z. B. (nach G. A. *Bernabei um 1700; *Halbig, *Greg. Chorschule*):



Favart (spr. fawar), Charles Simon, * 13. Nov. 1710 in Paris, † ebenda 18. Mai 1792, schrieb 150 Singspieltexte (u. a. *Annette et Lubin*, *Bastien et Bastienne* [vgl. Mozart], *Ninette à la cour* [vgl. Ad. Hiller]), die für die franz. *Opéra comique* klassische Bedeutung erlangten. Seine als reizende Singschauspielerin gefeierte Frau Marie Justine Duronceray (1727—72) war bei der Abfassung stark beteiligt. 1763—77 erschien in Paris 10bdg. *Théâtre de Mr. Favart*, 1808 3bdg. s. *Mémoires et correspondances*.

Lit.: A. Font, *F.* (1894); G. Letainurier-Fradin, *Les amours de Mme. F.* (1907); A. *Pougin, *Mme. F.* (1912).

Fedeli, Vito, * 19. Juni 1866 zu Foligno, seit 1904 KonsDir. zu Novara, schrieb Opern, Kirchenmusik (*Messa solenne Ambrosiana* f. 2 Chöre u. 2 Orgeln, 1926), Chöre, Lieder und mw. Aufsätze für die SbIMG, RMI, Kongr.-Ber. Wien 1909, London 1911; *Le Cappelle mus. di Novara dal sec. XVI ai primordi dell' Ottocento*; *Giacomo e Gaudenzio Battistini (Ist. e Mon. dell' Arte Mus. Ital. vol. III, 1932)*.

Lit.: G. Bustico, *Bibliogr. di un musicista novarese* (1925).

Fehr, Max, * 17. Juni 1887 in Bülach (Kanton Zürich), stud. bei *Bernoulli u. E. Radecke (Dr. phil.); lebt als Gymn.-Prof. in Winterthur;

Vors. der Neuen schweiz. Musikges. 1919—32, jetzt Präs. u. Bibl. der Allg. MGes. Zürich. Er schrieb Apostolo Zeno u. s. Reform des Operntextes (Diss. Zürich 1912), Zürich als Musikstadt im 18. Jh. (I 1916); Neujahrsbll. 1916 u. 1918; Unter Wagners Taktstock (1922); Briefe v. Berlioz an Rietter Biedermann (Schw. Jb. II); Gesch. d. Musikkollegiums Winterthur I (1629 bis 1830) 1929; R. Wagners Schweizer Zeit (2bdg., I 1934).

Feiergusaltung, musikalische, spielt im Dritten Reich eine gewichtige Rolle: a) zur Verschönerung der Arbeit und der Ruhezeit (entsprechend dem *Dopolaro*-Werk des Faschismus) und wird so besonders von der Dt. Arbeitsfront betreut; b) zur Steigerung festlicher Veranstaltungen der Jugendverbände und so in erster Linie von der Reichsjugendführung organisiert; c) zum Schmuck feierlicher Veranstaltungen der Partei und ihrer Gliederungen und so im Schutz der Parteikanzlei, des Reichspropag.-Min. und der Reichsführer der Gliederungen. Besondere Anlässe bieten die Reichsparteitage, der Helden-gedenktage, der Geburtstag des Führers und der Tag der Machtübernahme sowie die brauchtümlichen Jahreszeitenfeste, wie Erntedankfest, Sonnwend usf.

Lit.: W. *Ehmann, M. F., ein Wegweiser guter Musik (Hanseat. Verlagsanst. 1938); H. Niggemann, Erntedankfest (dgl.); C.-H. Weber, Helden-gedenken (dgl.); Erntedankfest (Anregungen u. Richtlinien, Gaupropag.-Leitg. Königsberg 1937); Dt. Weihnacht (dgl. München, Eher 1937); W. Stumme, Feierliche Musik (Katalog Kallmeyer 1938); Dt. Instr.-Musik f. Fest u. Feier (hg. v. Ad. Hoffmann, dgl.); H. M. Sambeth, Sonnenlauf f. Schulen, Crüwell 1938); H. Roth, Die Feier, Sinn und Gestalt. (Lpz., A. Strauch 1938); Jahreszeitt. Werke bei Bärenr. v. Fritz *Dietrich, K. *Marx, H. *Distler, C. *Bresgen, Chr. *Lahusen usw.; Hanseatenkatalog „Was musizieren wir?“, „Offenes Singen“ (grundsätzl., hg. vom Amt „Feierabend“, Abt. „Volkstum — Brauchtum“ der NS.-Gemeinschaft „Kraft durch Freude“ u. der Reichsjugendführ., Kallmeyer 1938); E. Schwarz-Reiflingen, Lieder d. Arbeit (Köln 1934; Heinz Ameln, Werkleute singen

(Ldb., Bärenr. 1936); E. Scharff, „Grüß Gott, Frau Musika!“ (Das Jahr entlang, dt. Feiern; E. Bloch 1936); „Eine Flamme ward gegeben“ (Sonnwendlieder u. Feuersprüche, hg. v. d. Reichsjugendfg. (Kallmeyer 1936); Willi Schultz, Maientanz-Erntekranz (Teubner 1935); „Die Neue Gemeinschaft“, Parteiarchiv f. NS-F. (Eher 1933ff.).

Feldmann, Fritz, * 18. Okt. 1905 in Gottesberg (Schles.), stud. seit 1924 MW in Breslau (M. *Schneider, A. *Schmitz), 1927 akad. ML, 1931 Dr. phil., 1938 habil., Doz. f. MW a. d. Univ. Breslau. Schriften: Der Cod. Mf. 2016 des mus. Inst. Breslau (2bdg. 1932), Musik und Musikpfl. im m.-a. Schlesien (1938); Abh. in ZfMW XIII, XV, Km. Jb. 27, Bach-Jb. 1934, Festschr. f. M. Schneider usf.

Fellerer, Karl Gustav, * 7. Juli 1902 zu Freising, stud. auf der KM-Schule Regensburg, in München (H. K. *Schmid, *Sandberger) und Berlin (*Abert, J. *Wolf, C. *Sachs), wurde 1927 Privatdoz. in Münster (Westf.), 1931 o. Prof. in Freiburg (Schweiz, Nachf. v. P. *Wagner), 1939 dgl. in Köln (Nachf. v. *Kroyer).

Schriften: MG. Freising bis 1803 (1926); Der Palestrinastil im 18. Jh. (1928); Die Deklamationsrhythmik in der vokalen Polyphonie des 16. Jhs. (1928); Orgel- u. Orgelmusik (1929); Grundzüge d. Gesch. d. kath. KM. (1930); Palestrina (1930); Beitr. zur Orgelchoralbegl. des 18. u. 19. Jhs. (1932); Die Auffg. d. kath. KM. (1933); Zur MG. Freiburgs i. Ue. im 15./16. Jh. (Schw. Musikf.-Ges. I/3); Das dt. KL im Ausland (1935); Verz. dt. KL. in ausldt. u. nichtdt. GesB. ern (1935); Der greg. Choral im Wandel der Jhh. (1936); G. Puccini (1937); Dt. Gregorianik im Frankenreich I (1941); Einfg. in die MW (1942); Hg. des Km. Jbs. Jg. 25 bis 33 (1929—38), darin s. Katalog der Santinischen Bibl. (Münster).

Fellowes, Edmund Horace, * 11. Nov. 1870 zu London, 1896 Oxforder Bacc., 1897 Praeceptor an der Kathedrale in Bristol, 1917 Dr. mus. h. c. (Dublin), 1918 Bibl. in Tenbury, 1923—27 Kirchenkplm. zu Windsor.

Schriften: *English Madrigal Verse* (1920, 1931); *The English Madrigal Composers* (1921); W. Byrd (1923);

O. Gibbons (1925); *The English Madrigal* (1925); *Repert. of English Cathedral music* (mit C. H. Stewart, 1930). Hg.: *The English Madrigal School* (Ges. Ausg. in 36 Bden.; 1913ff.); *The English School of Lutenist Song-writers* (1920f.); Einzelwerke v. *Byrd und *Gibbons; Mithg. der *Tudor Church Music* (7bdg.).

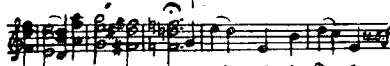
Fermate (ital. *Fermata*), Haltzeichen. Zu unterscheiden sind a) das alte Zeilenendzeichen (*Corona*), das eigentlich nur eine Atemzäsur anzeigen wollte oder in der da capo-Arie das *Fine* bezeichnet, und b) die echte Fermate, die als Endpunkt einer *agogischen Bremsbewegung eine Noten- oder Pausenverlängerung von irrationaler Dauer, d. h. ein inneres Stocken der Zählzeit, oder bloßes Ausruhen auf der Schlußtonika vorschreibt (im Kirchenlied bei Bach begegnen beide nebeneinander). Die Wiener Klassiker (bis zu Brahms einschl.) setzen gelegentlich eine falsche F., d. h. bezeichnen mit ihr eine rationale Verlängerung, um Taktwechsel oder einen herangebundenen Takt zu sparen.

Lebhaft.



Er-rin-gen, be-zwin-gen von Lieb' ist das Glück

= 0 1 P.



ver-schun-den die Sten-den

Auch ist sie bei ihnen Zeichen für die einzusetzende virtuose *Kadenz. Die echte Fermate ist durch kein Austaktieren zu ersetzen.

Lit.: H. J. *Moser in „Musik und Kirche“ II 257 ff., K. *Ameln *ibid.* III 101 ff.

feroce (ital., spr. = ötsche), wild, heftig.

Ferrari, Benedetto, * 1597 zu Reggio, † 22. Okt. 1681 in Modena, in Rom ausgebildet, wurde Theorben-virtuose, dichtete die erste in einem öffentlichen Theater aufgeführte Oper (*Andromeda*, komp. v. Manelli, in San Cassiano zu Venedig 1637), kompon. selbst eine *Armida* (1639), aber leider sind seine Opernpartituren verschollen; erhalten sind sein Oratorium *Sansone* (*Schering, *Gesch. d. Orat.*, S. 104 ff.).

u. s. *Musiche varie a voce sola* (1633, 37, 41, daraus 2 bemerkenswerte Solokantaten in *Riemanns „Kantaten-frühling“); F. ging 1645 als Opernkomp. nach Modena, 1651 nach Wien, war 1653–62 und wieder 1674 Hkplm. in Modena.

Lit.: *Riemann, Hdb. d. MG II, 2, S. 54 ff.; H. F. Redlich (j.), *Monteverdi I* 231.

fes, die chromatische Erniedrigung von f.

Fesca, Alexander Ernst, * als Sohn des Nachstehenden 22. Mai 1820 zu Karlsruhe, † 22. Febr. 1849 zu Braunschweig, Schülerv. *Rungenhagen, Jul. Schneider u. W. *Taubert in Berlin, reiste als Pianist, schrieb Opern und vor allem beliebte Lieder („Heute wandr' ich“ = An der Saale).

Fesca, Friedrich Ernst, * 15. Febr. 1789 zu Magdeburg, † 24. Mai 1826 in Karlsruhe; stud. Violine in Leipzig, wo er ins Gewandhausorch. eintrat, wurde Hofviolinist in Oldenburg (1806), Kassel (1808) und 1815 KonzM in Karlsruhe; schrieb Kammermusik, Opern, Sinfonien. *Lit.*: Fr. *Rochlitz, *F. Freunde der Tonkunst III*; H. Giehne, *Bad. Biogr. I.*; E. *Valentin, *Mit-teltd. Lebensbilder V* (1930).

de Fesch s. unter D.

Festa, Costanzo, 1519 päpstl. Kapellsänger, † 10. April 1545 zu Rom; 1519 in Petruccis *Motetti della Corona* auftretend, ist er einer der frühesten Italiener mit durchmitierender a-cappella-Musik (Messen, Motetten, Magnificats, Litaneien, noch heute berühmtes Tedeum) und einer der ältesten Madrigalisten (3stg. Madrigale 1537).

Lit.: A. *Cametti, *Per un precursore del Palestrina* (Bibliogr., Mailand 1931). *Sacrae cantiones* 3-6stg. in *Monumenta Polyphoniae Italicae II*, hg. v. E. Dagnino (Rom 1937).

Festschriften, musikwissenschaftliche: für H. Riemann (1909), R. v. Liliencron (1910); A. Sandberger (1914, gedr. 1919); H. Kretzschmar (1918); M. Friedlaender (j.) (Petersjb. 1922); Scheurleer (1925); P. Wagner (1925); J. Smend (1927); I. Krohn (1927); G. Adler (j.) (1930); J. Biehle (1930); J. Wolf (1931); L. de La Laurencie (1933); K. Nef (1933); Th. Kroyer (1933); M. Schneider (1935); Schiedermaier (1936);

A. Schering (1937); M. Seiffert (1938); Fr. Stein (1939).

Fétis, François Joseph, * 25. März 1784 zu Mons (Hennegau), † 26. März 1871 in Brüssel, wurde früh in s. Vaterstadt Org., stud. 1800—03 bei *Boieldieu am Cons. Paris, wo er sich bis 1811 wachsend mit musikgesch. Studien beschäftigte, wurde 1813 Org. in Douai, seit 1818 wieder in Paris, wo er 1821 als weit vorausschauender Musiktheoretiker Komp.-Prof. am Cons. wurde. Zugleich begann er als Musikkritiker u. gründete 1827 die *Revue musicale* als erstes musikwissenschaftlich fundiertes Fachblatt, wurde auch Bibliothekar des Cons.; 1832 veranstaltete er MG.-Vorlesungen u. histor. Konzerte. Von 1833 bis zu s. Tode war er Direktor des Brüsseler Cons., auch Hkplm. u. Mitgl. d. Akademie. Seine Kompos. sind vergessen. Desto bleibender sind seine Verdienste um die MW, die er mit rastlosem Fleiß u. ebenso geistvoller wie enzyklopädischer Umfassung förderte.

Schriften u. a.: *Méthode élémentaire et abrégée d'harmonie et d'accompagnement* (1824); *Traité de la fugue et du contrepoint* (1825, 246); *Traité de l'accompagnement de la partition* (1829, Partiturspiel); *Solfèges progressifs* (1827); die bekannte Preisschrift über die Verdienste der *Niederländer um die Tonkunst (1829, vgl. *Denkmäler u. *Kiesewetter); *Curiosités historiques* (1830); *La musique mise à la portée de tout le monde* (1830, dt. v. K. Blum 1830); das höchst inhaltreiche, aber stets Nachprüfung erfordernde Lexikon *Biographie universelle des musiciens et Bibliographie générale de la musique* (8bdg. 1837—44, 260—65, dazu 2 Ergänzungsbände v. A. *Pougin); *Mémoire sur l'harmonie simultanée chez les Grecs et les Romains* (1858, jedoch mit Recht bestritten von A. J. H. Vincent 1859); *Manuel des principes de la musique* (1837); *Traité complet de la théorie et de la pratique de l'harmonie* (seit 1844 oftmals, mit wichtigen Ausführungen zu den älteren Harmoniesystemen von *Rameau u. *Tartini bis zu Abbé *Vogler u. G. *Weber); *Notice biogr. sur N. Paganini* (1851); *A. Stradivari* (1856); *Histoire générale de la musique* (5bdg. 1869—76, bis zum 15. Jh.). Der Katalog seiner Bibl.

(jetzt *Fonds Fétis* der kgl. Bibl. Brüssel) erschien 1877.

Lit.: W. *Gurlitt, Fr.-Jos. F. und seine Rolle in der Geschichte der Musikwissenschaft (Kongr.-Ber. Lüttich 1930) und ZfMW I, 578ff.; Haraszi, *F. fondateur de la musicologie comparée* (Acta IV).

Feuermann, Emanuel (j.), * 22. Nov. 1902 in Kolomea (Galizien), Vc-Schüler seines Vaters u. v. A. Walter in Wien, dann v. J. *Klengel in Leipzig, wurde SoloVc. im Gürzenich-Orch. (auch im Quartett v. Bram *Eldering) u. Lehrer am Kölner Kons., lebte seit 1923 in Wien, wurde 1930 Nachf. v. H. *Becker als Prof. an der Berliner Hochschule (bis 1933); jetzt in Amerika.

Fibich, Zdenko, * 21. Dez. 1850 in Scheborschitz (Böhmen), † 15. Okt. 1900 in Prag bei *Smetana, stud. dort, in Leipzig u. in Mannheim bei V. *Lachner, war 1875—78 Kplm. in Prag, bis 1881 Chormeister der orthod. Nikolauskirche, seitdem PrML., einer der namhaftesten tschechischen Tonsetzer, aber mit geringerer Betonung des Folkloristischen als *Smetana u. *Dvořák; er schrieb seit 1874 sieben tschech. Opern, eine Melodram-Trilogie *Hippodamia*, Ouvertüren, sinf. Dichtungen, Balladen u. Melodramen, 3 Sinf., Ouvertüren, Sinf. Dichtgen, Kl.-Konz., 2 StrQu., Quintett f. Kl, V, Vc, Cl, Horn, Klavier-Qu., Lieder, zahlr. Klavierstücke.

Lit.: C. L. Richter, Zd. F. (Prag 1899); tschechische Bücher u. *Nejedlý (1901), J. Bartoš, O. *Hostinsky (1909).

Ficker, Rudolf von, * 11. Juni 1886 in München, wuchs in Innsbruck auf, stud. MW 1905—12 bei *Adler (Wien), Kompos. bei *Thuille u. *Courvoisier (München), 1913 Dr. phil., 1920 Privatdoz. in Innsbruck (1924 a. o. Prof.), 1927 a. o. Prof. in Wien, 1930 Nachf. v. *Sandberger als ordentl. Prof. in München. Er schrieb: Beiträge zur *Chromatik des 14.—16. Jhs. (Beihefte zu DTÖ II, 1914); Die Colorierungstechnik der Trienter Messen (ibid. VII, 1920); Die frühen Meßkompos. der Trienter Codd. (ibid. XI, 1924); Formprobleme der m.-a. Musik (ZfMW VII, 1925); Die Musik des M.-A. u. ihre Beziehungen zum Geistesleben (Dt. Vj. 1925); Pro gramm buch zur Auffg. m.-a. Musik beim Wiener Kongr. 1927; Primäre

Klangformen (Petersjb. 1929); *Polypionic Music of the Gothic Period* (Mus. Quarterly 1929); Der Organumstraktat der Vaticana Ottob. 3025 (Km. Jb. 1932); *Agwillare a piece of late gothic Menstrelsy* (Mus. Quart. 1936). Hg. v. DŦO XXVII, 1 (mit Orel), XXXI u. XL (4.—6. Trienter Ausw.) sowie eines *Organum quadruplum* v. *Perotinus (1930).

Fidel s. Streichinstrumente.

Fiebig, Kurt, * 28. Febr. 1908 in Berlin, Komp.-Schüler von *Schreker, Dir. der KM-Schule in Halle, schrieb Chöre u. Kammermusik.

Fiedler, Max, * 31. Dez. 1859 in Zittau, † 1. Dez. 1939 in Stockholm, studierte am Leipziger Kons., seit 1882 Kons.-Lehrer u. Orchesterleiter in Hamburg (1903 KonsDir.), 1904 Dirig. der Philh. Konz., 1908—12 dgl. in Boston, dann von Berlin aus zumal als hervorragender Brahms-Interpret tätig, seit 1916 städt. MD in Essen. Er schrieb Kammermusik, Lieder, eine Lustspielouv., Klavierstücke usw.

Lit.: Gaston Dejmek, M. F. (Essen 1941).

Field, John, * 26. Juli 1782 zu Dublin, † 11. Jan. 1837 in Moskau, Schüler v. *Clementi, den er von London 1802 nach Paris u. Petersburg begleitete; hier blieb er als Lehrer bis 1832. Dann konzertierte er von London aus in Frankreich und Italien. Eine russische Familie brachte den in Neapel Erkrankten nach Moskau. F. hat besonders durch seine 20 *Nocturnes* f. Kl. Bedeutung, mit denen er zum Anreger Chopins wurde; auch sonst bevorzugte er fast ausschließlich das Klavier: mit 7 Konzerten, 4 Sonaten, einem Quintett, 2 *Divertissements* f. Kl, StrQu, Fl, 2- u. 4hdg. Variationen, Rondos.

Lit.: Fr. *Liszt, Über F.s Nocturnes (1859, Ges. Schr. IV); H. Dessauer (j.), J. F. (Diss. Lpz. 1912); P. Egert, Romant. KlSon. S. 116ff.

Fielitz, Alexander v., * 28. Dez. 1860 in Leipzig, † 29. Juli 1930 in Salzen, stud. in Leipzig (J. Schulhoff, C. Banck) u. Dresden (Ed. Kretschmer), war Theaterkplm. in Zürich, Lübeck, Leipzig, Lehrer am Sternschen Kons. (Berlin), 1905—08 in Chicago, wurde 1915 Dir. des Sternschen Kons., schrieb Opern und Klaviergesänge (Eliland,

Schön Gretlein, Geibellieder, Toskanische Lieder op. 91).

fiŕero (ital.), stolz.

fiŕre (franz.), Pfeife, Pfeifer.

Figulus, Wolfgang (eigentlich W. Töpfer), aus Naumburg, † vermutlich 1591 in Meißen, 1545/46 Kantor in Lŕbŕben, stud. seit 1547 in Leipzig, wurde 1549 Thomaskantor u. 1551 Meiŕner Fŕrsten-ŕchul- kantor, 1588 pensioniert. Erschrieb *Elementa musicae* (seit 1550 mehrmals), bearb. M. *Agricola *Deutsche Musica* (1560 u. 1567), komponierte *Precationes aliquot* (1553) sowie *Cantiones sacrae* (1575) und ver1ffentlichte einen Sbd. *Weynachts-Liedlein* (1575, darin auch Werke von *Senfl, M. *Agricola, *Galliculus u. a.). Seine *Hymni sacri et scholastici* 1594 (gedr. 1604 u. 1605) sein Schwiegersonn M. Fr. Birck, Kantor in Grimma, eine 5stg. Messe hs. in Pirna. Neudrucke im Hdb. d. ev. KM.

Lit.: O. Clemen in ZfMW XI 441 ff.

Figura obliqua (lat.), schräge Notenfigur in der alten Choral- u. Mensuralnotation, z. B.



Figuralmusik (lat. *musica figuralis*), im Gegensatz zur *musica choralis* (siehe *gregor. Gesang) die mehrstimmige Musik mit kontrapunktischen „Figuren“, also besonders Klauseln.

Figurenlehre, musikalische, die 1bertragung des Systems der Tropen und Parabeln aus der Beredŕtheit des 16./17. Jhs. auf die Musik in dem Sinne, daŕ gewisse typischen Melodiebewegungen bestimmte Affektvorstellungen zugeordnet werden — eine Bedeutungs- symbolik, die ihren H1hepunkt bei J. S. Bach findet. *Lit.*: A. *Schering im Km. Jb. 1908; ders., Das Symbol in der Musik (hg. v. W. *Gurlitt 1941); K. Ziebler in ZfMW XV 289ff.

Figuration (Figurierung), Aufl1sung von Akkorden (auch von einer Melodie) in rhythmisch regelm1ŕig wiederkehrende Teilnoten, z. B.





filar il tuono (ital.), den Ton gleichmäßig „ausspinnen“, ihn schön strömen lassen.

Filke, Max, * 5. Okt. 1855 zu Steubendorf-Leobschütz (Schlesien), † 8. Okt. 1911 in Breslau, war Schüler v. Brosig (Breslau), * Haberl (Regensburg) und Piutti (Leipzig), wurde 1881 Dirig. in Straubing, 1890 in Köln, 1891 Domkplm. in Breslau (1893 auch Lehrer am KM-Inst., 1899 MD). Noch leben von ihm einige Festmessen u. ein Tedeum.

Filmmusik s. Tonfilm.

Filtz, Anton, * um 1730 in Böhmen, † im (beerdigt 14.) März 1760 in Mannheim, wo er seit 1754 (Schüler von J. *Stamitz) als Solo-Vc. und als einer der begabtesten Komponisten der *Mannheimer Schule wirkte. „F. ist in der themat. Erfindung originell u. überrascht durch frappante Kontraste u. starken Ausdruck, erreicht aber in der Konsequenz und Feinheit der Arbeit nicht entfernt seinen Lehrer“ (*Riemann). Nachweisbar sind 41 Sinfon. (4 hg. v. Riemann in DTB III, 1 u. VII, 2; eine hg. v. Sondheimer [J.] 1932). Streichtrios (1 in Riemanns Coll. mus., 2 in DTB XVI), Triosonaten, Klaviertrios, Vc-Sonaten, Konzerte f. Vc, f. Fl.

fin'tal (ital.), bis zum.

Finale (ital.), Schlußsatz; 1) *instrumental*: in mehrsätzigen Kompositionen (Sonaten, Kammermusik, Sinfonien) der meist rasche, fröhliche oder hymnisch gesteigerte Endsatz, mit Vorliebe in Rondoform, oft in Sonatenform. Hat das F. in der Mehrzahl der Fälle leichteren Kehrscharakter, so begegnet aber auch umgekehrt, daß es Ziel und Höhepunkt des Zyklus darstellt; so liegt auf ihm das Schwergewicht in den Sinfonien mit Chorfinale (Beethovens 9., Liszts Faust, S. v. Hauseggers Natursinfonie) und in den meisten Brucknerschen Sinfonien, hier gern mit überraschendem Durchbruch des 1. Themas aus dem 1. Satz, 2) *vokal*, in der Oper: das Auslaufen eines Aktes in eine große Schlußszene, die nicht mehr aus einer Abfolge kürzerer Nummern (Arien) besteht,

sondern sich kantatenhaft oder durchführungsmäßig weitet. Eines der frühesten Beispiele in der **Opera seria* bildet Händels *Orlando furioso* (1733, 2. Aktschluß), in der *Opera buffa* vertritt es erstmals 1748 N. Logroscino (1698 bis 1765, dazu H. *Kretzschmar im Petersj. 1908 u. Ges. Aufs. II 374 ff. nebst Notenanhang); die volle Ausbildung zeigen Mozarts *Figaro* und *Don Giovanni*; dazu A. *Lorenz, Das Finale in Mozarts Meisteropern (Die Musik, Juni 1927). M. Fuchs, Die Entw. d. F. i. d. ital. Opera buffa vor Mozart (Diss. Wien 1932).

Finalis (lat.), Schlußnote; in den Kirchentönen bestimmt diese (der Grundton) die Tonart (*cujus toni, videtur in fine* = „in welcher Tonart ein Stück geht, sieht man am Endton“, von Luther auch sprichwörtlich verallgemeinert); authentische und plagale Tonleitern haben dieselbe F., z. B. dorisch und hypodorisch *d*; einen Nebenschluß auf der Quinte (z. B. *a*) nennt man **Confinalis*.

Finck, Heinrich, * 1446 in Bamberg, † 9. Juni 1527 im Schottenkloster zu Wien, stud. 1482 in Leipzig, stand im Dienst dreier polnischer Könige, seit mindestens 1491 in Krakau, war 1510–13 Hkplm. Herzog Ulrichs in Stuttgart (zu dessen Hochzeit vermutlich seine 6–7stge. Messe), stand dann der Hofkapelle Kaiser Maximilians I. in Augsburg (zeitlich zwischen Isaac und Senfl) nahe, wurde durch des Kaisers Kanzler Matth. Lang 1520 als Komponist des Domkapitels nach Salzburg berufen, ist aber 1525/26 Wiener Hofkapellmeister Ferdinands I., wo sein vermutlicher Schüler *Arnold v. Bruck sein Nachf. wurde. Auf den 83 jg. Finck ließ der Kaiser eine Gedenkmünze schlagen; seine weltl. Gesänge gab Hieron. Formschnyder 1536 als „Schöne auserlesene Lieder des hochberühmten Heinrich Finckens“ heraus (Neudr. nebst einigen Motetten von Heinr. u. Herm. F. bot *Eitner als Publ. Bd. 7; 3 im Staatl. Jugendlbb.); anderes erhielt sich in Sammelwerken von Salblinger und

Rhaw (Hymnen 1542, 10 neugedr. v. R. *Gerber in Blumes Chorwerk). Man kennt von ihm bisher drei Messen (eine 3stg.e bei Ambros V, eine andere großenteils bei P. *Wagner, die *Missa in summis* in Blumes Chorwerk 1933, das Kyrie vorher in H. J. Mosers Kantorei der Spätgotik, das 5stg.e Greiner Zanner in dess. u. F. *Piersigs *Carmina* bei Nagel 1929, dann in DTÖ XXXVII, 2. Der Stil von F., den sein Großneffe Hermann F., „geistvoll und gelehrt, aber hart“ nennt, wird besser durch O. *Kade geschildert (bei Ambros V, S. XXXVI), der gegen Obrechts „Milde, Innigkeit u. Lieblichkeit“ F.s „Kraft, Kühnheit u. Stärke des Ausdrucks“ stellt. U. *Brätel findet um 1536 „des Finken Kunst“ ungewöhnlich, „braucht seltsam Art, verkart't auf fremd Manier“. Neuausg. seiner übrigen geistl. Werke bereitet K. *Westphal f. d. RD vor. Die Hofweisensätze fesseln durch den gleichmäßigen Bewegungsreichtum aller Stimmen.

Lit.: P. *Wagner, Gesch. d. Messe I 275 ff.; H. J. *Moser, Gesch. d. dt. Musik I⁵, 414 ff.; ders., Hofhaimer, S. 58 ff., 193 ff. (mit Briefen v. F.); ders. im „Kreis“ VI, S. 73 ff.

Finck, Hermann, als Neffe des Vorigen, * 21. März 1527 zu Pirna, † 28. Dez. 1558 zu Wittenberg, wo er seit 1545 stud. u. Org. war, schrieb eine vortreffliche *Practica musica* (1556) und einige wertvolle Motetten.

Findeisen, Kurt Arnold, * 15. Okt. 1883 in Zwickau, lebt in Dresden (Lesingpreisträger), schrieb die Musikerromane „Du meine Seele, du mein Herz“ (R. Schumann, 1923), „Ein Musikant ging durch die Welt“ (Schubert, 1931), „Lied des Schicksals“ (Brahms, 1933), „Gottes Orgel“ (Bach u. Händel, 1935), „Das Leben ein Tanz, der Tanz ein Leben“ (Joh. Strauß, 1941), sowie die mus. Erzählungsbücher „Lockung des Lebens“ (1924), „Die Melodie der Freude“ (1937), „Klingende Morgenzeit“ (1937), „Wir zogen in das Feld/Innsbruck, ich muß dich lassen“ (Ges. Vld.geschichten) — meist bei Bong (Berlin) u. Eichblatt (Leipzig).

Findeisen, Nikolai Fedorowitsch, * 24. Juli 1868 zu Petersburg, † 20. Sept. 1928 ebenda, stud. dort bis 1888 am Kons., gründete 1893 die

„Russische Musikztg.“ und wurde der umfassendste Kenner der *russ. MG (auch Bearbeiter d. russ. Bibliogr. im Petersj.b. u. Riemanns Lexikon). Sein nachgelassenes Hauptwerk: „Schilderungen aus der Gesch. d. Musik in Rußland v. d. ältesten Zeiten bis z. Ende d. 18. Jhs.“ (russ., Moskau 1929); ferner schrieb er russisch u. a. „Glinka“ (1896, ²1905, dt. München 1899), dazu Werkverzeichnis (1898); Glinkas Briefe (2bdg. 1907/08); Musikal. Skizzen (1891); Das mus. Altertum (ges. Aufs. 1903); Das russ. Kunstlied (1905); Rimsky-Korssakow (1908); Gesch. der Petersburger Abt. d. russ. Musikges. 1859—1909 (1909).

Lit.: R. Engel in ZfMW XIV, 228 f.

Fine (ital.), Ende, Schluß; besonders dort angewendet, wo nach einem „da *Capo“ der Abschluß eines Satzes inmitten der Notierung steht.

Fingersatz (lat. *applicatura*, franz. *doigter* [spr. doätē], engl. *fingerin*g) Anwendungssystem der Finger beim Instrumentenspiel; A) bei den Saiteninstrumenten (ohne Harfe) zwecks Verkürzung der Saiten: diese kann a) bei den kleineren Instr. mit daher enger Mensur durch Fingerwechsel auf jeder *diatonischen Stufe erfolgen, wobei chromatische Zwischenstufen durch bloße Fingerverschiebung erzeugt werden (*diatonischer F.* bei Klein-geigen, Mandolinen usw.); b) bei den größeren Instr. mit weiterer Mensur durch Fingerwechsel auf jedem Halbton (gern durch *Bünde markiert), daher *chromatischer F.* bei Großgeigen, Lauten, Gitarren usw.; c) *Mischfingersatz* beim Vc in den tieferen Lagen (fällt bei den Streichinstr. in der Regel dem Daumen nur die Aufgabe zu, am Halse den Lagenwechsel als Stützpunkt vorzubereiten, so wird er beim Vc in steigendem Maße auch zur Saitenverkürzung herangezogen, „Daumenaufsatz“, vgl. Duport u. W. Lamping); B) bei den Tasteninstrumenten (und der Harfe) zwecks geläufiger und phrasierungsgerechter Verbindung der verschiedenen Tonhöhen nebeneinander: hier steht auch der Daumen zur Verf., der aber vor Bach (ebenso wie der kleine Finger) nur in Ausnahmefällen angewandt wurde; zur Weiterführung gebundener Tonleitern wurde lieber

über- als untergesetzt (vgl. Couperin). Seb. und Ph. Em. Bach haben das Untersetzen des Daumens als Norm, doch wurde dieser möglichst nur auf Untertasten benutzt. Erst seit Chopin und der Liszt-Schule wird er, der modernen Chromatik entsprechend, auch auf Obertasten fast unbeschränkt verwendet. Man sollte von der Des-dur- und H-dur-Tonleiter als Norm ausgehen, um das F.-Gefühl von Anfang an richtig zu erziehen. Zu beachten ist bei der Wahl des F. nicht nur die Raumdisposition auf der Klaviatur, sondern auch die relative Schwäche des 5. Fingers, anatomisch stärkere Bindung des 4. Fingers an den 3. und das Eintreten von Cäsuren bei Aufheben der ganzen Hand ohne Pedalhilfe. — Die Fingerbezeichnung geht bei den Streichern von 1—4 für Zeigefinger bis kleiner Finger, 0 für die leere Saite, 0 über den Zahlen bedeutet (ebenso bei der Harfe) lockeres Auflegen des Fingers zur Erzielung von *Flageolets. Bei den Tasteninstrumenten zählt man (links wie rechts) 1—5 vom Daumen bis zum kl. Finger (dagegen in England [aussterbend] † und 1—4).

Lit.: L. *Köhler, Der Kl.-F. (1862); O. *Klauwell, Der F. im Klavierspiel (1885); A. Michelsen, dgl. (1896); H. Nürnberg, Grundregels des Kl.-F.; histor.: J. K. F. *Rellstab, Anl. f. Klavierspieler (1790); L. Adam u. Lachnith, *Méthode ou principe général de doigté* (1798); Ch. Neate, *An Essay on Fingering* (1855).

Finke, Fidelio, * 22. Okt. 1891 in Josephstadt (Nordböhmen), stud. Kompos. bei V. Novák am Prager Kons., wo er 1915—20 Kompos.-Lehrer wurde; seit 1920 Staatsinsp. der dt. Musikschulen in der Tschechoslowakei u. Kompos.-Lehrer an der dt. Musikakad. (1927 Dir., 1928 Vors. d. staatl. Prfg.-Komm. f. Schul- u. Privatmusik). Er entwickelte sich von Brahms und Reger her in vorübergehend einigermaßen atonaler Richtung; Werke: 3—9stg. FrChc.; Klavierstücke (u. a. Sinf. Dichtg. f. Kl); Orgelwerke; Kammermusik (Klavier-Quintett, Klavier-Trio, 2 StrQue; 8 Streich-Trios, Violinsonaten, Son. f. Kl u. Fl, Son. für Violoncell solo); Variationen und Fuge für 13 Soloinstr., Suite für

Streichorch.; Liederkreis *Frühling* f. S, T, Orch.; Ouv.; sinf. Dichtg. *Pan*; *Mein Trinklied* f. T, MCh, Orch.; *Abschied* f. S, T, Orch.; *Der zerstörte Tasso* f. Ges. u. StrQu für Orgel: Fantasie u. Fuge „Aus tiefer Not“, Toccata u. Fuge (1928), Choralvorspiele (1929), Suite (1930); Konz. f. Kl. u. kl. Orch. (1930); Concertino f. 2 Kl. (1931); Konz. f. Orch. (1932); Lieder; Weihnachtskantilene f. gem. St. (1933); Oper „Die Jakobsfahrt“ (Prag 1937).

Finke, Romeo, Vater des Vorigen, * 9. März 1868 in Heinersdorf [Nordböhmen], † 30. Juli 1940 in Niederhansichen bei Reichenberg, Klavierpädag. u. Vorkämpfer Wagners im Sudetenland, war 1920—27 Dir. der Dt. Musikakad. u. Vors. d. staatl. Prüfgs.-Komm.

Finnische Musik. Am altertümlichsten an der f. Volksmusik sind engschrittige, rezitativische Klageweisen der Karelier, dann fünfhebige Runenmelodien; heute herrschen vierhebige Zeilenpaare (5bdg.e Volksliedsammlung mit rund 5000 Melodien, hg. v. I. *Krohn, A. Launis u. A. O. Väisänen *Suomen kansan sävelmiä*). Das nationale Begleitinstr. ist die 5saitige Kantele (gezupft, 3saitig auch gestrichen). Reste des greg. Gesangs sind in hs. Bruchstücken erhalten u. zeigen bes. Einfl. der Dominikanerliturgie. Lat. Motetten (*Piae cantiones*) von Th. P. Ruuta erschienen seit 1582 (Greifswald) mehrfach. Der erste finnische Kompon. in neuerer Zeit wurde der Klarinettenvirtuose Bernh. Henrik Crusell (1775 bis 1838), der meist in Schweden tätig war. Nach den Deutschen Friedr. Pacius (1809—91) aus Hamburg und Richard Faltn (1835—1918) aus Danzig, die die f. M. vielfach förderten, kam neuer Eigenwuchs durch den Kons.-Dir. Martin Wegelius (1846 bis 1906) und durch Rob. Kajanus (*1856, † 6. Juli 1933 in Helsinki, Dirig. des dortigen Orch.) empor, der das f. Volkslied zur kunstmusikalischen Stilquelle werden ließ (2 finn. Rhaps., Aino-Sinf., Kullervo-Trauermarsch). Internat. Geltung gewann die f. M. durch Jan *Sibelius, der ohne direkte Benutzung v. Volksweisen doch das f. Nationalkolorit. in reichster Weise ausgeprägt hat; Kleinmeister neben ihm: A. *Järnevelt.

Erkki Melartin, Selim Palmgren, Toivo Kuula, Leevi Madetoja, und die ersten Opernkomponisten in f. Sprache: Oskar Merikanto und Armas Launis. Am namhaftesten im Ausland ist heute neben Sibelius der Lieder- u. Kammermusikomp. Y. *Kilpinen. Musiker u. Musikgelehrte zugleich sind Ilmari *Krohn und Heikki *Klemetti, die sich besonders um die Kirchenmusik ihres Landes verdient gemacht haben. Seit 1938 stehen die f. Tonsetzer mit bemerkenswerter Ausschließlichkeit im Dienst militärischer Marschkompositionen.

Lit.: Toivo Haapanen in Adlers Hdb. ²1122ff.; ders., Die MW in F. (Bull. I, Heft 3/4); ders., Neumenfragmente in Helsingfors (I 1924, II 1932); K. Flodin, Entw. d. Musik in F. (Die Musik 1903/04); ders., M. Wegelius (Helsinki 1922); I. Krohn, Geistl. Volksmelodien in Finnland (1899); ders., Die f. Volksmusik (Greifsw. 1935); A. Launis, Estn.-finn. Runen-Melodien. Zs. *Suomen Musikkilehti*, hg. v. H. Klemetti (1933ff.); R. Theil, Das dt. geistliche u. weltl. Lied in Finnland (1940); N. von der *Pals, F. M. (Die Musik 1937); F. Ege, Das f. Vld. (ZfM 1941)

Fiorillo, Federigo, * 1753 in Braunschweig, † nicht vor 1823 in Paris (?), Sohn des Braunschweiger u. Kassler Hkplm.s Ignazio F. aus Neapel (1715 bis 1787), Violinvirtuose, 1783 Kplm. in Riga, konzertierte 1785 in Paris, seit 1788 in London als Bratschist des Salomon-Quartetts. Von s. Kompositionen sind die 36 *Caprices* f. Violine solo (2. Violine v. *Spohr, dessen Bearb. auch sonst recht eigenwillig ist) ein noch heute hochgeschätztes Etüdenwerk, zumal für den Bogen.

Fioriture (ital. = Verblümungen) s. Verzierungen.

fis, chromatische Erhöhung von f.

Fischer, Albert, * 26. Juli 1882 in Aue (Erzgeb.), stud. Gesang bei *Ifert (Dresden) u. Alex. Heinemann (j.) (Berlin), Komp. bei *Draeseke, war Heldenbariton auf den Bühnen Berlin, Metz, Elberfeld, Hannover, begründete von Sondershausen aus seinen Ruf als Konzertsänger (bes. Bach u. Händel), wurde dort Prof. u. Kammer Sänger, lehrte 1920—23 an der Berliner Hochschule, war 1925—26 an der Staatsoper

und lebt seitdem als Konzertsänger u. Gesangspäd. in Berlin.

Fischer, Edwin, * 6. Okt. 1886 zu Basel, stud. dort bei H. *Huber sowie in Berlin bei M. *Krause, war 1905—14 Klavierlehrer am Sternschen Kons., ist in Leidenschaft wie Versenkung einer der größten Pianisten der Gegenwart (zumal als Beethoveninterpret), auch vortrefflicher Bach-Dirigent, insgesamt eine geniale Musikerpersönlichkeit; leitete seit 1926 den Lübecker Musikverein, seit 1928 den Münchner Bachverein, dann ein Kammerorch. in Berlin. Hg. einer „Sammlung unbekannter Klavierwerke“ (Ries u. Erler), auch Komp. von Liedern, Orch.-Gesängen, einer Sonatine f. Kl., feinsinniger Bearbeiter.

Fischer, Erich, * 8. April 1887 in Kreuzlingen am Bodensee, stud. in Berlin MW bei *Kretzschmar, *Stumpf, *Friedlaender (j.), 1909 Dr. phil. (Diss. Über die Musik der Chinesen, SbIMG XII, 153 ff.), war Ass. am Psychol. Inst. (Phonogr.-Archiv), 1910—14 auf Reisen für die DTD (im Winter Solorepet. in Hannover), machte sich seitdem durch seine „Musikal. Hauskomödien“ (winzige Liederspiele zu Musik von Haydn, Dittersdorf, Lortzing usw., Führer v. W. *Altmann) bekannt, versuchte 1926 eine Belebung der Volksliedproduktion (Proben von Laienkompositionen als *Deutsche Volksliederspende*) und gab 1932 ein Donaueschinger Liederheft von J. A. Sixt (Augsburg, Ende des 18. Jhs.) heraus.

Fischer, Johann, * 25. Sept. 1646 in Augsburg, † 1721 zu Schwedt, stud. bei *Capricornus in Stuttgart, wurde Notenschreiber bei *Lully, dann Violinist in Augsburg, Ansbach (1685), Mitau, Schwerin (1701—03), Kopenhagen, Stralsund, Stettin, Stockholm, Schwedt (Hkplm.). Einer der ersten „deutschen Lullisten“ mit seiner „Musikal. Maienlust“ (50 *Airs* f. 2 V u. Bc., 1681); Himmliche Seelenlust (dt. Arien f. 1 Singst. mit Instr., 1686), Musikal. Divertissements (2stg. Suiten, 1700, Neudr. v. 4 Nrn. f. Blockfl. m. Bc. durch W. Woehl im Bärenr. 1932), Tafelmusik (Ouvertüren, Suiten, poln. Tänze, 1702, ²1706, ³1708, Ausw. v. H. *Engel im Bärenr.), Feld- u. Heldenmusik (auf die Schlacht bei Höchstädt, 1704). Seine

Solo-Violinsonate für abwechselnd drei verschieden *skordierte Instr. (um 1686) „Das Drei-Eins oder Eins-Drei“ hg. v. G. *Beckmann (bei Simrock).

Lit.: Bronisława Wójcikówna, J. F. v. Augsburg als Suitenkomp. (Lemberger Diss. 1921) in ZfMW V, 129ff.

Fischer, Joh. Kaspar Ferdinand, * 1650, † 27. März 1746 zu Rastatt, (falls nicht nach R. *Münichs Vermutung zwei gleichnamige Persönlichkeiten, Vater u. Sohn, zu unterscheiden sind), 1696—1716 badischer Hkplm. zu Schlackenwerth (Böhmen), ausgezeichnete Klavierkomponist, der auch für Baden-Baden fröhdt. Opern geschrieben hat. Kompositionen: *Le journal du printemps* (Lullistische Orch.-Suiten a 5, 1695, Neudr. v. E. v. Werra als DTD X, 1, prakt. Ausg. v. *Woehl, Bärenr.); Musikal. Blumenbüschlein (Klaviersuiten, 1696); 4stg.e Vesperpsalmen (1701); *Ariadne musica neo-organoedum* (1715, Präludien u. Fugen für Orgel durch den Tonartenkreis, wichtiges Vorbild f. S. Bachs Wohltemp. Kl); dem etwaigen Sohn kämen zu: Musikal. Blumenstrauß (Suiten, um 1735, Ausw. in v. Werras Orgelbüchlein) u. Musikal. Parnassus (dgl. 1738); die *Præcludia et fugæ pro organo per 8 tonos eccles.*, Litaneien u. Antiphonen usw. wären noch auf beide zu verteilen. Ges.-Ausg. der Kl- u. Orgelw. v. E. v. Werra (1901, Br. u. H.), Ausw. v. *Doflein (Schott). Lit.: R. *Hohenemser in MfM 1902; R. *Oppel, F.s Einfl. auf Bach (Bachjb. 1910).

Fischer, Ludwig, * 18. Aug. 1745 zu Mainz, † 10. Juli 1825 in Berlin, berühmter Baß mit dem Umfang D—a', Schüler v. Anton Raaf; kurf. Sänger in Mainz, dann in Mannheim, München, Wien (wo Mozart den Osmin für ihn schrieb), 1783 in Paris, dann in Italien, 1788—1815 an der Kgl. Oper in Berlin, wo er 1802 das volkstüml. Lied „Im tiefen Keller sitz' ich hier“ schuf.

Fischer, Wilhelm (j.), * 19. April 1886 in Wien, stud. bei H. *Grädener u. G. *Adler (j.), 1912 Dr. phil., Ass. am mw. Inst., 1915 Priv.-Doz.; 1928—38 Extraord. in Innsbruck, Hab.-Schr. „Zur Entwicklungsgesch. des Wiener klass. Stils“ (in Beihefte zu DTÖ III). Ferner schrieb er: Zur Chronologie der Klaviersuiten J. S. Bachs (Kongr.-Ber.

Basel 1924), Zur Gesch. d. Fugenthemas (dgl. Lpz. 1925), Die konzertierende Orgel im Orch. des 18. Jhs. (Orgelbericht Freiburg i. Br. 1926); Die Instrumentalmusik 1430—1880 (in Adlers Hdb. d. MW), einen stilkrit. Anh. zu Schnerichs „Haydn“ (²1926); Hg. v. DTÖ XIX, 2 (Monn).

Fistelstimme s. Register.

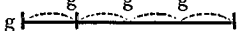
Fistula (lat.), Pfeife, Orgelpfeife.

Fitzwilliam s. *Virginal*.

Flämische Musik s. Vlämische M.

Flageolet (franz., spr. flaseho-), 1) Schnabelflöte in Pickelflötenlage, in hoch g, Umfang notiert cis—d''', Klang gis''—a''', identisch mit dem *Flauto piccolo* in Bachs Kantaten 96 u. 103, in Händels *Acis* u. bei Mozart stets Flageolet, nicht kl. Querflöte; von da auch Orgelregister zu 2' und 1'; 2) Fl.-Töne (franz. *sons harmoniques*) werden auf Saiteninstr.en (Streicher, Harfe) als besondere Klangfarbe (in der Tiefe hornartig, in der Höhe gläsern oder pfeifend) erzeugt durch nur leichtes Auflegen des verkürzenden Fingers auf die Saite an einem von deren Hauptteilpunkten (künstl. Festlegung eines Teilton-Schwingungsknotens), wodurch deren Schwingung sich gemäß der betr. Teilung mehrfach wiederholt. Z. B. auf der g-Saite der Violine erklingt beim ersten Viertel der Länge bei festem Aufsatz c', bei Flageolet-Aufsatz aber der 3. Oberton (4. Teilton) der Saite, nämlich g'', u. zw. zugleich an vier Stellen:

o
3
g'' g'' g''

Flag.: 

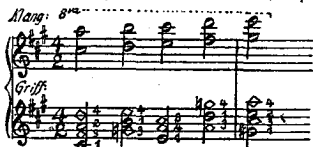
fest: Sattel (c'o) (g') (g'') Steg

(Bezeichnung des *Fingersatzes durch °, des Klangtons eventuell durch †.) Bei weiter Mensur (Vc, Kb) ist so noch der 8. u. 9. Teilton praktisch verwendbar. Man nennt dieses Obertonspiel mit einem losen Finger, das z. B. die Technik des *Trumscheit völlig bestimmt hat und auf der Violine besonders seit Mitte des 18. Jhs. (Mondonville 1735, Dom. Ferrari 1750; vgl. A. *Moser, Gesch. d. Violinspiels, S. 281 und 377ff.) verwendet wird, natürliches Fl., wobei auch Doppel-

fl.s möglich sind, d. h. Fl. gleichzeitig auf zwei Saiten:



Künstliche Fl. entstehen dadurch, daß ein Finger durch festen Aufsatz die Saite verkürzt und ein zweiter durch lockeren Aufsatz den Teilton-Schwingungsknoten bildet. Sogar künstl. Doppelfl. kommen bei *Paganini (1. Konzert, 3. Satz), *Ernst (Mehrstge. Studien Nr. 6), *Bazzini (*La Ronde des Lutins*) vor; man bezeichnet den lockeren Finger mit eckiger Note. Beispiel aus A. *Moser, *Violinschule II*; 14:



Lit.: Henryk Heller, *Lehre der Fl.-Töne* (1927).

Flatterzunge * Tremolo bei Trompete, Pos. u. Holzbläsern.

Flautato (ital.), „geflötet“, Anstreichen nahe am Griffbrett (Steigerung *sulla tastiera* = auf dem Gr.), wo die geradzähligen Obertöne wegfallen u. der Gegendruck der Saite sich vermindert, so daß der Ton verschleiert klingt; Gegensatz: scharfer Klang (*Ganassi: *intonazione cruda*) durch Spielen nahe am Steg (*sul ponticello*).

Flautino (ital.), Flötlein, Pickelflöte, auch Flageolett.

Flauto (ital.), *Flöte.

Fleischer, Oskar, * 2. Nov. 1856 in Zörbig (Prov. Sachsen), † 8. Febr. 1933 in Berlin, stud. 1878–83 in Halle Philol. (Dr. phil.), dann bei Ph. *Spitta in Berlin MW, 1888–1911 Leiter der staatl. Instrumentensammlung, 1892 Privatdozent (1895 a. o. Prof., später Geh. Reg.-Rat), 1899 Begr. u. Leiter (bis 1904) der *Internat. Musikges., ebensolange Mithg. der ZsIMG u. SbIMG. Schrieb u. a. Das Accentuationssystem *Notkers in s. Boetius (Diss. 1883); D. *Gaultier (Vj. II, 1 ff.);

Führer durch die Sammlg. alter Mus.-Instr. (1892); Ein Kapitel verglichen der MW (SbIMG I, 1 ff.); Mozart (1899); Neumenstudien I–III (1895, 1897, 1904); Die germ. Neumen (1923); Aufsätze in der Zs. „Mannus“. Fl. fällt ein Hauptverdienst in der Wiederentdeckung der *Germanenmusik zu, wenn gleich er manchmal allzu unkritisch verfahren ist.

Flesch, Carl (j.), * 9. Okt. 1873 in Wieselburg (Ungarn), stud. Violine am Wiener Kons. (Grün) und am Pariser Cons. (Sauzay, *Marsick), 1897 bis 1902 Prof. am Kons. Bukarest, 1903 bis 1908 dgl. in Amsterdam, lebte dann in Berlin (1921 Prof.), wo er 1921–22 und seit 1928 an der Hochschule lehrte, lebte seit 1926 in Baden-Baden, 1933 nach Philadelphia ausgewandert.

Schriften: Urstudien f. V (1911); Die Kunst des V-Spiels (I 1923, II 1928, holl. 1929, engl. New York 1930); Das Klangproblem im Geigenspiel (1931). Hg. von V-Werken.

Flöte (ital. *flauto*, franz. *flûte* [spr. flüt], engl. *flute* [spr. flut]), Gattungsnamen derjenigen Holzblasinstr., deren Ton durch Anschlagen der Luft an eine scharfe Kante (Aufschnitt) entsteht; die Tonhöhe regelt sich teils durch „Überblasen“, d. h. Schärfung des Luftstroms, wodurch der 2.—5. Oberton erzielt wird, teils durch Verkürzung der schwingenden Luftsäule mittels Öffnen von Grifflöchern; A) ohne Mundstück: Anblasen des geschlossenen Luftraums (wie bei Flaschen): *Panflöte, *Okarina; B) mit Mundstück a) geradeaus mit Schnabel angeblasen: Schnabelflöte (*Blockflöte); b) mit gespitzen Lippen quer angeblasen: Zwerch-, Querflöte (franz. *flûte traversière*) mit 14 Löchern, deren Griffsystem von J. J. *Quantz, Th. *Böhm, (Böhmflöte) M. *Schwedler (Reformflöte) durch Klappenmechaniken verbessert wurde; der Umfang ging bei Beethoven bis a''' und reicht heute von h bis c''' (R. Strauß, *Ariadne*: sogar cis'''). Gegenüber der reichen Ausgestaltung des *Blockflöten-Chors hat die Querflöte meist nur die Alt-u. Sopranspezies ausgebaut (bei M. *Agricola jedoch finden sich alle 4 Typen); im 16. Jh. bis g hinab (Schulen v. S. *Ganassi [*La Fontegara*, Venedig 1535], Ph. Jambé de Fer [*Epitome musical*,

Lyon 1556], S. Gorlier [*Tablature de flûte à l'allemand*, Lyon 1558]); J. S. Bach kannte große Fl. in A (*Fl. d'amour*) und B, also tiefer als die heutige C-Fl., aber auch höhere: Terzfl. in Es, Quartfl. in F. Die Pickel-Fl. (v. ital. *fl. piccolo*) steht eine Oktave höher als die gr. Fl. u. wird oktavierend notiert; die Bachsche in A ist eine Schnabelfl. (siehe auch *Flageolet); außer der Normalform in C besitzt die Militärmusik auch höhere in Des und Es; neuerdings wird selten auch wieder Altflöte (*Weingartner, *Pfitzner, *Orff) und Bariton-Fl. (*Klose) gefordert. Historisch grundlegend ist das Werk von *Quantz, *Versuch einer Anweisung, die Flöte traversière zu spielen* (1752, Neudr. v. *Schering 1906). Wichtigste neuere Flötenschulen: Berbiguier († 1838), *Grande méthode de la fl.* (3 bdg.); Hugot († 1803) und Wunderlich († 1819), dgl. (auch mehrfach deutsch); A. B. *Fürstenau († 1852), Flötenschule, Die Kunst des Fl.-Spiels; Tulou († 1865), Fl.-Schule; Terschak († 1901), Etüdensammlung; Ernesto Köhler († 1907), Techn. Übungen; J. *Andersen († 1909), Fl.-Schule usw.; R. Tillmetz († 1915), 24 Studien; W. Barge († 1925), Orchesterstudien; Emil *Prill, dgl.; Taffanel († 1908); *Gaubert, *Méthode* (1923).

Lit.: Die Schriften von Th. *Böhm; M. *Schwedler, *Katechismus des Fl.-Spiels* (1897); Fl. u. Fl.-Spiel (*1923); E. Prill, *Führer durch die Fl.-Literatur* (1899); R. S. Rockstro, *A treatise on the construction, the history and the practice of the flute* (New York 1928); H. M. Fitzgibbon, *The story of the flute* (London 1929); F. Sconzo, *Il flauto e i flautisti* (Mailand 1930); G. *Schünemann, *Zur Fl.-Technik des 18. Jhs.* (Allg. Mus.-Ztg. 1908, S. 377 ff.); P. Alexeieff, *Historisches über Fl. u. Fl.-Spiel* (Riga 1911); W. Altenburg, *Alt-u. Baßflöten* (Zs. f. Instr.-Bau 1901, Nr. 8). Einen Katalog der Lit. über Fl. veröffentlichte der Sammler Miller in Detroit; siehe auch Scheck.

Flötenuhr. Nur noch in wenigen Exemplaren zu Wien erhaltener Musikautomat (Spieluhr mit Walze und Blasebalg), gebaut 1772, 92 u. 93 von Pater Primitivus Niemecz, wofür J. Haydn 1792/93 über 30 kleine Stücke ge-

schrieben hat. Vgl. Lindström-Platte Parl. B. 37040 (7 Stücke) sowie den Neudr. f. Klavier v. E. Fr. *Schmid (Nagels Musikarchiv [1931]). Solche v. Ph. Em. *Bach bot Kurt Walter in Z. f. Schulm. 1933 (Juni). *Lit.*: E. Fr. Schmid, Haydn u. d. Fl. (ZfMW XIV, 1933 ff.).

Flötenwerk, kleines *Orgelwerk nur mit Flötenregistern; Gegensatz: *Regal (Schnarrwerk) nur mit Zungenstimmen.

Florenz in der MG: siehe **Ars nova*, Italienische Musik und Oper.

Flores (lat. = Blumen), Koloraturen im m.-a. Liede.

Florilegium Portense (lat. = Blumenlese aus Sulpforta) s. Bodenschatz u. Calvisius.

Flotow, Friedrich Frhr. v., * 26. April 1812 auf Rittergut Teutendorf (Mecklenburg), † 24. Jan. 1883 in Darmstadt, Komp.-Schüler v. *Reicha und J. P. *Pixis in Paris, schrieb dort seit 1834 Opern (als erste „Peter und Kathrine“ 1835 in Ludwigslust und Schwerin, erster Pariser Erfolg „Der Schiffbruch der Medusa“ 1839), ging 1846 nach Deutschland zurück, erhielt 1855 das Amt eines mecklenbg. Hofmusikintendanten in Schwerin, lebte seit 1863 meist auf einem Gut bei Wien, seit 1873 auf Teutendorf, ab 1880 in Darmstadt. *Hauptwerke*: *Alessandro Stradella* (Hamburg 1844), *Martha* (Wien 1847), ferner u. a. „Rübezahl“, „Indra“ (Berlin 1853); eine „Fatme“ Neubearb. von B. Bardi (1925); „Sein Schatten“ (*L'ombre*, 1870) bearb. v. S. *Scheffler (Darmstadt 1934). Fl. schreibt ein prickelndes, elegantes Biedermeier im Gefolge v. *Adam und *Auber, oft mit glücklichen melodischen Einfällen („Letzte Rose“, „Martha, Martha, du entschwandest“), gelegentlich etwas gefühlsselig, aber doch mit soviel behältlichen Einfällen, daß er sich mit gutem Recht neben *Lortzing u. *Nicolai gehalten hat u. noch manchen Wiedergewinn verspricht.

Lit.: F.s Leben v. s. Witwe (1892).

Flügel hieß (schon lange vor dem heute populär so genannten Pianoforte) wegen der sich ergebenden spitzen Form des Kastens jedes Tasten-Saiteninstrument, dessen Saiten in der Richtung der Tasten, also auf den Spieler waagrecht her, nicht quer zu den Tasten laufen (wie beim *Clavichord, *Spinett, *Vir-

Lit.: H. *Riemann in Hdb. d. MG II 2, S.360ff. u. „Musik“ X, 24; A. *Moser im AfMW I, 358ff.

Folklore (engl.) von William John Thoms 1846 in der Londoner Zs. *Athenaeum* geprägter Ausdruck für Volksüberlieferung; musikalisch gern als Gegensatz zur bewußt kunsthaften Gestaltung gebraucht. Das Wort „Volkskunde“ erstmals in der Vorr. zu Tschiskas u. Schottkys Österr. Vld.ern (1819), dann 1858 bei H. W. *Riehl. Folkloristik: deren Erforschung.

Forchhammer, Theophil, * 29. Juli 1847 in Schiers (Graubünden), der Vater war Holsteiner, die Mutter Schweizerin, † 1. Aug. 1923 in Magdeburg, Kirchen- u. Schulmusiker in der Schweiz, 1871 in Wismar (Skt. Marien), 1873 zu Quedlinburg und seit 1886 in Magdeburg, wo er als Nachf. A. G. *Ritters (Domorg.) eine höchst bedeutende Tätigkeit als Orgelspieler wie als Komponist entfaltete. Er war persönlicher Schüler v. *Faißt, fühlte sich aber besonders von Liszt beeindruckt. 1905 kgl. Prof., zog 1918 in den Ruhestand nach Elgersburg (Th.). Im Mittelpunkt seines Schaffens stehen zahlr. Orgelchoralvorspiele und -phantasien, die neben den liturg. Arbeiten v. Ritter u. K. Piutti zum Wertvollsten unmittelbar vor Reger gehören, jedoch durch die Gegnerschaft H. *Reimanns im Schatten geblieben sind (op. 10—13, 16, 18, 20—23, 25—34, 36, 37 u. ungedruckte). Ferner schrieb er Orgelsonaten, Kl.-Werke, Kammermusik, das Orat. „Königin Luise“, den 130. Ps. (Soli, Ch., Orch.) u. a. m. Auch verfaßte er mit Bernh. Kothe 1889 den bekannten „Führer durch die Orgellit.“.

Lit.: Peter Schmidt, Th. F. (Kiel 1937).

Forchhammer, mehrere Brüder, von denen 1) Ejnar, * 19. Juni 1868 in Kopenhagen, † 15. Aug. 1928 in München, 1895—1918 als Wagnertenor an deutschen Bühnen, und 2) Jörgen, * 24. Juni 1873 in Herleefsholm (Dänemark), Schüler von *Ifert und Belwidt, bekannt geworden sind: ersterer zumal als glänzender Darsteller, letzterer durch s. Schriften, Vorträge u. als Gesangspäd., seit 1921 zugleich Lehrer für Stimm- und Sprachphysiologie an der Univ. München (1924—29 auch an der Akademie der Tonkunst), schrieb

mit einem dritten Bruder Viggo „Theorie und Technik des Singens und Sprechens“ (1921), ferner allein u. a. „Stimmbildung“ (I 1923, ²37: Stimm- u. Sprechübungen, II 1935 u. III 1938: die Ausbildung der Singstimme); Die Grundlage der Phonetik (1924); Dtsche. u. allg. Sprachlautlehre (1928); Sprachlaute im Röntgenbild (Tafeln, 1929); Aufsätze in der „Stimme“, im Archiv f. Phonetik, in der Rom.-germ. Mschr., in Mschr. f. Ohrenheilkunde (Wien 1931).

Forkel, Joh. Nikolaus, * 22. Febr. 1749 zu Meeder bei Coburg, † 20. März 1818 zu Göttingen; wurde 1766 Chorknabe in Lüneburg, 1767 Chorpräfekt in Schwerin, ging 1769 als stud. jur. nach Göttingen, wo er aber Musikforscher, 1770—73 Univ.-Org., 1779 Univ.-MD und 1787 Dr. h. c. wurde. Seit 1772 hielt er private, seit 1777 öffentliche Vorlesungen über Musiktheorie. In Parallele zu der universalistischen Göttinger Historikerschule (J. L. Heeren, J. D. Fiorillo, I. G. Buhle, Fr. Bouterweg, L. Wachler) packte er — ungefähr gleichzeitig mit *Hawkins und *Burney — die MG-Darstellung als musikalische Kulturgeschichte unter weitestem Gesichtskreis an. Auch wurde er der Begr. der MW als Hochschuldisziplin in Dtschl. Am wichtigsten wurden seine „Allg. Gesch. d. Musik“ (2 Bde. 1788 u. 1801, bei etwa 1500 abbrechend); Allg. Literatur der Musik (1792, grundlegend vor C. F. *Becker und Ad. *Aber [j.]); Über J. S. Bachs Leben, Kunst u. Kunstwerke (1802, Neudr. v. Müller-Blattau 1925), womit er neben Rochlitz die Bachrenaissance in Fluß brachte; ferner schrieb er: Über die Theorie der Musik (1777), Mus.-krit. Bibliothek (3bdg. 1778/79), Über die beste Einrichtung öffentlicher Konzerte (1779); Genauere Bestimmung einiger mus. Begriffe (1780); Musikal. Almanach f. Dtschl. (1782, 83, 84, 89). Auch begann er *Denkmäler der Tonkunst (Wien 1805 mit Sonnleithner). Ein Verz. seines Bücher- u. Musikalien-nachlasses erschien 1819.

Lit.: W. *Gurlitt in ZfMW I, 574 ff.; Heinr. Edelhoff, J. N. F., Beitr. z. Gesch. d. MW (in Vorarb. z. Gesch. d. Göttinger Univ. u. Bibl. 15, 1935); Thilo Krieg, Das geehrte u. gelehrte Koburg I u. III, 1927 u. 1931.

Formen, musikalische, sind wie alle künstlerischen Formen nicht so sehr durch objektiv vorhandene Regelmäßigkeiten bestimmt, sondern gedachte und empfundene Ordnungen (Bindungen, Zusammenfassungen von kleineren Einheiten), deren geistiges Zustandekommen allerdings durch tatsächliche Vorbedingungen solcher Art begünstigt und verstärkt wird, weil in der Seele einige Grundformen mathematischer Art als ewige Muster schlummern. Formlosigkeit erweckt Mißbehagen, weil sie als zufällige Willkür, Unordnung, Unübersichtlichkeit empfunden wird; doch auch ein Übermaß von Form kann verstimmen, wenn die Form als Selbstzweck, als leeres Spiel, eben als „bloßer Formalismus“ wirkt; das Wohlgefallen, wenn Form und Inhalt als sich ideal Entsprechend, als im gegenseitigen Gleichgewicht befindlich aufgefaßt werden, bezeichnet man gern als „klassisch“. Befindet sich hier die Kunst in einem Zustand „harmonischer“ (besser: konsonanter) Ausgewogenheit, so gehört aber auch die (dissonante) Spannung zwischen Form und Inhalt (oder auch zwischen ungleichartigen Formideen) zu den berechtigten Möglichkeiten der Kunst; das Sichempören „menschlicher“ Inhalte (Affekte, seelische Einmaligkeiten) gegen restlose Bändigung durch die mehr absolutisierende „Form“, die als solche etwas näher beim Mathematischen, Außermenschlichen, regelhaft Wiederkehrenden (Typischen) beheimatet ist, bildet das Grundphänomen alles ewig Romantischen (vgl. Descort); auch die Gegensatzpaare Südländisch-Nordisch, Apollinisch-Dionysisch, Antikisch-Gotisch, Hellenisch-Faustisch, Plastisch-Musikalisch treffen mehr oder minder die gleiche Polarität. Formbewußtsein entsteht dann, wenn im (gedachten oder tatsächlichen) Gebilde wenigstens bei einer Kategorie (z. B. Tonhöhe, Tonbewegung, Tonale Einheit, Dauer, Akzente, Klangfarbe, rhythmische Motive) einander vergleichbare Wiederholungen auftreten (K. *Westphal), in die also (im weitesten Sinn) ein „Rhythmus“ hineingehört, hineingesehen werden kann. Diese Symmetrie kann im Größten, kann im Kleinsten zuerst erspürt werden; danach gibt es *Totalitätsformen*, aus denen durch

unterteilendes Eindringen etwaige Organik auch kleinerer Teile entwickelt werden kann; im gegenteiligen Fall herrscht *Partialität*: Kleinformen können zu einem größeren Kosmos schließlich zusammengeschaut werden (P. Frankl [j.]). Beides kommt in der Musik vor und wird z. B. am Unterschied von (italienischem) *Rondo und (französ.) *Rondeau oder auch von Sinfonie und Suite (Gegensatz von zyklischer Bogen- und strophischer Kettungsform) klar. Auf anderer Ebene (doch in verwandtem Dualismus begründet) liegt der Unterschied von *statischer* und *dynamischer* Form (E. *Kurth [j.]), zwischen Sein und Werden (H. Wölfflin u. O. Walzel: „geschlossene“ und „offene“ Form). Zwar ist in der Musik alles Bewegung. Aber was wir als „Sein“ empfinden, das schwingt im Kreise als stehende Welle; das „Werden“ dagegen bewegt sich im gedachten Raum von der Stelle, steigert sich oder verliert sich; das ist der Grundgegensatz von „Lied“ und „Fortspinnung“ (W. *Fischer [j.]). Kaum je freilich wird eines von beiden ganz für sich auftreten — in jedem Lied entsteht Fortspinnung, in jeder Fortspinnung kristallisiert sich schließlich auch Liedhaftes. Auch Freiheit und Bindung müssen sich die Wage halten: z. B. die Ariosi in Bachs Matthäuspassion sind „offene Formen“ bezügl. Melodik u. Tonalität, besitzen aber zum Ausgleich viel stärkere Einhelligkeit der Begleitungsmotivik als die „geschlossenen“ Arien. Man kann die ganze MG ableiten aus „Lied“ (einschl. Tanz u. Marsch) und „Nichtlied“ (Motette, Fuge, Sonatendurchführung), zwischen denen aber noch viele Mischformen stehen. Dabei muß man sich hüten, Form zu äußerlich „geometrisch“ zu verstehen: sie ist nicht bloße, ablösbare Schale, ein willkürlicher Schematismus, eine lehrbare Typentradition; weit wesentlicher ist die „innere Form“, die passendste Erscheinungsmöglichkeit des jeweiligen Inhalts; es sind die Auswirkungskurven des dynamischen Vorgangs auf den Dimensions-Achsen des Klangraums, die ihr geheimnisvolles Symmetrierungsgesetz (wie in der Kristallinik) in sich tragen.

Ein Sonderproblem der Formbetrach-

tung gegenüber der Bildenden Kunst bedeutet das Abrollen des tönenden Kunstwerks im Verlauf der Zeit, d. h. die Forderung, ein Nebeneinander aller Formteile aus dem Nacheinander gedächtnismäßig zu erfassen: das Formhören. Zwar erleichtert das graphische Festhalten im Notenbilde die Betrachtung des Musikwerks, doch muß der Notenleser sich immer wieder gegenwärtigen, daß hier die in Wirklichkeit auf uns zukommende Musik eigentlich nur „von der Seite gesehen wird“. Nur der Tonsetzer selbst erschaut wohl im gehobenen Augenblick künstlerischer Empfangnis alles Nachzeitige seiner Eingebung in der Phantasie „gleichzeitig wie ein Bild“ (so schon um 1800 in einem apokryphen Mozartbrief). Immerhin: auch stehende Architektur wird vom Beschauer vielfach im nachzeitigen Rhythmus erschritten (A. Schmarsow), so daß die gleichnishafte Begriffsübertragung „musikalische Architektur“ für die inneren Entsprechungen eines Opern- oder Oratorienaktes keineswegs sinnwidrig ist (*Steglich).

Klein-, Mittel- und Großformen der Musik unterstehen im Grunde gleichen Gesetzen. Man kann unterscheiden: A) Gleichgewichtsformen, B) Steigerungsformen, C) Mischformen aus A u. B.

A) Gleichgewichtsformen: a) [absolute Einteiligkeit kommt kaum vor, da Form als solche erst mindestens bei Zweimaligkeit eines Motivs empfunden wird]; b) Zweiteiligkeit: Frage und Antwort (z. B. bei der *Fugen-Durchführung), Vordersatz und Nachsatz (z. B. symmetrische Melodiehälften mit Halb- und Ganzschluß, auch wörtliche Wiederholung wie im Doppelversikel der *Sequenz, selbst hier geschieht Spannung und Lösung), Sang und Wieder-sang (Strophe u. Gegenstrophe). Dazu ist zu beachten, daß die üblichen schulmäßigen Unterscheidungen von „Satz“, „kleiner“ und „großer Periode“ sich oft nur auf äußerlichem, notationsmäßigem Taktzählen begründen; denn ob 2+2 oder 4+4 oder 16+16 Takte oder 1. u. 2. Hälfte eines alten Sonatensatzes — das formale Phänomen als solches ist das gleiche, und nur die Formate wechseln; c) Dreiteiligkeit: A B A; dieses Formprinzip beruht auf dem Kontrast; B wird stets als Unterbrechung, als

Gegensatz zwischen A und A wirken, selbst wenn, wie oft beim Triptychon der Dacapo-*Arie, der Mittelsatz aus dem gleichen Motivmaterial wie die Außenflügel erwachsen ist; während durch A als These und B als Antithese eine Spannung geschaffen hat, bringt die Wiederholung von A die Lösung; das zweite A ist selbst bei wörtlicher Wiederholung ein anderes kraft veränderter Stellung. Von hier aus entstehen alle weiteren Bogenformen, z. B. fünfteilig Marsch oder Tanz mit zwei Trios:

A B A B' A oder die Rücklaufsform

A B C B A nebst ihren Erweiterungen zum Rondo, z. B. A B A C A B A, oder

zum „großen Bogen“ A B C D . . .

← D C B A, auch die neunteilige Liedform a b a c d c a b a als poten-

zierte Dreiteiligkeit; d) Vierteiligkeit entsteht entweder als Verdopplung von Zweiteiligkeit, z. B. (a+a')+(a+a') bzw. (a+b)+(b+a); oder als Erweiterung der Dreiteiligkeit durch einen irrationalen Einschub an vorletzter Stelle, z. B. A B x A, womit allerdings die symmetrische, statische Form gesprengt wird (vgl. H. J. *Moser, Das Schicksal der Penultima, Petersjb. f. 1933); auch Fünfteiligkeit dieser Art (A B, A x B) begegnet.

B) Steigerungs- [und Abschwächungs-] Formen: a) Zweiteiligkeit: quasi jambisches Verhältnis der Teile a+A oder a+B, d. h. Einhelligkeit durch andeutende These und deren an innerer Dynamik gesteigerte Bekräftigung bzw. Kontrastierung von Anhub und Ausführung, so in der französ. *Ouvrière, in „Praeludium und Fuge“, in „Introitus und Hymnus“; b) Zweiteiligkeit abschwächend: das Echo-Phänomen in seinen zahlreichen künstlerischen Gestaltungen, dann z. B. Tanz und Abtanz, aber auch ein quasi trochäischer Kontrasttypus, also A+b, z. B. Choral mit Postludium, Lied mit ausebbender *Coda; c) Dreiteiligkeit: sowohl die Barform a+a+b (die allerdings meist ein verkappter zweiteiliger Steigerungstyp ist, da das Stollenpaar a+a als „Aufgesang“ an Ausdehnung und Gewicht dem Ab-

gesang b entspricht, siehe A. *Lorenz), als auch der Strettatypus A+B+C, der vom mhd. Tanzleich bis etwa zu Webers Agathen-Arie „Wie nahte mir“ immer wieder begegnet (Satzfolge langsam—schnell—sehr schnell, z. B. in den Sonaten v. *Quantz, *Tartini, *Friedrich d. Gr.); aus ihm erfolgen mancherlei asymmetrische Kettungstypen, z. B. das Rondeau $\overline{A B A C A D A E} \dots A$, die Motette $\overline{A B C D E} \dots$, die Solokantate, etwa: A, b B, c C, d D, E.

C) Mischformen entstehen durch Verknüpfung symmetrischer und asymmetrischer Bildungselemente. a) In der Fuge z. B. überwiegt zwar die Statik der Großform, z. B. in einer 4stgen.:

I.	II.	III.
$\overbrace{a b a b, x}$	$\overbrace{b' a' b' a', y}$	$\overbrace{a'' b'' a'' b'', z}$

doch bilden hier der unperiodische Auslauf des Themas selbst, die irrationale und nicht notwendig symmetrische Fortspinnung der Zwischensätze sowie die Steigerung etwaiger Engführungen mit jeder Durchführung ein sehr starkes Gegenelement gegenüber der Auspendelung von Frage und Antwort oder der Rückkehr des Stimmentauschs zwischen I und III.

b) In der neueren Sonate wieder anders, z. B.

$[: A B [C]:] \quad x y z \quad A B' [C']$.

Im großen liegt hier eine Barform vor, doch stehen Themenaufstellung und Schlußreprise trotz der Tonartenveränderung in einem starken Balanceverhältnis (selbst bei verkürzter Reprise bringt deren Strettastellung den dynamischen Ausgleich gegenüber dem zweimaligen Stollenkopf). Dazwischen wirkt das Fortspinnungsgebiet der Durchführung als [Steigerungs-]Kette von Themenvariationen; die Themen selbst aber sind in der Regel wieder statisch geschlossene Kleingebilde (im Gegensatz zum Fugenthema) oder selbst bei gruppiertem Erweiterung jedes als Ganzes wenigstens in labilem Gleichgewicht.

c) Am einfachsten zeigt sich dieses Gesetz des ästhetischen Ausgleichs zwischen symmetrischer und asymmetrischer Form in der Variation, z. B.

$A A a A b A c A d A e A f A g - x [A b z w. B]$.

Hier vertritt die Kleinform, das liedhafte Thema (oder auch z. B. ein *Passacaglia-*Ostinato) die Statik, a—x aber die dynamische Fortbewegung, die bald auf, bald abwärts strebt; manchmal wird der Komponist in dieser Kette sich dem Thema wieder stärker nähern, so daß rondoartige Bildungen auftauchen; entfernt er sich aber durch die Freiheit seiner Veränderungen sehr weit von der Basis des Urbildes, so pflegt er am Schluß das Thema wörtlich wiederzubringen (oben: A) oder die Kette durch eine stark steigernde Coda zu krönen (oben: B; so die Fuge am Schluß von Brahms' Haydn-, von Rogers Hiller- u. Mozart-Variationen).

d) Ähnlichen Ausgleich beobachtet man in zusammengesetzten Liedformen; z. B. wirkt Schuberts „Frühlingstraum“ mit A B C zunächst als asymmetrischer Kantatenbau — erst die wörtliche Wiederholung mit neuem, steigendem Text, die das Bisherige als Strophe zusammenfaßt, bündigt das romantisch Regellose zu klassischer Form.

e) Kontrastausgleich beherrscht endlich die zyklischen Bildungen, z. B. *Kirchensonate* und franz. Ouv.: langsam — schnell — langsam — schnell; *Kammersonate* u. ital. Ouv.: schnell — langsam — schnell; *Suite*: Allemande Courante, Sarabande Gigue mit etwaigen Überraschungseinschüben (Gavotte, Rigaudon, Loure) an vorletzter Stelle; Wiener klass. *Sinfonie*: Sonatensatz (Allegro oder quasi Franz. Ouv.), Liedform (Adagio oder Andante), Tanzform (Menuett bzw. Scherzo), Finale (Rondo oder Sonatenform, auch sonatenhafte Fuge).

Lit.: A) grundsätzliche: Kurt *Westphal, Der Begriff der musikal. Form (Diss. Berlin 1933); H. *Erpf, dgl. (Diss. Lpz. 1914); H. *Mersmann, Zur Gesch. d. Formbegriffs (Petersjb. 1930); Herb. Eimert, Mus. Formstrukturen des 17. u. 18. Jhs. (Diss. Köln 1929, Filser 1932); R. v. Tobel, Die Formenwelt d. klass. Instr.musik (Bern 1935); Hella Krückmann, Formungssinn der Kunst am Beispiel der Musik (Diss. Lpz. 1940); Aug. *Halm, Von zwei Kulturen der Musik (1913); die Werke v. A. *Lorenz u. E. *Kurth (j.); B) spezielle Formenlehren: *Stöhr (j.), *Gál (j.) u. *Orel, For-

menlehre der Musik (⁸1932); St. *Krehl in der Sammlung Götschen; *Leichten-
tritt (j.), Mus. Formenlehre (³1927);
*Blessinger, Grundzüge der mus.
Formenlehre (1926); H. *Riemann,
Große Kompositionslehre, Formen-
lehre, Katechismus der Komp.-Lehre;
R. Noatzsch, Praktische Formenlehre
der Kl-Musik (1933); H. *Halbig, Gre-
gorianische Formenlehre (1931); H. J.
*Moser, Gleichgewichtserscheinungen
in der Musik (Jb. d. Akad. f. K- u.
Schulm. IV); H. *Martens, Musikal.
Formen in histor. Reihen; darin u. a.
Menuett (Martens), Variation (H.
Fischer), Ballade (H. J. *Moser),
Rondo (*Piersig), Fuge (O. Roy), Suite
(R. *Münch), Liedformen (*Wetzel),
Charakterstück, Programm-Musik (Kurt
*Schubert), Sonate (H. Fischer), Kanon
(F. *Jöde), Melodram (Martens); K.
*Westphal, Mus. Formenlehre (Sam-
mlung Götschen, i. Vorber.).

Formschneyder s. Graphäus.

Form und Ton. Die Beziehungen zwischen *Farbe und Ton bedürfen gleichzeitig der Klärung der Beziehungen zwischen Form und Musik. Das letztere Problem ist der exakten Forschung leichter zugänglich, weil sowohl die geometrische Form wie auch die Harmonielehre nach gemeinsamen mathematischen Gesetzen behandelt werden können. In der Kunstgeschichte sind für die Ton-Form-Beziehung die Brahms-Variationen von Klinger als reine Schwarz-Weiß-Kunst zu nennen, in der Psychologie die synoptischen Untersuchungen an Blinden von G. *Anschütz in Hamburg und die Filme von Fischinger, in der Physiologie die Ähnlichkeit der sinnlichen Wahrnehmung durch Auge und Ohr, mit deren Vertauschbarkeit sich bereits Dubois-Reymond 1891 beschäftigt hat, und schließlich kann man in der Physik die Vertauschbarkeit der optischen und akustischen Darstellung praktisch demonstrieren. Die Modulation einer Fernseh-Bildwand mit den Schwingungen des Tons ergibt geometrische Mosaikfiguren von ästhetischem Reiz, in denen man nach den Untersuchungen von F. Winkel Rhythmus, Melodie, Harmonie und Dynamik in Übereinstimmung mit der dazu erklingenden Musik erkennen kann. Es ist dabei gleichgültig, wie die

entstehenden Figuren im einzelnen aussehen; es kommt nur auf ihre gegenseitigen Beziehungen, ihr Entstehen, Verweben und Vergehen an, genau so wie in der Musik ein Werk nicht durch einzelne herausgegriffene Töne erklärt werden kann. Die Bildempfindung ist hier also als dynamischer Vorgang zu werten. Die Mosaik-Methode ergibt tiefere Aufschlüsse über die Harmonielehre, gibt Anleitung für das Zusammenwirken von Ton und Bild im Tonfilm und wäre schließlich als Mittel denkbar, im Konzertsaal denjenigen, die mehr auf das Sehen als auf das Hören eingestellt sind, das Kunstwerk gleichzeitig optisch darzubieten. Versuche sind bisher mit Filmstreifen durchgeführt worden.

Lit.: wie bei Farbe und Ton; ferner F. Winkel, Gedanken zum Ton-Form-Problem, Zeitschr. „Film und Bild“, 1941, H. 6.

Forsell, John, * 6. Nov. 1868 zu Stockholm, † ebenda 31. Mai 1941, stud. hier und in Paris, sang als berühmter Bühnenbariton (Don Giovanni) in Stockholm, Paris, Berlin, New York, wurde 1923 Dir. der Kgl. Oper in Stockholm.

Forster, Georg, * um 1514 zu Amberg, † 14. Nov. 1568 in Nürnberg, Schüler L. *Lemlins (Heidelberg), stud. 1534 in Wittenberg, wo er zu Luthers Tischgesellschaft gehörte, lebte als Arzt in Amberg, Würzburg, Heidelberg und Nürnberg, wurde der z. T. recht selbstständig eingreifende (nämlich das ältere Tenor-Lied mit Instr.-Begl. acappellisierende, wiewohl Rückübertragung auf Instr.e nicht ausschließende) Hg. der berühmten, in Wittenberg unter Luthers Augen zusammengetragenen Liedersammlung „Ein Auszug (Ausbund) guter alter und neuer deutscher Liedlein“ I 1539 (vor allem mit den Altmeistern *Isaac, *Hofhaimer, *Lapidida, *Stoltzer), II 1540 (meist Volksliedbearbb. v. *Senfl, Part.-Ausg. in Eitners Publ. Bd. 29), III 1549, IV—V 1556 (meist Jobst von *Brant); Textneudr. 1903 von Elizabeth Marriage; hs. Gesamtpart. u. a. auf Staatsb. Berlin; 2 Nrn. in Scherings Beisp. 88; Neudr. in Jödes Chorbuch, im Staatl. Jugend-Ldb., in den Kaiser-Ldbb. Gute eigne

Sätze v. Forster bei R. v. *Liliencron, Dt. Leben im Volkslied um 1530.

Lit.: H. Kallenbach, G. F.s frische dt. Liedlein (Diss. Gießen 1931); A. Leckscheidt, Das a cappella-Problem in F.s Ldbb. (ungedr. Diss. Heidelberg 1923); B. A. *Wallner, Mus. Denkmäler der Steinätzkunst, S. 221ff.; H. J. *Moser im Petersjb. 1928, S. 45f. in „Lied u. Volk“ April/Mai 1937 und Zs. „Luther“ 1940; F. *Stein, MG von Heidelberg; C. Ph. Reinhardt, Hdlbg. er Liederschule (1939). — Nicht zu verwechseln mit dem Zwickauer Kantor gleichen Namens (seit 1556, † 16. Okt. 1587).

Forte (ital., urspr. „tapfer“), stark, laut (Abkürzung *f*); *fortissimo* (*ff*) sehr stark; *mezzoforte* (*mf*) halbstark; *Fortepiano* (*fp*) stark anschlagend und sogleich wieder leise; *più forte* stärker.

Fortepiano s. Klavier.

Fortner, Wolfgang, * 12. Okt. 1907 in Leipzig, stud. in Leipzig 1927—31 Kompos. bei *Grabner, MW bei *Kroyer, seit 1931 Komp.-Lehrer (Dozent) am Ev. KM-Inst. Heidelberg; schrieb: Die 4 marian. Antiphonen (Soli, Ch., Orch. 1928); Fragm. Maria (Sopr., 8 Instr., 1929); Tocc. u. Fuge f. Orgel; Sweelinck-Suite f. Orch. (1930); Konz. f. StrOrch. (1934); *Sinfonia concertante*; Capriccio u. Finale (gr. Orch., 1940); 2 StrQue.; Schuloper „Cress ertrinkt“ (1931); Festkantate „Grenzen der Menschheit“; Feierkantate (Brockmeier); Konzert f. Orgel u. StrOrch. (1932); Concertino f. Br.; Konz. f. Cembalo u. StrOrch.; Drei geistl. Chöre (GemCh); Dt. Liedmesse (1935) (a capp.); *Nuptiae Catulli* (Ten., Kammerchor und -orch.); Suite f. Vc. allein (1933); MCh.e; Sonatina f. Kl. (1934); StrQu., Drei Psalmen (Bärenr.). Hg. v. 4 *Vivaldischen Konz.en f. Fl., StrOrch., Cemb. (Schott).

Lit.: Jul. Friedrich, W. F. (Die Musik 1935).

Forza (ital.), Kraft.

Foster, St. C., siehe Amerikanische Musik.

Foxtrott s. Tänze, moderne.

Fp s. forte.

Fränzl, Ignaz, * 3. Juni 1736 in Mannheim, † ebenda 1811, seit 1747 als Geiger Mitgl. der dortigen berühmten Kapelle (1774 KonzM), wurde hier

nach Wegverlegung des übrigen Orchesters nach München MD am Hoftheater (1790—1803), veröffentlichte Sinf., 7 Violinkonzerte, Kammermusik.

Fränzl, Ferdinand (der bedeutendere Sohn des Vorigen), * 24. Mai 1770 zu Schwetzingen, † 19. Nov. 1833 zu Mannheim, Geigenschüler seines Vaters, Komp.-Schüler von Padre *Martini, wurde 1789 in München HKonzM, 1792 in Frankfurt a. M. MD, leitete seit 1795 Kammerkonzerte in Offenbach und reiste seit 1799 als Virtuose nach England u. Rußland, bis er in München (1806—24) als Nachf. von *Cannabich Hkplm. u. Operndir. wurde. Schrieb 9 Konzerte in *Rodes Art, Violinduette, *Variations brillantes*, 6 StrQue und ein gutes Konz. f. 2 Violinen, Opern.

Lit.: A. *Moser, Gesch. d. Violinspiels, S. 348ff.

Français, Jean, * 23. Mai 1912 in Le Mans (Sarthe), stud. dort, dann am Pariser Cons., wo er 1930 den 1. Preis errang (Komp.schüler v. Nadia Boulanger), wurde seitdem zahlr. in Frankreich, Dtschld. usw. aufgeführt. Sein Stil ist tänzerisch leicht u. präzise, modern, aber auch etwas verspielt. Das Meiste erschien bei Schott; er schrieb 1932: 5 Kinderlieder (Ch. u. Orch.), Concertino f. Kl. u. Orch.; 1933: Ballett „*Scuola di ballo*“, StrTrio; 1934: StrQu., Fantasie u. Suite f. Vc. u. Orch., 3 Duette f. 2 Sopr. u. StrQu., V-Sonatine, Quintett f. Fl., Harfe u. Str., Serenade f. kl. Orch.; 1935: Quadrupelkonz. f. Bl. u. Orch., Quartett f. Saxophone, Balletts *Le roi nu* und *Les malheurs de Sophie*; 1936: dgl. *La lutherie enchantée* (Antwerpen, auch in Dtschl.) und *Le jeu sentimental*, Kl-Konz. (Berlin), 5 Kl-Stücke „*Portraits de jeunes filles*“; 1937: *Musique de cour* (V., Fl., Orch.), kom. Oper „*Le diable boiteux*“ (Kammerbesetzung); 1938: Ballette „*Verreries de Venise*“ und „*Le jugement du Fou*“, 3 Epigramme (4stg. mit Str-Quint.); 1939: Oratorium *L'Apocalypse de St. Jean*; 1940: Einakter „*L'Apocalypse*“.

Française s. Contredanse.

Francesco da Milano, * um 1490 zu Mailand, um 1510 berühmter Hoflautenist in Mantua, um 1530 dgl. beim Kard. Ippolito de Medici; von seiner *Intabolutura di liuto* erschien Teil I

seit 1536 mehrfach, II 1546, III 1547 vieles auch in zeitgenöss. Sammelwerken.

Lit.: O. *Chilesotti in SbIMG IV, 382ff., m. Abdr. v. 10 Fantasien; eine in *Scherings Beisp. Nr. 115.

Franck, Caesar, * 10. Dez. 1822 zu Lüttich (aus deutscher Familie: der Vater aus Völkerich bei Gemmenich, die Mutter, geb. Frings, aus Aachen), † 9. Nov. 1890 in Paris; stud. in Lüttich, dann am Pariser Cons. (Schüler von *Reicha), lebte 1841—43 in Lüttich, seitdem als Kirchenmusiker in Paris, wo er 1872 als Nachf. s. Lehrers Benoist Orgelprof. am Cons. wurde. F. ist bald von den Franzosen, bald von den Wal-lonen als der ihrige beansprucht worden, war aber reiner Deutscher, der, in den französl. Lebensraum gestellt, dort erst ganz zuletzt voll anerkannt worden ist und nach s. Tode größte Wirkung ausgeübt hat, zeitlebens jedoch am Ort seines Schaffens mißverstanden wurde und als geborener Romantiker, zugleich auch in einem den Franzosen fremden Grade absoluter Musiker, Deutschland als das Reich seiner Ideale dauernd innerlich umkreiste und umwarb. Am bekanntesten wurden in Deutschland sein Oratorium *Les béatitudes* (Die Seligpreisungen, 1869—79), die 1. Sinf. d-moll (1889) und die Violinsonate (1886). Ferner schrieb er: drei Opern; die Oratorien *Ruth* (1843—46), *La tour de Babel* (1865), *Rédemption* (1871/72), *Rébecca* (1881); 150. Ps. (Ch. Orch., Org., 1888), Offertorien, Motetten, 3stge. Messe (STB, Org., Harfe, Vc, Kb, 1860), *Ave Maria* usw.; 4 Trios, Klavierquintett (1878/79), StrQu (1889), Sinf.: *Le sermon sur la montagne* (um 1846); sinf. Dichtungen: *Les Eolides* (1876), *Le chasseur maudit* (1882), *Les Djinns* (Kl u. Orch., 1884); *Variations symph.* (dgl., 1885), *Psyché* (mit Chor, 1887/88); Lieder, Duette, Terzette; Klavierstücke (*Prélude, choral et fugue*, 1884; *Prélude, Aria et Final* 1886/87); Orgelwerke.

Lit.: V.d.*Indy, C. Fr., *l'artiste et son oeuvre* (1906, 16. Aufl. 1930); in Vorber. zwei dt. Biographien von Wilh. Mohr (Cotta) u. R. *Zimmermann (in den Schriften des T. H. Aachen); Arthur Co-quard, C. Fr. (1891); Gustave Dered-as, C. Fr., *Etude sur sa vie* (1897

[1904]); Et. Destranges, *L'oeuvre lyrique de C. Fr.* (1897); P. L. Garnier, *L'héroïsme de C. Fr.* (1900); H. Imbert, *Portraits et études* (1894); G. Ser-vières, *La musique française moderne* (1897); F. Baldensperger, C. Fr. (Paris 1901); A. Meyer, *Les cri-tiques de C. Fr.* (1898); Ch. v. d. *Borren, *L'oeuvre dramatique de C. Fr.* (1907); Ric. Canudo, C. Fr. e la giovane scuola musicale francese (1905); Oct. Séré, *Musiciens français d'au-jourd'hui* (1911); May de Rudder, C. Fr. (Tournhout 1920); M. *Emma-nuel, C. Fr. (1930); Ch. Tournemire, C. Fr. (1931); H. *Mersmann, Kam-mermusik, S. 71ff.; R. Jardillier, *La musique de chambre de C. F.* (1929); (A. *Cortot, *La mus. franç. de piano* 1930); Herb. Haag, C. F. als Orgelkompon. (Diss. Hdlbg., Bärenr. 1936); H. An-driessen, C. Fr., (Amsterdam o. J.); C. Fr.-Heft der Ztschr. f. Musik (1940).

Franck, Joh. Wolfg., * um 1641 zu Nürnberg, war 1673—76 Kplm. und Opernkomp. in Ansbach, schrieb 1679 bis 1686 vierzehn Werke für die Ham-burger Gänsemarktoper, wirkte in Lon-don 1690—95, wo er Konzerte veran-staltete und vermutlich auch gestorben ist. Heute lebt er wieder mit seinen großzügigen und empfindungsstarken *Geistlichen Liedern* (1681, 85, 87, 1700; 1stg. mit Bc., urspr. 4stg. dgl.) auf Texte des Hamburger Pastors Hinr. Elmenhorst (samt solchen v. G. *Böhm u. Wockenfußhg. v. Krabbeu. *Kromolicki als DTD 45; frühere Ausw. v. D. H. Engel 1856, 4stg. v. *Dommer 1859, ein-zelne bei *Reimann, *Friedlaender (j.), H. J. *Moser, Kaiser-Ldb. f. gem. Ch.). Weltliche Ariensammlungen bot Fr. 1690—96 (aus s. Hamburger Opern), 1690 in London unter dem Titel *Remedium melancholiae*.

Lit.: Rich. Klages, J. W. Fr. (Diss. Hambg. 1936); Fr. Zelle im Progr. des Berliner Humboldt-Gymn. 1889; C. *Sachs (j.) in SbIMG XI, 105ff.; A. *Werner ibid. XIV, 208ff.; W. Bar-clay *Squire im *Musical Antiquary* (Juli 1912); H. *Kretzschmar, Ge-sch. d. neuen dt. Liedes, S. 137ff.

Franck, Melchior, * um 1573 zu Zittau, † 1. Juni 1639 zu Coburg, lebte in Augsburg u. Nürnberg (Einfluß von H. L. *Haßler), dann seit 1603 als

Hkplm. unter dem prunkvollen Herzog Joh. Casimir in Coburg. Der unerhört fleißige Komponist, der meist noch beim alten vollstimmigen Satz verbleibt und fast bis zuletzt der Monodie wie auch dem Bc. ausweicht, war besonders glücklich in weltlichen Werken; an solchen sind hervorzuheben: Mus. Bergkreyen 4stg. (Tenor als Vorsänger, 1602), Neuausg. von Br. Grusnick in Blumes Chorwerk; Farrago (6stg., dgl.), Reuterliedlein (4stg., 1603); Paduanen, Gagliarden, Intraden (4—6stg., 1603); Deutsche weltliche Gesänge (4—8stg., 1604/05); Neues Echo (8stg., 1608); Neue Intraden (6stg., 1608); Mus. Fröhlichkeit (4—8stg., 1610); *Flores musicales* (4—8stg., 1610); *Tricinia amorosa nova* (1611); *Fasciculus quottl.* (4—6stg., 1611 u. 15); *Recreationes mus.* (4—5stg., 1614); *Delitiae amoris* (6stg., 1615); Fröhliches *Convivium* (4—8stg., 1621); Mus. Grillenvertreiber (ges. Quotlibets, 4—6stg., 1622); Neues Lustgärtlein (5—8stg., 1623); 40 neue Tänze (4stg., 1623); Neues mus. *Opusculum* (5stg., 1625); *Deliciae convivales* (4—6stg., 1627); *Rosetulum musicum* (4—8stg., 1628); von geistlichen Werken: *Sacr. melod.* I (5—8stg., 1601), II u. III (1604 u. 07); *Contrapuncti compositi* (dt. Kirchenl., Bearbb., 4stg., 1602); *Vincula natalitia* (5—8stg., 1611); *Suspiria musica* (4stg., 1612); *Viridarium mus.* (5—10stg., 1613); *Threnodiae Davidicae* (die 7 Bußps., 6stg., 1615); Geistl. mus. Lustgarten (4—9stg., 1616); *Laudes vespert.* (dt. Magnificats, 4—8stg., 1622); *Gemmulae Evangeliorum* (4stg. Ev.-Jg., 1623); *Suspirium Germaniae* (4- u. 7stg., 1628); *Votiva Columbae Sionae* (4stg., 1629); *Dulces mundani exilii deliciae* (1—8stg. mit Bc., 1631); *Psalmodia sacra* (5stg., 1631); *Paradisus musicus* (2—4stg. mit Bc., I u. II 1636); dazu ferner zahlr. gedr. Hochzeits- u. Trauermusiken. Ferner schrieb er „*Relation von dem herrl. Actu oratorio zu Coburg*“ (1630). Viele Neudr. v. geistl. Liedern u. Motetten z. B. bei *Commer, bei Schöberlein u. Riegel, von E. *Mauersberger, im Bärenr., bei *Jöde; weltl. im Staatl. Ldb., in den Kaiserlddb.; 5 Hoheliedmotetten hg. v. A. A. *Abert (Blumes Chorw. 24); Tänze in DTD 16 (*Bölsche) u. hg. v. *Steglich (Nagel);

Eine Intrada für 3 Trp. u. 3 Pos. in Ed. Breitkopf.

Lit.: A. Obrist, M. F. (Diss. Berlin 1892); H. J. *Moser in der Festschr. f. Fr. Stein (1939) u. in Zs. Germanien Juli 1939 (M. Fr. als Förderer d. dt. Volkskunde).

Franckenstein, Clemens Frh. v., * 14. Juli 1875 zu Wiesentheid (Unterfranken), stud. bei *Thuille (München) und J. *Knorr (Frankfurt a. M.), ging nach Amerika, dirig. 1902—07 in London, dann an der Wiesbadener u. Wiener Staatsoper, war 1912—18 und 1924 bis 1934 Generalintendant in München. Er schrieb außer Liedern u. Kammermusik Orchesterwerke: Festl. Musik op. 35, Meyerbeer-Variationen op. 45, 4 Orch.-St., Rhapsodie, Serenade (1933); ferner die Opern Griseldis (1898), Fortunatus (1909), Rahab (1911), Li Tai Pe (1920) u. Pantomime Die Biene (1916).

Franko, Friedrich Wilhelm, * 21. Juni 1861 in Barmen, † 3. April 1932 in Köln, Schüler der Berliner Hochschule, 1891—1924 Organist der Kölner Gürzenich-Konzerte u. zahlreicher rhein. Musikfeste, Orgel- u. Kontrapunkt-lehrer am Kons., verdient um die Wiedererweckung altverg. KM-Formen. Er schrieb Generalbaßübungen, ein Theoriebuch, „Orgelspiel“, komponierte Choralkantaten, Motetten, geistl. Konzerte, bearb. ein „Dt. Choralbuch“ (die Kirchenliedmelodien im Alt) und gab mit K. Sandmann „Cantusfirmus-Praeludien“ (4bdg., 1928—32 bei Schott) heraus.

Franko von Köln, † bald nach 1250 als Kölner Johanniterkomtur, päpstl. Kaplan u. Protonotar, gibt in seiner ersten und einzigen Schrift, *Ars cantus mensuralis* (*Gerbert, *Scriptores* III u. *Coussemaker, *Scriptores* I) die wichtige Wertregelung, daß auf eine Brevis nicht mehr als drei Semibreven kommen können, u. tut damit den entscheidenden Schritt von der bloß andeutenden *Moduslehre zu einer streng geregelten *Mensuralnotation. Er steht somit autoritär zwischen den Theoretikern Joh. de *Garlandia und Petrus de Cruce (1298). Nach ihm und einem „vorläufig ganz schemenhaften“ Franko von Paris spricht man vom „Zeitalter der Franken“ für die Triplum-Motetus-Lit. des 13. Jhs. Nach dem

Zeugnis des Jakob v. Lüttich hat man in Paris auch Kompositionen des Franko aufgeführt.

Lit.: H. *Bessler in AfMW VIII, 157ff.; ferner: H. *Riemann, Gesch. d. Musiktheorie, S. 114ff. (in diesem Kapitel etwas überholt); J. *Wolf, Gesch. d. Mensuralnot. (1904) und Hdb. d. Notationskunde I, 250ff.; E. *Kurth (j.) im Km. Jb. 1908, S. 39ff.; zum Notentext: O. *Koller in Vj. VI, 242f. u. H. *Bellermann in AMZ 1874.

Franz, Robert (eigentlich Knauth, schon der Vaternanntesich Fr., der Name wurde gesetzl. bei Heirat des Komp.), * 28. Juni 1815 zu Halle, † ebenda 24. Okt. 1892, wurde 1835 Schüler v. Friedr. *Schneider in Dessau, seit 1837 wieder in der Vaterstadt, wo er 1841 Ulrichs-Org. u. Dir. der Singakad., 1859 auch UnivMD wurde; 1861 Dr. h. c.; wegen eines zunehmenden Gehörleidens trat er 1867 von seinen praktisch-mus. Ämtern zurück. Seit 1843 erschienen, ohne im Verlauf eine Stilentwicklung zu zeigen, seine über 350 Lieder, die ihm den Beifall v. Schumann, Liszt u. Wagner eintrugen, obwohl F. sich von Parteibildungen (gleich *Cornelius) frei hielt. Er bestrebte sich, alte Polyphonie und kirchentonartige Elemente mit dem neueren Liedstil zu verschmelzen, „das Aroma der Romanischen Schule den strengen Formen einzuhauchen“; seine reizvollen Miniatureinfälle halten jedoch in größerem Rahmen meist nicht durch, so daß seine Lyrik heute fast verschwunden ist. Noch mehr hat sich seine Bearbeitungspraxis bei Werken Bachs und Händels, die nach Art Mozarts den Generalbaß durch Zusatzstimmen (Holzbläser) ersetzen wollte, gegenüber der m.-w. Renaissance der Continuopraxis erledigt. Lesenswert sein Briefwechsel mit Senfft v. Pilsach (hg. v. Golther 1906), mit Meinardus (hg. v. R. Tronnier, Von Musik u. Musikern, 1930) mit Schumann (G. Janßen in der Musik VIII 5/6); seine Schriften zur Bearb.-Praxis sammelte R. Bethge (1910).

Lit.: H. v. d. *Pfordten, R. F. (1923); R. Bethge, R. F. (1908); R. Frh. v. *Procházka, R. F. (Reclam, 1894); kleinere Abb. v. A. Saran, *Ambros, Liszt (1872), *La Mara, Jul. Schäffer, Osterwald, Waldmann; Didi

Loën, R. F.-Brevier (1915); G. E. Barbag, Die Lieder v. R. F. (hs. Wiener Diss. 1922).

Französische Musik. Die Grundzüge der fr. M. sind rhythmische Aktivität, die immer wieder zum Tanzmäßigen gedrängt hat, und Unterwerfen des Klanges unter rationale Vorstellungen, wodurch Frankreich zu allen Zeiten (pittoreske Stücke im *Codex Chantilly* um 1400, Janequin, Couperin, Marais, Lully, Rameau, Berlioz, Debussy) das Land der „malenden“ Programmmusik geworden ist. Doch bleibe nicht ungesagt, daß Frankreich im Vergleich zu Deutschland u. Italien das wesentlich schwächere Musikland durch manches Jahrhundert gewesen ist; immer wieder haben Deutsche u. Vlamen entscheidende Wendungen herbeigeführt (Julian v. Speier, Binchois, Ockeghem, Arcadelt, Clemens non papa, Janequin, Stamtitz, Gluck, Kreutzer, Habeneck, Chr. Urban, Caesar Franck, Honegger, Koechlin), und berühmteste „französ.“ Meister wie Baltazzzerini-Beaujoyeux, Lully, Duni, Piccini, Cherubini, Sacchini, Spontini, Donizetti sind eben doch Italiener gewesen. Im 19. Jh. haben dann auch Juden wie Meyerbeer, Halévy, Offenbach, Dukas, später Milhaud, Einfluß auf die Prägung des französ. Musikantlitzes ausgeübt. Einer spürbaren Sprödigkeit der melodischen Erfindung tritt aber bei den Franzosen wohlthuende Klarheit der Umrisse und präzise Anmut des Vortrags als Ausgleich gegenüber (bezeichnend, daß die Violine ihre höchste Ausbildung in Italien, der Violinbogen — eben wegen der „pointierten Artikulation“ — aber in Frankreich gefunden hat). Über die (vermutlich pentatonische) Harfen- und Gesangsmusik der keltischen *Barden auf französischem Boden weiß man nur wenig. Bleibt die Gregorianik in karolingischer Zeit noch gemeinfränkisch, so weist der Name „gallikanische Liturgie“ für ihre Sonderbildungen immerhin nach Westen. Toul u. Soissons wurden Zentren der Choralpflege, *Hucbald v. St. Amand und *Odo v. Cluny (um 900) die ersten mehr „französischen“ Musiktheoretiker; auch *Guido v. Arezzo galt eine Zeitlang als Franzose. Das von den Normannen zerstörte Kloster Jumièges war ein frühester

Sammelpunkt der Sequenzen-Produktion, um 1150 formt *Adam v. St. Victor seine Prosen mit typisch romanischer Formenglättung. Um 1230 gestaltet ebenfalls in Paris der deutsche Franziskaner Julian v. Speier als Hkplm. Ludwigs d. Hlg. seine Reimoffizien; neben und bald nach ihm wirkten als Musikgelehrte *Hieronymus de Moravia, *Johannes de Garlandia und *Johannes de Grocheo (wohl um 1280 an der Sorbonne). Liturgisches *Drama und frühe Mehrstimmigkeit erblühten zunächst im Kloster des hlg. Martial zu Limoges, um 1150 verlegte sich das Schwergewicht der Organalkunst nach *Beatae Mariae Virginis* (später Notre Dame) zu Paris, wo *Leonin und (etwa 1190—1230) *Petrus die Kunst der Organa u. Motetten auf stolze Höhe führten (Pariser **ars antiqua*); daneben findet sich eine nur noch halbgeistliche Salonkunst (*Roman du fauvel*) und weltliche Gemeinschaftsmusik (**Estampies et danses royales*). Neben der Kunst der *Trouvères* (s. Minnesang) entfaltet sich reich das Spielmannswesen (*Confrérie de S. Julien des menestriers* mit „Königen“ und eigenem Spital, s. Zunftwesen). Ein erstes Denkmal franz. Singspielidyllik ist das *Jeu de Robin et de Marion* des „Buckligen v. Arras“ *Adam de la Halle († 1286). Der franz. Zweig der **ars nova* gipfelt in Philippe de Vitry, Bischof v. Meaux († 1361) und Guillaume de Machaut († 1372) mit ihren mehrstimmigen *Balladen und isorhythmischen *Motetten, die auch am päpstl. Hof in Avignon vorherrschen; ein feiner Nachmeister dieser Blütezeit ist Jean Francoise v. Gomboulx. Im 15. Jh. zieht vor allem der burgundische Hof die Meister der instrumental durchgesetzten Chansonbearbeitung an (*Binchois, *Dufay), gleichzeitig übernimmt in der Kirchenmusik das Domkapitel von Cambrik (Cambrai) die europäische Führung: in den *Trienter *Codices* spiegeln Dufay, Grenon, Legrand, Grosin, Roulet, Bourgeois den französischen Anteil der „Schule von Cambrai“; aus ihr wächst der Vlamme Joh. *Ockeghem hervor, der seit 1453 den Hof Karls VII. zierte u. 1495 als Schatzmeister v. St. Martin zu Tours starb; große Franzosen aus seiner Schule

sind *La Rue, *Brumel, *Compère; neben ihm ragt der bedeutende Meister A. Busnois († 1492). Französ. Volkslieder (*l'homme armé*) und Hofweisen (*ma bouche rit*) speisen allenthalben die *Chansonmesse. Hauptmeister zu Beginn des 16. Jh. sind Jean *Mouton († 1522, der Lehrer *Willaerts), A. de Févin, Prioris und Eleazar Genet genannt Carpentras. Mit dem 1557 in Paris verstorbenen Niederländer J. *Arcadelt spannt sich die Brücke zum venezianischen Madrigal; auch *Clemens non Papa ragt mit seinen Motetten in die franz. Kunst hinein, deren kennzeichnendster Vertreter Cl. *Janequin († um 1560) mit seinen berühmten Klangmalereien u. auch kleinen kecken Liebesliedchen wird (seine großen Programmchansons: *La bataille de Marignano*, *Les cris de Paris*, *L'alouette*), fortgesetzt durch Claude de Sermisy. Mit dem Pariser Drucker *Attaignant steigt die instrumentale Hausmusik empor (Tanzbücher v. Cl. Gervaise u. E. Dutertre), ebenso die Orgelliteratur. Die Hugenottenmusik dehnt sich an Hand des Reimpsalters von Th. Béza u. Cl. Marot mit Tonsätzen (1564) v. Cl. *Goudimel (1505—72) über die ganze „reformierte“ Welt aus, in Deutschland durch die Übers. von A. Lobwasser. Die Odendichtung v. Ronsard fand in Sermisy und Costeley franz. Vertoner, *Lasso griff als Gast in die Hofballetts ein, deren erster Höhepunkt beim **Ballet de la reine* (1573) v. Beaujoyeux liegt (die ganze Hofanzlit. des 17. Jhs. in der *Collection Philidor* des Cons. Paris). Die franz. Tastenkunst geht von *Titelouze († 1633) über *Chambonnières an die *Couperins über; neben deren Größten, François C., treten der Lautenist D. *Gaultier und der Gambist M. *Marais, alle am Hofe Ludwigs XIV. überstrahlt durch den Besieger des ersten franz. Opernkomponisten Rob. *Cambert: den Florentiner Jean-Baptiste *Lully, der an die Ballettradition anknüpfend einen betont französischen Sonderzweig der venezianischen Opernschule zu klassischem Barock ausgestaltet. Seine Schüler *Campra, *Colasse, *Destouches führen zu J. Ph. *Rameau hinüber, der nicht nur die Clavecinkunst von Couperin,

Le Bègue, d'Anglebert, *Marchand, *Daquin gipfelnd abschließt, sondern auch die franz. Nationaloper auf ihren Rokoko-Höhepunkt (1733—60) trägt. Mit dem Pariser Besuch neapolitanischer Buffoni (Intermezzi v. Pergolesi u. Rinaldo da Capua, 1752) und J. J. *Rousseaus Singspiel *Le Devin du village* vom gleichen Jahre entsteht die *Opéra comique*, von der ein Zweig (Sedaine, Marmontel, *Favart, Musik v. *Duni, *Monsigny, *Philidor) zu Glucks kom. Opern führt u. im dt. bürgerlichen Singspieltyp *Hiller-Weiße begeisterte Nachahmung findet, während ein anderer über die Märchenoper (Dunis *Fée Urgèle* 1765, Grétrys *Zémire et Azor* und *Barbebleu*, Laruettes, Steibelts, *Isouards *Cendrillon* [Aschenbrödel], *Boieldieu's *Chaperon rouge* [Rotkäppchen], Foignets *Riquet à la houppe* [Zwerg Nase]) zur romantischen Oper zielt. Ein dritter (Grétrys „Richard Löwenherz“ 1784, „*Guillaume Tell*“ 1791, *Denys le Tyran* 1794) mündet über die Schreckens- u. Rettungsopern der Revolutionsjahre (*Cherubini, *Daleyrac, *Méhul, *Paër, *Lesueur) bei Beethovens „*Fidelio*“. In der Instrumentalmusik hatte nach den *rois de violon* *Dumanoir u. Constantin (um 1630) sich unter Lully (1680) die Kammermusik der 24 *violons du roi* abgezweigt; den vielseitigen *Corrette überragten die Violinmeister *Leclair, Branche, *Mondonville, *Gaviniès mit ihren Sonaten; das Auftreten der Mannheimer Sinfoniker, zumal des *Petit prophète de Böhmisches-Breda* *Stamitz, erregte Aufsehen und fand schöpferischen Niederschlag in *Gossec. Bedeutend wuchs seit 1790 die Pariser Geigerschule der Gruppe *Viotti- *Rode- R. *Kreutzer, *Baillot empor; Gründung des Pariser Cons. 1794. Ein Ereignis von größter Tragweite jedoch wurde der Einbruch von Glucks Musikdrama in die Lully-Rameausche nationale Operntradition; der Sieg seiner *Iphigénie en Aulide* (1774) wurde Ausgangspunkt einer franz. Gluckschule (*Salieris Danaïden 1784, J. Chr. Vogels „Goldnes Vlies“ 1786 u. s. „*Demophoon*“ 1789, *Sacchini's „*Oedipus auf Kolonos*“ 1787, *Cherubini's „*Demophoon*“ 1788) deren Auswirkung über des trompetenfreudigen *Spontinis „*Vestalin*“ (1807),

„*Ferdinand Cortez*“ (1809) und „*Olympia*“ (1819) bis an die Schwelle zur „großen Oper“ *Meyerbeers (j.) reicht. Das Paris der Restauration wurde Sammelplatz des romantischen Virtuositentums: *Liszt, *Chopin, *Paganini, *Thalberg, *Kalkbrenner; die *Mallibran, *Lablache, *Garcia. Die bombastische Spielart der französischen Hochromantik schuf den Typ der „großen Oper“ (*Aubers „*Stumme*“ 1828, *Rossinis „*Guillaume Tell*“ 1829, *Bellinis „*Norma*“, Meyerbeers *Robert le diable* 1831, Halévys (j.) „*Jüdin*“ 1835). Im Gebiet der Sinfonik geht die parallele Entwicklung über den Kolossalstil *Lesueurs zu *Berlioz' *Sinfonie fantastique* (1830), *Lélio* (1831) und *Requiem* (1837). In Berlioz sieht Frankreich mit Recht seinen größten Musikromantiker. Der französische Sinn für *Esprit und Intimité* ließ aber auch zahlreiche musikal. Lustspiele entstehen, deren Hauptvertreter *Boieldieu, *Auber, *Adam sind, um sich seit 1847 über winzige *Musiquettes* in die parodistischen Operetten von *Hervé, *Lecoq, J. *Offenbach (j.) zu verwandeln. Das Pariser Opernleben des zweiten Kaiserreichs beherrschte Meyerbeer, nach ihm entfaltete sich bodenständigere Opernkunst (etwas intimer, aber auch noch auf *Brilliance* und *Verve* gestellt) bei *Gounod, A. *Thomas, C. *Saint-Saëns, J. *Massenet. Neben die sinfonische und oratorische Charakterkunst von Berlioz, der nur schwer und spät durchdringt, stellt sich der deutschblütige C. *Franck, der vor allem eine neue absolute Orgel- u. Kammermusik ins Leben ruft (seine Hauptschüler: *Duparc, *Chausson, d'Indy, *Séverac, *Ropartz, *Pierné); ihm zur Seite die Organisten *Guilmant, *Widor, von denen sowohl die Bachpflege der *Pirro und *Schweitzer wie der Händelkult von R. *Rolland ausgeht, der mit V. d'Indy die *Schola cantorum* gründete. Das Musikleben der dritten Republik beherrschen im Konzertsaal die Geiger *Godard, *Lalo und Henri *Vieuxtemps (hj.), in der Oper *Chabrier, *Delibes, *Bizet, *Bruneau und *Charpentier. Als „Urvater der Moderne“ aber verehrt man — ähnlich wie wir Bruckner — den kühnbeherrschten G. *Fauré, auf dessen

Schultern die Meister des franz. Impressionismus stehen: *Debussy, *Ravel, *Dukas (j.), Bachelet, Rabaud, *Satie (j.). Aus der Schule v. Fauré u. Debussy stammen Florent *Schmitt, A. *Roussel, Ch. *Köchlin, Roger *Ducasse, A. Caplet, Ph. *Gaubert. Das Frankreich zwischen den Weltkriegen repräsentiert unter dem Einfluß des Dichters Jean Cocteau die „Gruppe der Six“, von denen bei uns D. *Milhaud (j.) (* 1892), Francis *Poulenc (* 1899) u. Georges *Auric (* 1899) am bekanntesten geworden sind; auch den französischen Schweizer *Honegger muß man ihnen anschließen. Zu den Jüngsten rechnen endlich J. *Ibert, M. *Delanoy, P. O. Ferroud, J. *Français. Auch sie alle hatten zunächst Atonales und Jazzrhythmik gewagt, haben sich aber mit dem angebotenen franz. Sinn für Form u. Konvention doch nicht allzuweit ins Kakophone u. roh-Motorische verloren, sondern trotz der Lust am geistreichen Experiment im allgemeinen Durchsichtigkeit und Geschmack zu wahren verstanden; die fr. M. wendet sich neustens wieder zu altmeisterlicher Klassizität. Über die Lage seit 1940 unterrichtet als z. Zt. einzige franz. Musikztg. *L'Information musicale* (Paris).

Lit.: Th. W. *Werner, Musik in Frankreich (1927); H. J. *Moser, „Französ. Musik“ in Hartig u. Schellberg, Frankreichkunde I (1930); H. *Prunières (j.), Moderne Franzosen (in Adlers Hdb. ²1058ff.); M. *Brenet, *Les Concerts en France* (1900); M. *Dietz, Gesch. des mus. Dramas in Frankreich 1787—95 (1886, ²93); H. Wichmann, Grétry u. d. mus. Theater in Frankreich (Diss. Berlin 1928); L. P. Arnoldson, *Sedaine et les musiciens de son temps* (1934); J. G. Aubry, *La mus. franç. d'aujourd'hui* (1919); A. *Coeuroy, *La mus. franç. moderne* (1928); Ch. *Koechlin, *Le retour à Bach* (RM 1927); R. *Rolland, *Musiciens d'aujourd'hui* (seit 1908 mehrfach); O. Séré, *Musiciens franç. d'aujourd'hui* (1911); A. Dernbruch (Juni 1937).

Frauenchor. Chor aus Sopran- u. Altstimmen; 3 stg. meist SSA, 4 stg. SSAA; Werke aus der Palestrinaepoche hg. v. *Thiel (Sulzbach); an alter Lit. ferner *Jödes Chorbuch für gleiche Stimmen (V geistl., VI weltl.); Alte Terzette, hg.

v. Willy Herrmann (bei Vieweg); über die romantische Lit. von *Schumann, *Gade, *Hauptmann usw. vgl. den FrCh-Katalog v. *Challier. Am bedeutendsten vertreten die neuere Lit. der Gattung Johs. Brahms (op. 17 u. 44) sowie H. *Zilcher (Chiemsee-Terzette).

Lit.: Kathi Meyer (j.), Der choische Gesang der Frauen (1917); G. Heinzmann in der Musikpf. 1936 S. 167ff.

Frauenlob, Heinrich, * wohl in Meißen, † 29. Nov. 1318 zu Mainz, ein Dichter-Melodist auf der Schwelle vom *Minnesang zum bürgerlichen *Meistergesang; wahrscheinlich geistl. Leiter einer Lauden-Schwesternschaft zu Mainz. Seine Melodien (besonders Leiche) in der *Jenaer u. d. Colmarer Lhs. (hg. v. P. Runge 1896) sowie in der Wiener Fr.-Hs. (DTÖ XX 2, hg. v. Rietsch).

Lit.: W. Stammler in DtVj. I 53off.
Frescobaldi, Girolamo, * im Sept. (getauft 9.) 1583 zu Ferrara, † 1. März 1643 zu Rom; stud. Klavier u. Orgel bei L. Luzzaschi, begab sich dann in die Niederlande (1607 Org. in Mecheln?), gab 1608 5 stg. Madrigale in Antwerpen heraus), war von 1608 bis zum Tode Org. der Peterskirche in Rom, nur 1615 vorübergehend Hoforg. in Mantua, 1628—33 dgl. in Florenz. Er war berühmt als virtuoser Spieler wie auch als Lehrer (z. B. von *Froberger). Sein Schaffen gipfelt in Toccaten, die an Stelle der Stegreif-Einfälle einer älteren Generation (Venedig) durch Motivvariation planvolle und doch reizvoll freie Kunstwerke gestalten, und in Ricercaren, die trotz der strengen Kontrapunktik ihrer Themen-Kombinationen Ausdruckskunst heißen dürfen. Die Kanzone führt er über das Vorbild Gabriels durch kontrastierende Fünfteiligkeit hinaus und lockert sie im Capriccio mit bizarren Sondereinfällen. Mit seiner rubatohaften Vortragsfreiheit hat er eine neue Epoche subjektivistischer Darstellungsweise eingeleitet.

Werke: *Fantasie a 4* (1608); *Recercari e canzoni francesi* f. Orgel (1615); *Toccate e partite d'intavolatura di cembalo* (I 1614/15, ²37; II 1627, ²28, ³37); *Capricci et arie* (1624); *Canzoni da sonar a 1—4* (1623, ²34 mit Tempangaben), 2 bei Schott 1933; *Arie musicali per cantarsi nel Gravicembalo*

(1630), *Fiori musicali di toccate* (1635, Neudr. v. *Guilmant u. Bonnet); aus dem Nachlaß *Canzoni alla francese* (1645). Neudr. in *Haberls *Collectio musices organicae* (Br. u. H., 68 Nrn.), v. Litzau (2 Hefte), E. *Pauer (12 Toccaten), L. *Torchii III. (20 Nrn.), F. *Boghen (16 Ric. u. 15 Capr.).

Lit.: *Haberl im KmJb. 1887; A. *Cametti in RMJ 1908; N. Beninati, *Ferrara a F.* (1908); A. Sostegni, *L'opera e il tempo di G. F.* (1929); G. Benvenuti, *Frescobaldiana* (Boll. bibliogr. VI, 1931); L. Ronga, *G. F. org. vaticano* (Turin 1930). *Weitzmann-Seiffert, *Gesch. der Klaviermusik* S. 126—146; *Pirro in SIM 1908 S. 1127. *Casimiri in *Note d'arch.* X ff., ders., *G. F.* (Vatikan 1938).

Frey, Emil, * 8. April 1889 in Baden (Aargau), stud. Klavier u. Kompos. bei R. Freund in Zürich, W. *Rehberg u. O. *Barblan in Genf, Diémer u. *Widor in Paris, lebte 1907—12 als Hofpianist in Berlin, war bis 1917 Kons.-Prof. in Moskau, wirkt seitdem hochangesehen in Zürich (1922 Klaviermeister am Kons.). Fr. unternahm 1927 u. 29 Konzertreisen nach Südamerika u. schrieb 1933 „Bewußt gewordenes Klavierspiel u. s. techn. Grundlagen“ (Hug, Zürich). Kompos.: Messe cis-moll, Sinf. mit Chor, 103. Ps. (Soli, Ch, Orch, Org. 1938), Schweizerische Festouv., V-Konz, Vc-Konz, Konzertstück, Capriccio (Kl, Kammerorch., 1939), 2 StrQu, KlTrio, StrTrio, 2 VcSon, 2 VSon, Var. f. BlQuintett, 2 KlSon, Stücke f. Br, f. V, f. Vc u. Kl, Trioson., KlQuintett (1936), Fantasie u. Fuge f. V u. Kl, Choralfantasie f. Kl, KlWerke (Toccat f. 2 Kle 1939), Andante u. Tocc. für Orgel, Lieder, Bekränzter Kahn f. Sopran, Kl, Fl, StrO. — Auch sein Bruder Walter Fr., * 26. Jan. 1898 zu Basel, Schüler v. *Andreas u. W. *Rehberg, Lehr. an den Kons. Zürich u. Winterthur, ist ein ausgezeichnete Pianist, mit W. *Schuh Hg. v. „Schweizerischer Kl.musik“ (Hug 1937).

Frey, Martin, * 23. Jan. 1872 in Crossen (Elster), wurde Volksschullehrer, in der Musik Schüler von M. *Krause, *Wiehmayr, *Jadassohn (j.) u. *Riemann, lebt seit 1899 in Halle (auch Musikreferent) und machte sich u. a. durch Kinderlieder, Klavierstücke,

pädag. Sammlungen v. Klaviermusik u. eine polyphone Klavierschule bekannt.

Freylinghausen, Johann Anastasius, * 2. Dez. 1670 in Gandersheim, † 12. Febr. 1739 in Halle, wo er seit 1695 an den Franckeschen Stiftungen (1727 Dir.) u. als Oberpfarrer an St. Ulrich wirkte, wurde für die ev. KM wichtig durch die mit Bc. hg. Pietistengesangbücher „Geistreiches Gesangbuch“ (1704) u. „Neues geistr. GesB.“ (1714) mit 683 bzw. 815 Nrn., worin sich (einschl. späterer Aufl. bis 1771) 269 neue Melodien finden, für die Chr. Fr. Rolle, *Zachow, G. Kirchhoff, auch der junge Händel als ungenannte Erfinder in Betracht kämen. Manche sind schwungvoll, doch werden die älteren Mel. hier oft unerträglich zu Menuetten abgeflacht.

Frickhoeffter, Otto, * 29. März 1892 zu Langenschwalbach (Nassau), stud. Medizin, dann Komp. bei *Sekles (j.) und Renner (Frankfurt a. M.), bei *Toch (j.) und W. *Rehberg (Mannheim), bei Schratzenholz in Berlin; Kriegsteilnehmer, dann Komp.-Lehrer in Berlin, 1933 Dirig. am Reichssender Berlin, seit 1936 dgl. in Frkf. a. M. Schrieb zahlr. wirkungsvolle Lieder, Fantasie BACH für Orgel, KlTrio, StrQu, VSon, Kl-Stücke, 2 OrchGes. f. Alt, sinf. Improvisationen f. gr. Orch., 5stg.e Motette *Epimeleia* f. 5stg. Ch. u. Orch.

Friderici, Daniel, * 1584 in Kleinfriedrichsdorf bei Querfurt, † 23. Sept. 1638 zu Rostock, Schüler v. V. *Haußmann in Gerbstädt u. Friedr. *Weißensee in Magdeburg, seit 1612 Stud. in Rostock, stand 1614—18 im Dienst des Grafen Anton Günther v. Oldenburg als Kantor der Lateinschule, dann wieder in Rostock, wo er 1617 Marienkantor wurde und quasi UnivMD gewesen ist, 1619 zum Magister promoviert, 1623 Kplm. aller Rostocker Kirchen. Vortrefflicher studentischer Chorlied-Komponist; er schrieb: *Sertum musicale* (Mus. Kränzlein) I a 3 1614 (bis 1629 4 Aufl.) II a 4 1619; *Servia musicalis* (Mus. Sträußlein) I a 3—4 1617, II a 4—5 1617 (beide mehrfach); *Quotlibet* a 6 (1622/35); *Bicinia sacra sive Disticha super Evangelia* (1623, 242); *Amores musicales* a 3—8 I 1624, II 1633; *Honores musicales* a 4—5 (1624); *Virite-*

rium mus. sacr. a 4—5 (1625); *Amuletum musicum* (Weltl. Lieder) a 5 (1627); Selige Grab- und Himmelsleiter a 5 (1628); Hilarodicon oder Vinetten (Weinliederlein 1632; daraus Neudrucke bei H. J. Moser, Studentenlust, u. in dess. Corydon II 58 ff), *Deliciae juveniles* (geistl. Studentenlieder 1654), dichtete die Schulkomödie „Tobias“ (1637), ferner Gelegenheitsgesänge u. die theor. Schriften: *Musica figuralis* (deutsch, 1618—77 6 Aufl.) u. Kurzer Extract der notwendigsten Regeln zum Singen (1632); Liederneudrucke bei Wüllner, Jöde u. a.; Motetten auch im Hdb. d. dt. ev. KM. Lit.: E. W. Voll, D. F. s. Leben u. geistl. Schaffen (Diss. Rostok 1933, Hann. 1936).

Friedlaender, Max (j.), * 12. Okt. 1852 zu Brieg (Schles.), † 2. Mai 1934 in Berlin, wurde Baßsänger, lebte seit 1883 in Berlin, wo er bei Ph. *Spitta MW studierte (1887 Dr. phil.), wurde 1894 Privatdoz. a. d. Univ., 1903 Prof. (akad. Musikdir.), 1908 Geh. RegR., 1918 o. Hon.-Prof., 1932 emeritiert.

Schriften: Beiträge zur Biogr. Franz Schuberts (Diss., Vj. V 347ff.), Das dt. Lied im 18. Jh. (2 bdg., 1902); Brahms' Lieder (1922); Abh. u. a. im Goethejb. 1916 (G. u. d. Musik). Er revidierte f. d. Edit. Peters u. a. zahlr. Lieder-alben, war Vors. der staatl. Volksliederbuch-Komm. (*Kaiserliederbücher und Staatl. Ldb. f. d. Jugend). Ferner veröffentlichte er „Goethes Gedichte in Kompos. seiner Zeitgenossen“ (Schr. der Goethe-Ges. 1896 u. 1916).

Friedrich II., der Große, König v. Preußen, * 24. Jan. 1712 zu Berlin, † 17. Aug. 1786 zu Potsdam (Schloß Sanssouci), stud. bei *Quantz Kompos. u. Flöte, wurde als Flötist allgemein bewundert und hat auch sehr beachtlich komponiert: Fl-Sonaten (25 im Neudr. v. Ph. *Spitta, Ausw. v. Bartuzat [1929], 3 Sätze hg. v. G. Müller, ausgew. Stücke f. V. u. Kl. hg. v. K. Ettler 1933), Fl.-Konz. e (4 im Neudr. v. Ph. Spitta), 4 Sinf., 2 Fl.-Konz. e u. Festouv., hg. v. G. Lenzewski bei Vieweg, 2 Arien zu *Il ré pastore* (1747, Neudr. bei Vieweg) und zu anderen Schäferspielen, Märsche (3 noch heute als preuß. Armeemärsche), 6 hg. bei Litloff 1933, Tänze (hg. von Thouret, Musik am preuß. Hofe Bd. 20, 1906). Der König

improvisierte das Thema zu Bachs „Mus. Opfer“ (bei dessen Besuch 1747), dichtete mehrere Libretti (u. a. zu K. H. *Grauns *Montezuma* [1755], DTD XV) und bereitete der Gluckschen Reform insofern den Weg, als er Graun den Übergang von der Dacapo-Arie zur 2tlg. Cavatine grundsätzlich empfahl. Machte er auch s. Musikern (Ph. Em. *Bach, *Reichardt, der *Mara), manchmal durch Eigensinn das Leben schwer und war sein Geschmack durch dauerndes Festhalten an den Opern von *Hasse, *Graun, Fr. *Agricola schließlich veraltet, so hat er doch durch Heranziehung hervorragender Kammermusiker (Ph. Em. Bach, die Brüder Graun, Fr. *Benda, *Nichelmann, *Schaffrath, Schale, C. *Fasch) sowie durch die Gründung der Berliner Oper (1742) die Musik außerordentlich gefördert u. damit auch die sozialen Grundlagen für die Berliner Liederschule sowie die Voraussetzungen für Bildung des Berliner Bach-Kreises geschaffen, aus dem wesentlich die Bach-Renaissance des 19. Jhs. hervorgegangen ist.

Lit.: K. v. Förtner, Fr. II., Künstler u. König (1932); G. Thouret, Friedrich d. Gr. als Musikfreund u. Musiker (1899); Ph. *Spitta, Zur Ausg. der Kompos. Fr. s. d. Gr. (1890); Georg Müller, Fr. d. Gr., seine Flöten u. s. Flötenspiel (1932); E. Stilz, Die Berliner Klaviersonate zur Zeit Fr. d. Gr. (Diss. Berlin 1930); E. Schwarz-Reiflingen, Das Flötenbuch Fr. s. d. Gr. (1934); H. *Osthoff, Fr. d. Gr. als Komponist (ZfM 103, 1936); R. *Münnich, Fr. d. Gr. u. d. Musik (dgl.); Werner Gent, Die geistige Kultur um Fr. d. Gr. (1936); G. Lenzewski, Die Hohenzollern in der MG (Vieweg).

Frimmel, Theodor von, * 15. Dez. 1853 zu Amstetten (NÖ.), † 25. Dez. 1928 zu Wien, wurde Arzt (1879 Dr. med.) in Wien, wandte sich aber zur MW u. Kunstgesch., war 1884—93 am Hofmuseum angestellt; dann Galleriedir. des Grafen Schönborn-Wiesentheid und Dozent am Wiener Athenäum (schrieb: Hdb. d. Gemäldekunde [21904] Kl. Galleriestudien, Gesch. d. Wiener Gemäldesammlungen); uns hier kümmern seine Beethovenschriften: B. u. Goethe (1883); Neue B.iana (1887, 290, erweitert als B.-Studien I 1905,

II 06); J. Danhauser u. B. (1892); B.s Wohnungen in Wien (1894); *Ritratti e caricature di B.* (RMI 1897); B. (in H. Reimanns Sammlg., 1901, 519); B. im zeitigen Bildnis (1923); B.-Jb. (1908, 09, fortges. als Lose Blätter zur B.-Forschung [1911—28 zehn Hefte], vgl. Sandberger); B.-Hdb. (2bdg. 1927).

Frischenschlager, Friedrich Friedwig, * 7. Sept. 1885 zu Gr. Florian (Steierm.), wurde Volksschullehrer, stud. Komp. bei *Degner (Graz), *Juon u. *Humperdinck (Berlin), seit 1918 Theorie u. Komp.lehrer am Mozarteum (Salzburg), 1925 Prof. Schrieb Orch.werke, Kammermusik, Kinderlieder, Lieder mit Kl.Quintett, eine Kinderoper, Kammeroper „Die Nachtigal“ (Andersen), Chöre, Kantaten, Klavier- u. Orgelstücke; seit 1935: Musik z. Lamprechthausner Weihepiel (op. 60), Feierliche Bl.sätze (op. 61), Kinderkantate Rumpumpel (op. 63), GemCh.musik 2- bis 6stg. (op. 64), „Der faule Teddybär“ (Kinder-Singspiel op. 65), Alpenländisches Singbuch f. Volksschulen (op. 68).

Fritzsche, Gottfried, bedeutender Orgelbaumeister, * um 1580 in Meißen (Sachsen), lebte in Dresden, seit 1629 in Ottensen (bei Hamburg), dort † 1638; Stiefvater des Liederdichters Johann *Rist; eröffnete die ansehnliche Reihe der kursächsischen Hoforgelmacher der Barockzeit, in der ihm Tobias Weller und Andreas Tamitius folgen; baute und erneuerte berühmte Orgeln in Meißen, Dresden, Torgau, Freiberg, Sondershausen, Bayreuth, Wolfenbüttel, Schöningen, Braunschweig u. Hamburg. Sein Sohn Hans Christoph († 1674) mehrte den Einfluß sächsischer Orgelbaukunst in Dänemark durch den Bau der großen Orgel in der Universitätskirche zu Kopenhagen (1655). Sein Schwiegersohn, der aus Halle a. d. S. gebürtige Friedrich Stellwagen († 1659), seit 1635 in Lübeck ansässig, führt mit seinen in Lübeck, Schleswig-Holstein u. Mecklenburg gebauten Werken unmittelbar zu Arp *Schnitger. H. Chr. Fritzsches Schwiegersohn, Hans Heinrich Cahman († 1699 zu Upsala), gilt als „Vater des schwedischen Orgelbaus“.

Lit.: W. *Gurlitt, G. F. (Schering-Festschrift 1937); Zum Schülerkreis von G. F. (Musik u. Kirche, Jg. 1938, auch

Jg. 1941, S. 14); G. Fock, Hamburgs Anteil am Orgelbau (Ztschr. d. Vereins f. Hamburgische Geschichte, Bd. 38, 1939).

Froberger, Joh. Jakob, * 19. Mai 1616 zu Stuttgart, † 7. Mai 1667 zu Héricourt bei Mömpelgart; Sohn des aus Halle a. d. S. gebürtigen Basilius Fr. (seit 1599 Stuttgarter Tenorist u. H.kplm., † 1637), stud. vermutl. bei J. Ulr. *Steigleder, wurde 1637 Hoforg. in Wien, von wo er aber sogleich zu *Frescobaldi nach Rom zwecks weiterer Ausbildung ging, bis 1641; dann war er bis 1645 u. nach einer zweiten ital. Studienreise wieder 1649 in seinem Wiener Hofamt, konzertierte 1650 in Brüssel, Paris, London, war seit 1653 erneut in Wien, wo er jedoch beim Tode Kaiser Ferdinands III. (1657) gleich dem übrigen mus. Hofstaat „abgedankt“ wurde; den Rest seiner Tage war er Kammervirtuos der Herzogin Sibylla v. Württemberg in Héricourt. In der Welt der deutschen Orchestersuite aufgewachsen, wurde er der Begründer der Klaviersuite, für die er das Grundschema Allemande-Courante-Sarabande-Gigue (mit nur noch schwachem Variationszusammenhang) auf lange hin festlegte; zum andern brachte er Frescobaldis freien Vortragsstil und seine kühne Toccatenkunst nach Deutschland, drittens bezog er von der französischen Lautensuite viel Ornamentik und Programm-Ideen. Noch Seb. Bach hat ihn besonders geliebt, „ob er schon etwas alt“. Seine Werke (3 Bde. autogr. in Wien) sind wohl meist vor 1650 geschrieben, erschienen jedoch erst 1693, 95 [96] u. 99 im Druck; Ges.-Ausg. v. G. *Adler (j.) in DTÖ IV 1, VI 2, X 2 u. separat (25 Toccaten, 8 Fantasien, 6 Kanzonen, 18 Capriccios, 14 Ricercare, 30 Suiten); prakt. Ausw. *Frobergiana* (f. Kl.) v. W. *Niemann, der Orgelwerke v. K. *Matthaei (1931). Schering Beisp. 205. Ausgew. Cembalwerke hg. v. H. *Schultz (Peters), Var., Suite u. Capriccio, hg. v. K. *Schubert (Schott).

Lit.: Kurt Seidler, J. J. Fr. (Diss. Königsberg 1930); Fr. Beier, J. J. Fr. (1881, in Waldersees Vortr.). *Ambros, MG IV 463ff.; *H. Riemann, Hdb. II 2 S. 364ff.; Weitzmann-*Seifert, Gesch. d. Klaviermusik S. 169

bis 180; A. *Tessier in der Adler-Festschr. (1930); Schwäbische Lebensbilder I (1940). Belletristisch: H. J. *Moser, Novembersonne überm Cembalo (in Der klingende Grundstein, Essen 1937).

Frommel, Gerhard, * 7. Aug. 1906 in Karlsruhe (B.), stud. bei H. *Grabner (Kons. Lpz.) u. 1926—30 als Meisterschüler bei *Pfitzner, war 1929—32 Th-Lehrer an der Folkwangschule Essen, seitdem KompL. am Hochschen Kons. Frkft. (Teiln. am Westfeldzug), schrieb *Der Geist der Antike* bei R. Wagner (1933), *Neue Klassik in der Musik* (1937), u. komponierte u. a. Herbstfeier f. Bar, Ch, Orch (Text L. Derleth, op. 8); OrchVar. op. 7 (1933); Suite für kl. Orch op. 11; Der Gott u. d. Bajadere op. 12, Sinf. op. 13, KlKonz. m. StrO. u. Cl, op. 9; f. Kl: 3 Son. op. 6, 10, 15; 6 Capr. op. 14; 30 Lieder (George u. Baudelaire op. 1—5 u. 16).

Frotscher, Gotthold, * 6. Dez. 1897 bei Narsdorf (Sa.), stud. MW bei *Abert, *Riemann, *Schering (zugleich Musikkrit.) in Leipzig, gründete 1920 die Akad. Orch.-Vereinigung (histor. Konz.), 1922 Dr. phil., 1924 Privatdoz. an der T. H. Danzig (1932 Prof.), 1936 a. o. Prof. a. der Univ. Berlin, Referent in der Reichsjugendführung; er schrieb: Die Ästh. des Berliner Liedes (ZfMW VI 431ff.); Affektenlehre u. Themenbildung Bachs (B.-Jb. 1926); Die Orgel (1927); Hg. v. Orgelwerken D. M. Gro-naus u. Orgelchorälen um J. S. Bach (RD 9, 1937); Gesch. d. Orgelspiels u. der Orgelkomposition (2bdg., M. Hesse 1935/36); Dt. Orgeldispositionen aus 5 Jhh. (1939).

Frottola, „Scherzgesang in wechselndem Metrum mit eingestreuten Sentenzen“ meist trochäischer Vierzeiler; naiv volkstümlicher oder ironisch volkstümlicher Abkömmling der *Ballata (bezgl. der Reimanordnung, die von den Wechselzeilen in den Refrain überhakt); als Wort erstmals bei Fr. *Landino († 1397) belegt, als Tonsatz auftauchend in Perugia und in den Florentinischen *Canti carnascialeschi* um 1470, berühmt geworden durch die 11 Bücher *Frottole* (4stg. in Chorbuchanordnung) v. *Petrucci (1504—14), die man als die oberitalienische Hofweisen-Lit. (zuletzt 1531) vor dem *Madrigal (seit 1533) bezeichnen könnte; in dem Petruccischen

Autorenkreis (vor allem die Mantuaner Marco Cara u. Bartol. Tromboncino, auch *Compère, Josquin *Desprez, M. Pesenti, A. Rossetus, *Lapicida) als Sologesang f. Sopran mit instr. Vorspielen u. instr. Unterstimmen; der Satz ist meist schlicht Note gegen Note, steigerrhafte Satzverstöße erbt von hier die *Villota u. *Villanella.

Neudrucke: Petruccis Buch I u. IV, hg. v. R. *Schwartz 1935 als PÄM VIII 91 Sätze; *Schering Beisp. 69—72; J. *Wolf, Alte Sing- u. Spielmusik; A. *Einstein (j.), Beispielsammlung z. MG. *Lit.*: R. *Schwartz in Vj. II u. Petersj. 1924; *Riemann, Hdb. II 1 S. 351ff.; A. *Einstein (j.) in ZfMW X 613ff.; G. M. Monti, *Le villanelle alla nap.* (Città di Castello 1925); F. *Torrefranca, *Il segreto del Quattrocento* (Mailand 1940).

Fuchs, Albert, * 6. Aug. 1858 in Basel, † 15. Febr. 1910 in Dresden, stud. am Kons. Leipzig, wurde 1880 MD in Trier, lebte danach bei Dresden, war 1889—98 KonsDir. in Wiesbaden, wurde Lehrer am Dresdener Kons. und 1901 Dir. der Schumannschen Singakad. (1908 Prof.). Von s. Kompos. sind die FrCh.e und 2 Oratorien (Selig sind, die in dem Herrn sterben [1906], Das 1000jg. Reich [1908] bemerkenswert; ferner feinsinnige Lieder, Kammermusik (VcSon. op. 27, StrQu. e-moll op. 40), ein VKonz. usf. Hg. einer Sammlung ital. Kanonenten d. frühen 18. Jhs. (Ricordi) u. von Arien, Kantaten, Kanzonen „Belcanto“ (Litolf). F. war eifriger Sammler alter Instr.e, auf denen er schon in s. Wiesbadener Zeit Hauskonzerte veranstaltete, wobei der junge Reger auf dem Cembalo den Bc. ausführte. Auch schrieb F. „Taxe der StrInstr.e“ (1907, seitdem mehrfach neubearb.).

Fuchs, Carl, * 22. Okt. 1838 zu Potsdam, † 27. Aug. 1922 in Danzig, wurde 1859 als Berliner stud. theol. Klavierschüler H. v. *Bülows, stud. Komp. bei *Weitzmann u. Fr. *Kiel, wurde 1868 Lehrer an Kullaks Akad., dann Org. in Stralsund, 1870 Dr. phil. (Greifswald), lebte 1871—75 in Berlin, hierauf in Hirschberg, seit 1879 in Danzig, wo er erst die Singakad. leitete, seit 1886/87 aber als Org., begabter Pianist eigenen Stils und Musikkritiker der „Dan-

ziger Ztg.“ Beachtung fand (1904 Prof.). Er war mit *Nietzsche, P. *Gast und H. *Riemann befreundet, zu dessen Phrasierungslehre er sich schon seit 1882 aktiv bekannte („Hörstunden am Klavier“). Sein besonderes Verdienst war die Übertragung v. Riemanns Taktmotiv-Anschauung auf die Erkenntnis u. Schreibung der evang. Kirchenlied-melodien. Er schrieb: Ungleiche Verwandte unter den Neudeutschen (1868); Virtuos u. Dilettant (1869, Ideen zum Kl. Unterr.); Präliminarien zu einer Kritik der Tonkunst (Diss. 1870, Analyse des Musikgenusses nach Schopenhauer); Die Zukunft des mus. Vortrags (1884); Die Freiheit des mus. Vortrags (1885); Praktische Anleitung zum Phrasieren (1886); Thematikon zu P. Gasts Heimlicher Ehe (1890); Künstler u. Kritiker (1898); Takt u. Rhythmus im Choral (1911); Der taktgerechte Choral (1923); Briefe von ihm bot s. Sohn Hans F. in den Ostdt. Monatsheften IV 6 (Sept. 1923). Nietzsches Briefe an ihn in dessen Briefbänden. H. J. *Moser in der Danziger Ztg. 1932 (Erinnerungen an C. F.); Karl Hans Fuchs (Enkel), Zum Gedenken an den ostdt. Musiker-Philos. C. F. in „Der Dt. im Osten“ I 8 (Danzig 1938).

Fuchs, Joh. Nep., * 5. Mai 1842 zu Frauenthal (Steierm.), † 5. Okt. 1899 zu Vöslau bei Wien, Schüler v. *Sechter, Opernkplm. in Preßburg usw., seit 1880 an der Wiener Hofoper, 1888 Komplexlehrer am Kons. (1893 Dir., 1894 Vize-Hkplm.), bekannt durch seine Bearbb. v. Händels *Almira* (Hamburg 1878), Schuberts *Alfonso u. Estrella*, Glucks *Betrogenem Kadi* u. der pseudo-Gluckschen *Maienkönigin* (mit *Kalbeck).

Fuchs, Robert (Bruder des Vorigen), * 15. Febr. 1847 zu Frauenthal, † am 19. Febr. 1927 zu Wien, stud. am Wiener Kons., war dort 1875—1912 Harmonieprof., kais. Hoforg. u. hat sich besonders durch seine 5 OrchSerenaden bekannt gemacht. Außerdem schrieb er 2 Messen, Kammermusik (u. a. Clar-

Quintett op. 102), Klavierwerke, 3 Sinf., eine Ouv., zwei Werke f. FrCh u. Orch. (Elfen u. Zwerge, Gestillte Sehnsucht). Eine R.F.-Gesellschaft entstand 1930 in Wien. Erinnerungen an F. schrieb A. Mayr (Graz 1934).

Lit.: Franz Hagenbucher, Die Orig. KlWerke zu 2 u. 4 H. von R. F. (Diss. Wien 1940).

Führer, 1) in der *Fuge das Thema in der Grundlage (*Dux*); 2) Zusammenstellungen der *Klavier-, *Orgel-, *Violin-, *Vc-, *Fl- usw. Literatur; 3) Einführungen in Tonwerke, z. B. H. *Kretzschmars F. durch den Konzertsaal, Schwes-Friedland (j.) -Eimert dgl., die *Opern-Führer v. *Neitzel, Lackowitz, Eisenmann, O. Schumann u. a.

Füllsack, Zacharias, und Christ. Hildebrand (Hamburger Ratsmusikanten), sind bekannt durch ihre zwei Sammelwerke „Auserlesene Paduanen und Galliarden“ (I 1607, II 1609), die Hauptdenkmäler der „englischen Geiger“ (W. *Brade, *Dowland, P. Philipps usw.) auf deutschem Boden sind.

Füllstimmen 1) im mehrstimmigen Satz solche Tonlinien, die (nach Sättigung des akkordischen Satzes durch wesentliche Melodien) bloß harmonieverstärkend nebenherlaufen, z. B. die Hörner in:



2) in der *Orgel = Hilfsstimmen.

Fünfstufige Tonsysteme s. Pentatonik.

Fünfstufige Taktarten entstehen auf die verschiedenste Weise: A) als Kombination je eines zwei- u. dreiteiligen Taktes (Tschaikowski, Pathétique):



B) als Dehnung eines $\frac{4}{4}$ Taktes durch Nebenakzente, z. B. aus



C) als Verkürzung eines sechszähligen Takts durch Pausenwegfall, z. B.:



D) als Zusammenstoß von vierzähligen Taktmotivgrenzen, z. B.:



E) als Einbeziehung des nächsten Taktsschwerpunkts in den vierzähligen Takt, z. B.:



Lit.: I. *Krohn in SbIMG II 142 (finn. Volkslieder); C. *Stumpf, Musik der Bellakula-Indianer; H. *Riemann, Folklorist. Tonalitätsstudien S. 76; A. Piotrowski, Die Quintuplizität der Rhythmik m.-a. Melodien (Diss. Rostock 1910).

Fuenllana, Miguel de, blindgeborener Lautenist aus Navalcarnero bei Madrid, im Dienst der Marchesa de Tarifa, widmete 1554 Philipp dem II. sein hochstehendes Lauten-Sammelwerk *Orphénica Lyra*, größtenteils mit eignen *Fantasias*. Neudr. einer Romanze in *Scherings Beisp. 114.

Lit.: H. *Riemann in MfM 1895, A. *Koczirz im AfMW IV 241ff.; H. *Anglès in Rev. mus. catalana XXXIII (Barcelona 1936).

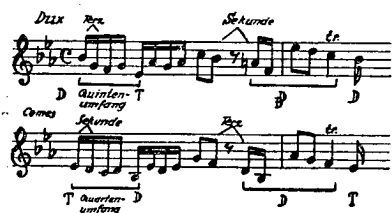
Fürstenau, Moritz, * 26. Juli 1824 zu Dresden (als Sohn des treffl. Flötisten Anton Bernh. F. und Enkel des [dgl.] Kaspar F., beide aus Münster i. W.), † ebenda 25. März 1889, selbst seit 1842 Flötist der Dresdener Hofkapelle, wurde 1852 Kustos der Kgl. Musiksammlung, außerdem 1858 Fl.-Lehrer am Kons. und schrieb: Beiträge zur Gesch. d. kgl. mus. Kapelle (1849); Zur Gesch. d. Musik u. des Theaters am Hof zu Dresden (2bdg. 1861/62); Jos. Tichatschek (1868); Die mus. Beschäftigungen der Prinzessin Amalie (1874); Die Fabrikation mus. Instr. im sächs. Vogtlande (mit Th. Berthold, 1876); Das Kons. d. Musik in Dresden 1856—81 (Festschr. 1881) sowie viele Abhh.

Fugara s. Orgel.

Fugato (ital.) fugiert, im Fugenstil gearbeitet, also zumal mit tonal sich beantwortenden Stimmen-Einsätzen, ohne sich doch zur *Fuge zu entwickeln.

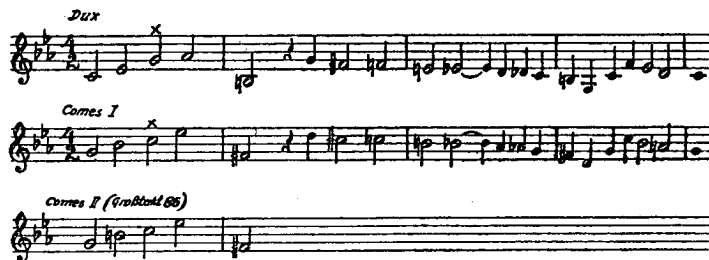
Fuge (lat. u. ital. *fuga* = Flucht, franz. u. engl. *fugue* [franz. spr. füy]), die wichtigste aller Formgattungen im *polyphonen Stil; ursprünglich bedeutet *fuga* den strengen Kanon (auch im Einklang, z. B. bei Oswald v. *Wolkenstein), dann zumal im Quinten- und Quartenabstand (z. B. bei M. *Agricola *fuga in epidiapente post tempus unum* = Kanon in der Oberquinte, Stimmenabstand einen Großtakt). Im 16. Jh. entwickelt sich, besonders auf der Orgel als Übertragung von der polyphonen Vokalmotette her, die Gattung des *Ricercars (von den Komponisten der Zeit oft auch [fälschlich] „Fantasia“ überschrieben), das zunächst motettisch wechselnde Motive, dann allmählich zwecks strafferer Zusammenfassung immer nur wieder ein Motiv in den schon durch die Stimmgattungs-Unterschiede angebotenen Quint- bzw. Quartabständen durchchimierte. Der entscheidende Schritt zur „Fuge“ im heutigen Sinn geschieht um 1580 bei Andr. *Gabrieli (vgl. ein Ricercar mit *Divertissements in Riemanns Alter Kammermusik) dadurch, daß an die Stelle des wörtlichen Quintkanons die tonale Beantwortung des Themas tritt. Das heißt: da die Oktave sich nicht in zwei Tritoni, sondern „harmonisch“ in Quinte und Quarte teilt, würde ein Thema, das von c bis g verläuft, bei wörtlicher Beantwortung g—d aus der

Tonart hinauslaufen; soll es in der Tonart verbleiben, so muß es sich auf g—c zusammenschieben — dadurch pendelt es gleichzeitig den Weg T—D als D—T zurück, z. B. Bach, Wohltemp. Klav. I 7:



So tritt nicht nur ein Tausch der *Funktionen ein, sondern oft auch einer

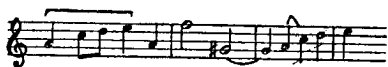
der Einzel-Tonstufen I und V, soweit sie der Komponist nicht nur melodisch, sondern in Anbetracht des Zeitmaßes auch harmonisch für wesentlich hält (was dann an anderer Stelle wieder durch Intervallrückungen ausgeglichen werden muß). Läuft das Thema in seine Anfangsfunktion zurück, so kann es „wörtlich“ beantwortet werden; gleichwohl liebt Bach auch dann „Stufentausch“, z. B. im 6stgen. Ricercar des „Musikal. Opfers“, schon um die Comes-Form der Haupttonart von der Dux-Form der Oberquinttonart zu unterscheiden; schließlich verändert er das *Thema regium* sogar durch h statt b, um die interne Subdominantwendung der dritten Note noch zu betonen:



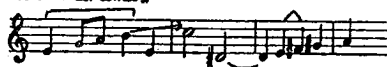
Bezeichnenderweise verwendet Bach zum Thema seiner „Kunst der Fuge“ gleich im ersten Satz sowohl eine tonale als eine wörtliche Beantwortung des von T zu T führenden Dux:



Oft sind mehrere Möglichkeiten für die notwendigen Veränderungen bei der tonalen Beantwortung gegeben, z. B. zu dem Dux:



sowohl der Comes I



als auch der Comes II



und noch weitere chromatische Stufenvarianten, da obendrein bei Mollthemen immer offen bleibt, ob die Dominante in Moll, in Dur, oder (bei Auffassung des Dux als äolisch) in phrygisch erfolgen soll. Entscheidend ist meist, welche Intervalle man als für das Thema entscheidend charakteristische unangetastet lassen will. Ist die Fuge zweistimmig, so bilden ein Dux und in der andern Stimme ein Comes, zu dem die erste Stimme kontrapunktiert, eine „Durchführung“; bei der 3stg.en F. würde die 3. Stimme noch mit dem Dux hinzutreten, in der 4stg.en F. die 4. mit dem Comes — in der nächsten,

nach einem freien Zwischensatz (*Divertissement*, Episode) erreichten Durchführung, die in einer neuen Tonart zu stehen pflegt oder in sich durch Erklängen der Themeneinsätze aus immer neuen Tonarten modulieren kann, muß die Stimme, die zuerst einen *Dux* brachte, jetzt einen *Comes* (und umgekehrt) bringen; der Themen-Einsatz hat nach einer Pause, mindestens aber im Sprung zu erfolgen (woran sich allerdings J. S. Bach nicht immer hält). Im Thema selbst sind liedhafte Periodenschlüsse zu vermeiden; es läuft in den Kontrapunkt aus und reicht soweit, als es im Wiederholungsfall unverändert bleibt. Eine Durchführung kann mehr (überevullständig) oder weniger (unvollständig) als die normale Zahl der Themeneinsätze enthalten. Die letzte (oder auch schon vorletzte) Durchführung pflegt eine straffende Steigerung der Polyphonie durch gegenseitig mehr und mehr genäherte Stimmeneinsätze (*Engführungen) zu bringen, auch die Kombination mit dem Thema in Umkehrung, seltener Krebsgang, mit Themenvergrößerungen (*Cantus firmus-Technik*) kann zu einer Gipfelung führen. Da man Begleitkontrapunkte

zwecks größerer Einheitlichkeit nicht stets beliebig neu einführen wird, sondern den erstmals gewählten mindestens auch in der Comes-Stimme gegen den *Dux* führen wird, so muß er im doppelten *Kontrapunkt erfunden sein. Wird dieser Kontrapunkt mit thematischer Eigenbedeutung behandelt, spielt er also die Rolle eines Gegenthemas (Kontrasubjekt), so spricht man von einer *Doppelfuge, obwohl eine solche, strenggenommen, die gesonderte Fugierung jedes der beiden Themen ihrer Kombinerung voranzuschicken hat; diese Bezeichnung wird auch uneigentlich für die Trippelfuge (mit drei) und Quadrupelfuge (mit vier Subjekten) angewendet, die dann möglichst im dreibzw. vierfachen Kontrapunkt zueinander stehen werden. Besondere Variationen bilden (z. B. in Bachs Kunst der Fuge) die „Gegenfuge“, die über das Thema in der Gegenbewegung geschrieben ist, und die „Spiegelfuge“, die auch die Stimmen zu einander (unter Verzicht auf chromatische Entsprechungen) völlig auf den Kopf stellt, z. B. aus dem *Contrapunctus XVIII*:



In der Romantik gewinnt die Fuge z. T. neue Züge; schon ihre Anwendung selbst bedeutet beim Wechsel der Begabungstypen in der ganz überwiegend homophonen Umgebung Ausnahmegepräge u. damit gern bewußtes Alternativen oder wird auch als Symbol des Gelehrten, Feierlichen, Zauberhaltigen betrachtet. Jetzt werden Stimmungs-, ja Inhaltsmomente schon mit dem Thema verbunden, wie Beethovens Wort

lehrt: „Heutzutage muß die Fuge ein poetisches Element haben.“ Bei Mozart (Schlußsatz der Jupitersinfonie) durchdringen Sonatenelemente die Fuge, bei Beethoven wird zwar der alte Grundriß nach *Kirnbergers Schema meist beibehalten, aber der Gehalt ist meist spürbar kein absolut musikalischer mehr.

Lit.: a) *geschichtlich*: J. *Müller-Blatta u, Grundzüge einer Gesch. d. F.

(1924, ²1931); W. Wesely, Die Entw. der F. bis zu Bach (Diss. Prag 1928); E. P. Schwartz, Die F.-Beantw. vor Bach (Diss. Wien 1932). M. Zulauf, Zur Frage der Quintbeantwortg. bei Bach (ZfMW VI 75); E. Schwebbsch, Joh. Seb. Bach u. d. Kunst der Fuge (1931); Renate Busse, Die F. bei den Romantikern (Diss. München 1940); E. *Gatscher, Die Fugentechnik M. Regers (Stuttgart 1925); b) *theoretisch*: H. *Riemann, Katechismus der F.-Kompos. (Analyse des Wohltemp. Klaviers u. d. Kunst d. Fuge); dess. kommentierende Ausg. der K. d. F. (Schott); ders., Gr. Kompos.lehre Bd. 2; Iwan *Knorr, Lehrbuch der F.-Kompos. (1911); S. *Jadassohn (j.), Die Lehre v. Kanon und d. F. (¹1928); Fr. *Reuter, Die Beantwortung des Fugenthemas (1929); A. Gédalge (j.), *Traité de la fugue* (I 1901, dt. v. E. Stier 1907); C. H. Kitson, *The elements of fugal construction* (London 1929); Eb. *Prout, *Fugue* (1891) u. *Fugal analysis* (1892); A. W. Marchant, *500 Fugal Subjects and Answers* (Novello, *Primers* Nr. 35), M. *Hauptmann, Erläuterungen zu Bachs Kunst der Fuge (1841); *histor.*: Fr. W. *Marpurg, Abh. v. d. F. (1753/54, ²1806, neu bearb. v. S. *Sechter); Th. *Weinlig, Anl. zur F. (1845, gedr. 1852).

Fughetta (ital., spr. *fugetta*), kleine Fuge.

Fuhrmann, Martin Heinrich, *im (getauft 29.) Dez. 1669 zu Templin (Uckermark), † nach 1740 in Berlin, wo er 1695 Kantor wurde. Er verfaßte für die Kirchenmusik folgende Lehr- u. Streitschriften: Musikalischer Trichter (1706); *Musica vocalis in nuce* (1715); Musikalischer Strigel (o. J.); Gerechte Wag-Schal (1728); Das in unsern Opern-Theatris... siechende Christenthum... (1728); Die an die Kirchen Gottes gebaute Satanskapelle (1729); Die ... evang. Kirche (1730).

Lit.: H. *Reimann, Mus. Rückblicke I 69ff.

Fuller-Maitland (spr. mätland), John Alexander, *7. April 1856 zu London, † 30. März 1936 in Lancashire, 1879 *Baccal.*, 1882 *Mag. art.* (Cambridge), 1889 Musikkritiker der *Times*, Bearb. des Nachdr. zur 1. Aufl. u. Bearb. der 2. Aufl. von *Groves *Dictio-*

nary, hielt Vorlesungen über engl. MG, spielte öffentl. Harpsichord, übers. Spittas *Bach* (1884), schrieb eine Schumannbiogr. (1884); Musikatalog des Fitzwilliam-Museums (1893); *Masters of German Music* (1894); *The Musicians Pilgrimage* (1899); *English Music in the XIXth Century* (1901, dgl. *XVIIth Cent.* (1902); Bd. IV der *Oxford Hist. of Mus.* (*The Age of Bach and Handel*, 1902); *Jos. Joachim* (1906); *J. Brahms* (1911, dt. v. Sturm 1912); *The „48“*, Bachs Wohlk. Kl. (2bdg. 1925); *The Keyboard Suites of J. S. Bach* (1925); *The spell of Music* (1926); *A door Keeper of music* (1929); *Bachs Brdgbg. Concertos* (dgl.); *Schumanns concerted chamber music* (dgl.); *The Music of Parry and Stanford* (1934). Hg. v. *Carols of the XVth Century* (1891); *The Fitzwilliam Virginal-book* mit B. *Squire); 12 Triosonaten u. Caecilienode v. Purcell; Engl. Clavecinisten aus Purcells Zeit (1921).

Lit.: H. C. *Colles in *The mus. Times* LXXVII 419—21 (1936).

Fundament, siehe *Generalbaß.

Fundamentalbaß bedeutet bei *Rameau die Beziehung aller Einzelakkorde auf die ihnen zugrunde liegende Bedeutung nach Haupt-*Funktionen.

Funktionslehre, die vor allem von H. *Riemann (nach vorangegangenen Keimen zumal bei *Rameau u. M. *Hauptmann) entwickelte Erkenntnis, daß in der Dur-Moll-Harmonik sich jeder Einzelakkord als Sonderfall der Tonika (T), Dominante (D) oder Subdominante (S) erklären läßt, was gegenüber der bis dahin gültigen Stufentheorie (grundsätzliche Gleichberechtigung aller Dreiklänge, so bei G. *Weber, B. Fr. *Richter usw.) eine große Vereinfachung und Vertiefung bedeutet. Diese „Hauptdreiklänge“ (in Dur: sämtl. Dur, in Äolisch: sämtl. Moll) bilden die *Kadenz; alle harmonische Musik besteht im letzten Ende aus Variationen der Kadenz. Allgemeingültig wird davon wohl zumindest der Gedanke der Stellvertretung bleiben: an die Stelle jeder Hauptfunktion kann auch deren *Parallele (Unterterz-Dreiklang), mit geringerer Kraft (wegen ihrer Doppeldeutigkeit) auch deren *Mediante (Oberterz-Dreiklang) treten, in C-dur z. B. Tp = a-moll, Tm = e-moll, Dp = e-moll, Dm = h-moll, Sp =

d-moll, Sm = a-moll, was für die Tp besonders im *Trugschluß deutlich wird. Werden bei den Dreiklängen der engeren Terzverwandtschaft zwei Töne gemeinsam bleiben, so lockert sich dieser Zusammenhang bei der weiteren zu bloßer Stammstufen-Gemeinschaft. Von hier aus erkennt man auch die Natur der „erweiterten Stellvertreter“: z. B. zu C-dur auch A-dur, As-dur, as-moll als Tp, E-dur, Es-dur, es-moll als Tm und Dp; zu G: H-dur, B-dur als Dm; zu F: D-dur, Des-dur, des-moll als Sp, A-dur, As-dur, as-moll als Sm nebst all deren *Seitenklängen (**Sixte ajoutée*), ihren *Neapolitanisierungen, Sept- und Nonakkorden sowie sämtlichen *Umkehrungen. (Über die entspr. Stellvertretungen in Moll siehe dort). Wesentlich für das funktionelle Gleichgewicht in der Kadenz sind ferner die Wechsel- oder Doppeldominanten (♯ und ♭), die *Varianten (Dur- u. Mollvertauschung der Hauptfunktionen (Tv, Sv, Dv) sowie die Dominanten der Stellvertretungsakkorde (Zwischen-D) —, z. B. in C-dur zur Tp a-moll deren Auftaktharmonie gis ♯ und zur Sp cis ♯. „Funktion“ ist ganz allgemein die Beziehung eines Akkords auf einen andern (vor allem auf die jeweilige *Tonika) und die ihm daraus innerhalb der *Tonalität erwachsende Aufgabe, was am Zwang der *Leittonauflösung von der *Dominante zur Tonika am deutlichsten wird, während z. B. die Dp ihn sofort weitgehend neutralisiert (die Leittonterz wird spannungslose Quinte). Ihre Bestimmung hängt oft auch von den gegenseitigen Betonungsverhältnissen ab (von mehreren untereinander verwandten Dreiklängen wird der Hauptakzentträger als T aufgefaßt). Die Funktionsauffassung ist ferner entscheidende Grundlage für alle Umdeutungs-*Modulationen; z. B. die beliebte Modulation mit dem neapolitanischen Sextakkord:

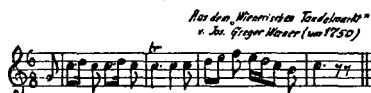


Lit.: H. *Riemann, Vereinfachte Harmonielehre (1893) u. s. späteren H. lehren; H. *Grabner, Die Funktionstheorie H. Riemanns (1923); H. K. Denecke, dgl. (1940); H. *Distler, Funktionelle Harmonielehre (1940); H. J. *Moser in *ZfMW* I 515ff.; H. *Erpf, Studien zur Harmonie- und Klangtechnik der neueren Musik (1927); P. Köthmann, Funktionstabelle (1929); E. Kirsch, Wesen u. Aufbau der Lehre v. d. härm. F.en (1928); H. Freyberg, Experim. Unters. über d. ästh. Gefühlsbetontheit v. Akkorden (Diss. Halle 1933); Aug. *Reuß, Mus.-härm. Funktionslehre auf monist. Grundlage (1934, als Ms. hinterlassen).

Furiant, ein heftig akzentuierter, gern gegen den Takt betonender böhmischer Tanz im raschen $\frac{3}{4}$ -Takt, z. B. bei *Smetana u. *Dvořák.

furioso (ital.), wild, rasend.

Furlana (Friauler Tanz), im 16. Jh. geradtaktiger Schreittanz, im 18. Jh. lustiger Nachttanz in lebhaftem $\frac{6}{8}$ - oder $\frac{9}{8}$ -Takt mit punktierten Rhythmen, nur von ein oder zwei Paaren getanzt, bis etwa 1760 in Gebrauch.



Furtwängler, Wilhelm, * 25. Jan. 1886 in Berlin als Sohn des Archäologen Adolf F., wuchs in München auf, wo er bei A. *Beer-Walbrunn, *Rheinberger und *Schillings studierte, Korrepetitor unter *Mottl, dann Kplm. in Zürich, Straßburg, 1911—15 Lübeck, 1915—19 Operndir. in Mannheim, dann in Wien Dirig. des Tonkünstlerorch. und seit 1921 des Singvereins der Ges. d. Musikfr., leitete 1920—22 die Sinfoniekonzerte der Berliner Staatskapelle u. die Frankfurter Museumskonzerte, dirigiert seit 1922 als Nachf. v. *Nikisch die Berliner Philh. Konzerte u. war bis 1928 Dir. des Leipziger Gewandhauses, konzertierte 1925 in New York (1927 Dr. phil. h. c. Heidelberg), seit 1929 in Berlin ansässig, wo er auch als Gast-dirig. an der Staatsoper tätig war; jetzt in Potsdam wohnhaft; 1930 Mitgl. des Ordens *Pour le mérite*; seit 1931 mehr-

fach mus. Oberleiter in Bayreuth, auf zahlreichen Auslandsreisen gefeiert. 1933 preuß. Staatsrat. F. ist auf dem Gebiet der Sinfonie und des Chorwerks von Mozart bis Strawinski heute der führende deutsche Dirigent, besonders als Interpret von Beethoven, Brahms, Wagner, Bruckner von unerreichter Intensität. Als Tonsetzer von Rang ist er mit einer Sinf., einem Tedeum (Oratorienbesetzung), einem Klavierkonzert, 2 Violin-Son. hervorgetreten.

Lit.: O. Schrenck, W. F. (1940); Fr. Herzfeld, W. F. (1941); R. *Specht (j.), W. F. (1922); H. J. *Moser in der ZfM (Sept. 1932); M. Komorn, Brahms a. d. Wiener Singakad. (1933).

Furtwängler & Hammer, vortreffliche Orgelbaufirma, gegr. 1838 v. Philipp F. (1800–68) in Furtwangen (Schwarzwald, seit 1883 in Hannover; 1883 trat Adolf H. (1854–1921) ein; Hauptwerke in Wolfenbüttel, Göttingen, Bremen, Braunschweig, Hildesheim, Hannover (Stadthalle), Verden a. d. A., Königsberg, Köln, Berlin-Schöneberg.

Fusa (lat. = die Hingestreute), Achtelnote, s. Mensuralnotation.

Fußmaß, in der *Orgel die Oktavberechnung nach der Pfeifenlänge von C; diese beträgt untransponiert etwa 8 Fuß = $2\frac{1}{2}$ m; darum heißen die Register der Normallage (Kernstimmen) achtfüßig (8'), diejenigen mit Oktavtransposition aufwärts 4', mit Doppeloktave 2', mit dreifacher Oktave 1'; diejenigen, die eine Oktave tiefer erklingen, als es der betr. Taste entspricht, 16', mit Versetzung um zwei Oktaven abwärts 32'; man verwendet das Fußmaß auch für Oberton-Zusatzregister, z. B. Quinten: $G = 5\frac{1}{3}'$, $g = 2\frac{2}{3}'$, $g' = 1\frac{1}{3}'$; Terzen: $e = 3\frac{1}{5}'$, $e' = 1\frac{3}{5}'$, $e'' = \frac{4}{5}'$; Septimen: $b = 2\frac{2}{7}'$, $b' = 1\frac{1}{7}'$, $b'' = \frac{4}{7}'$.

Futurismus (= Zukunftsstil), Wortprägung des ital. Schriftstellers Marinetti (um 1910) für einen Kunststil, der radikal mit der Vergangenheit bricht;

zur Übertragung auf die Musik siehe atonal u. Expressionismus.

Fux, Joh. Joseph, * 1660 zu Hirtenfeld bei St. Marein (Steierm.), † 14. Febr. 1741 in Wien, war 1696 bis 1702 Wiener Schottenorg., wurde 1698 kais. Hofkomp., 1705 an St. Stephan 2. Kplm., 1713 Vize- u. 1715 Hkplm. F. war ein großer Könnner mit stellenweise sogar genialen Zügen, dessen Schaffen sich dauernd in zwei Stiläste spaltet: bald komponierte er in einem quasi-Palestrinastil, bald modern-barock; zu ersterem Zweig rechnet (neben vielen seiner streng polyphonen, z. T. kanonischen Messen u. Motetten, DTÖ I 1 u. II 1) seine berühmte Kontrapunktlehre über kirchentonartl. *Cantus firmi*: *Gradus ad Parnassum* (lat. 1725, dt. v. Mizler 1742, 2. Buch, „Die Lehre vom Kontrapunkt“ neu übers. v. A. Mann, Celle, Moeck 1938), zu letzterem neben Kirchenwerken seine 18 Opern (*Costanza e fortezza*, DTÖ XVII), 10 Oratorien, 29 Partiten (7 als *Concentus musicoinstrumentalis* 1701, DTÖ XXIII 2, eine daraus bei Vieweg), Kirchensonaten u. Ouvertüren (DTÖ IX, 2, eine hg. bei Vieweg), 38 Triosonaten. Besonders kennzeichnend für seine Zwischenstellung zwischen Kirchentonarten und der neueren Harmonik u. Thematik seine 2stg.en Solfeggien. Ein Bl.-Trio bei Nagel, Nürnberger Partita von 1701 bei Kallmeyer.

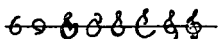
Lit.: L. v. *Köchel, J. J. F. (Biogr. u. Werkverz., 1872); C. Schnabl, J. J. F. (1895); H. *Rietsch, *Der Concentus* v. F. (Beihefte DTÖ, IV); Fr. Benn, *Die Meßkomp.* des J. J. F. (Diss. Wien 1931); Frieda Krause, *Der Gradus ad P.* (Diss. Königsbg. in Vorber.); Andr. Ließ, *Die Triosonaten* v. J. J. F. (1940) mit 10 Neudr., ders. in Zs. *Johanneum* III (Graz 1941); K. *Nef, *Sinf. u. Suite* S. 88ff.; A. *Schering, *Gesch. des Oratoriums* S. 203ff.

Fz (ital. *forzato*) = *sfz (*sforzato), scharf u. plötzlich betont.

G

G, die siebente Stufe über A, die reine Quinte über C und als solche Schlüssellinie, zwei Linien über dem

*C-*Schlüssel; Entwicklung des Schlüsselzeichens:



Heute ist er als Violinschlüssel nur noch auf der zweiten Linie von unten üblich, im 18. Jh. stand er als „französ. Violinschlüssel“ auch auf der untersten (so gern für Blockflöten), sogar die Kombination g-Schlüssel auf 1., 2. u. 3. Linie begegnet seit dem 16. Jh. für 3stg. Kinderchor. — *g.* = franz. *gauche* (spr., gösch) links; *m. g.* = *main* (spr. mä) *g.* linke Hand.

Gabelgriffe sind an den Holzblasinstr. ohne Kombinationsklappen solche Griffe, durch die zwei Tonlöcher gleichzeitig geöffnet werden, um sonst fehlende Zwischenstufen zu erzielen.

Gabrieli, zwei hervorragende Venezianer, Oheim und Neffe, die zu den größten Komponisten insgesamt zählen: 1. Andrea, * um 1510 zu Venedig, † ebenda 1586, Schüler von *Willaert, 1536 Sänger an S. Marco, 1566 zweiter Organist (Nachfolger von *Merulo), der Lehrer seines Neffen *Giovanni u. v. H. L. *Haßler. — A. G. ist unter den venezianischen Meistern der Palestrinazeit wohl der größte und wichtigste vor allem für die Schaffung eines festlich-prunkvollen Stils breiter Harmonieflächen, für die Wendung von der Diatonik der Kirchentöne zu den Versetzungszeichen (Chroma) von Dur und Moll, ebenso eindrucksvoll in Messe und Motette wie in den Intonationen und Ricercaren für Orgel oder in Madrigalen, Mascheraten und Giustinianen. Werke: *Sacrae cantiones* (5stg., 1565, 284); *Cantiones eccles.* (4stg., 1576, 289); *Cantiones sacrae* (6—16stg., 1578); Messen (6stg., 1572); *Psalmi poenit.* (6stg., 1583); *Concerti* (1587); *Madrigali a 5* (I 1566, 272, 287, II 1570, 272, 288, III 1589), *a 3* (1575, 282, 290, 41607), *a 4* (1589, 290), *a 6* (I 1574, 287, II 1580, 286, 388); *Greghesche et Justiniane a 3* (1571); Chöre zu *Oedipus tyrannus* (1568); *Mascherate et Just.* (1601); Orgelwerke: *Canzoni alla francese* (I 1571, II 1605), *Intonazioni [e Toccate]* (1593, hg. v. Giov. G.), *Ricercari* (I—III 1595, dgl.); vieles außerdem in Sammelwerken. Neudrucke bei Winterfeld, Torchi Bd. II u. III, Wasielewski, in den *Monumenti*, siehe Giov. G.; eine *Missa brevis* hg. v. *Bäuerle 1932;

eine *Canzon francese* bei J. *Wolf, Sing- u. Spielmusik; Orgelbearb. einer Lassoschen Chanson bei Kinkeldey (s. u.); Ostermotette, hg. von Schöllgen (Schwann); 8stg. *Ricercar* in *Riemanns *Alter Kammermusik*; 7 Bußps. (hg. von Grusnick, Bärenr.).

2. Sein Neffe Giovanni G., *1557 zu Venedig, † 12. Aug. 1612 ebenda, 1575 bis 1579 unter *Lasso in München, wurde 1568 erster Org. an S. Marco (Nachf. v. *Merulo), der Lehrer u. a. v. H. *Schütz, überstrahlte noch den Ruhm seines Oheims u. Lehrers, zumal durch den Hochrenaissance-Glanz mehrchöriger geistl. Konzerte (*Absiden-Chöre, *Cori spezzati* auf den gegenüberliegenden Orgelemporen von S. Marco), bei denen auch erstmals das Orchester gesondert notierte Aufgaben erhielt. Beide Gabrieli haben als Hauptüberträger der venezianischen Farbigkeit (Tizian, Veronese, Tintoretto) auf die Musik einen Kolossalstil der Klangfarbenkontraste begründet, der nach Art der 4', 8', 16'-Registergruppen der Orgel Chor- und Orchesterkörper unter Oktavverdoppelung und -versetzung gegeneinander ausspielt. Die rauschende Wirkung dieser oft mehr als 16stg. „nur scheinpolyphon belebten Klangflächen wird durch improvisatorische Koloraturen der Melodieinstrumente (*passeggieren* nach den Regeln der *Gorgia) noch weiter gesteigert. G. eröffnet aber auch die Blüte der rein instrumentalen Orchester- und mehrstimmigen Solosonate und ist einer der geistvollsten Madrigalisten seiner Zeit. (Vgl. ferner *Fuge S. 276). Im Ablauf seines vielseitigen Schaffens tritt als einer der wichtigsten Vorgänge aller Musikgeschichte der Wandel von der absoluten, höchstens liturgisch gebundenen Kontrapunktik zur madrigalistischen Textausschöpfung hervor: mit seinen Spätwerken ist die kühle Repräsentation der Hochrenaissance überwunden und der leidenschaftliche Ausdrucksstil des Frühbarock erreicht, wie er für Monteverdi und Schütz zum zentralen Gegenstand aller tonkünstlerischen Bemühung geworden ist.

Werke: *Madrigali a 6 voci o istromenti* (1585, anscheinend verschollen); *Ecclesiasticae cantiones a 4—6* (1589); *Sacrae symphoniae I a 6—16* (21597),

II a 6—19 (1615); *Canzoni e sonate a 3—22* (1615); zehn *Concerti* in denjenigen des Andrea G.; 7 Madrigale in dessen 5stg. III; Orgelw. in dessen *Intonazioni* u. *Ricercari* v. 1593 u. 95, sowie in zahlr. Sammelwerken.

Neudrucke: *Istituzioni e Monumenti italiani* I 1 u. 2: *La musica strum. di S. Marco* (hg. v. G. Benvenuti, 1931/32); Beispielband zu *Winterfeld (s. u.); *Sonata pian e forte* f. Bratschen u. Posaunen, orig. bei *Schering, Beisp. 148; (prakt. hg. v. *Fritz Stein [Peters; die Neuausg. v. H.: *Unger verändert die Klangfarben zu sehr]); f. Harmoniemusik v. F. *Dietrich (Bärenr.); Sonate f. 3 Violinen (in *Wasielewski, Instr.-Musik im 16. Jh., u. Anh. zu Die Violine im 17. Jh. sowie in *Riemanns Alter Kammermusik) und im Bärenreiter (Danckert); 4stg. e Canzonen bei Schott, zwei 8stg. e bei Afa; Orgelwerke u. Madrigale bei Torchi Bd. II u. III; 3 Motetten hg. v. *Bessler (Blumes Chorwerk, Kallmeyer); *Riemann, Alte Kammermusik (*Canzon a 8*); Riemann, MG in Beisp. Nr. 52; *Schering, Beisp. Nr. 130 (6stg. Mot.); Motetten bei Proske, Commer, Griesbacher (bei Pustet) usw. Vgl. auch das Heft „Nordische G.-schüler“ in Blumes Chorwerk.

Lit.: C. v. *Winterfeld, Joh. Gabrieli u. s. Zeitalter (1834, 2bdg. u. Beispielband); H. *Leichtentritt (j.), Gesch. der Motette; G. A. *Ritter, Gesch. d. Orgelspiels; O. *Kinkeldey, Orgel und Klavier, S. 264ff.; Ilse Zerr, Studien zu A. G. (Diss. Prag 1933); A. A. *Abert, Die stilist. Voraussetzungen d. *Cantiones sacr.* v. Schütz (1935) passim; H. *Schultz, Das Madrigal als Formideal (1939).

Gade, Niels Wilhelm, * 22. Febr. 1817 in Kopenhagen, † ebenda 21. Dez. 1890. blieb als Sohn eines Instr.-machers halber Autodidakt, kam als Geiger in die dän. Hofkapelle, gewann aber 1841 einen Preis mit seiner bedeutenden Ouvertüre *Nachklänge aus Ossian* (op. 1) u. konnte nun mit kgl. Stipendium 1843 zu Mendelssohn (j.) u. Schumann nach Leipzig gehen, wo auch seine c-moll-Sinf. Nr. 1 gefiel. Nach einer ital. Reise vertrat er 1844 Mendelssohn als Leiter des Gewandhauses, wurde dann sein 2. Dirig. und 1847/48 sein Nachf., ging aber infolge des

schlesw.-holst. Krieges nach Kopenhagen zurück, wo er Org. und Dir. der Musikvereinskonzerte wurde (1861 auch vorübergehend Hkplm., Prof., Dr. h. c., Kons.-Lehrer). Auf den Spuren seines Schwiegervaters J. P. E. *Hartmann der nordischen Romantik verbunden, verwischte er diese doch durch das Bekenntnis zur damaligen Leipziger Schule. Um 1900 waren noch am bekanntesten in Deutschland außer s. kaum von ihm überbotenen op. 1 das Chorwerk mit Orch. „Erlkönigs Tochter“ op. 30, die *Aquarellen* op. 19 u. 57 (f. Kl), das Streichoktett op. 17, StrQu op. 63, Violinkonz. op. 56. Seine 8 Sinf., 7 Ouv., 2 Suiten, Novelletten f. Streichorch., Kammermusik, 4 Violinson., Klavierstücke, 11 Chorwerke, MCh.e, FrCh.e, GemCh.e u. Lieder sind heute trotz manches liebenswürdigen Zuges bei uns verschollen.

Lit.: W. *Behrend, G. (1917); ders., *Minder om G.* (1930); Ch. Kjerulf, G. (1917); Dagmar Gade, G. (Aufzeichnungen u. Briefe, Basel 1894, ²1912); Ph. Spitta, Zur Musik (1894). Vgl. auch *dänische Musik.

Gänsbacher, Johann Baptist, * 8. Mai 1778 in Sterzing, † 13. Juli 1844 zu Wien, war Sängerknabe in Innsbruck, dann Jägeroffizier, stud. seit 1801 in Wien bei Abbé *Vogler u. *Albrechtsberger, 1809 nochmals bei ersterem in Darmstadt mit seinem Freunde C. M. v. Weber, seit 1823 Domkplm. an S. Stephan (Wien), fleißiger Kirchenkomp. (35 Messen, 8 Requiems usw.).

Lit.: C. Fischnaler, J. G. (1878). — Sein Sohn Joseph G. (* 6. Okt. 1829, † 4. Juni 1911 in Wien), Dr. jur., seit 1863 Gesanglehrer am Wiener Kons., war mit Brahms befreundet.

Gafari, Franchino (lat. *Franchinus* [spr. frankinus] *Gafurius*), * 14. Jan. 1451 zu Lodi (daher: *Laudensis*), † 24. Juni 1522 in Mailand, Schüler des Joh. Goodendag, ging 1473 nach Mantua, 1475 nach Verona, 1477 über Genua nach Neapel, wo er auf Veranlassung des Ph. de Caserta mit *Tintoris u. a. über Musik disputierte. Nach Zwischenstellungen wurde er 1484 Domkplm. in Mailand (zu seinen dortigen Musikhss. vgl. *Jeppesen in Acta musicol. III, 14ff.); 1498 hielt er auch Musikvorlesungen in Pavia. Er galt als einer der

größten Musikgelehrten seiner Zeit, dessen Meinungen noch lange in den dt. Schulmusikleitfäden des 16. Jhs. nachklangen.

Schriften: *Theoricum opus musicae disciplinae* (1480, 292 als *Theorica Musicae*, Faks.-Neudr. bei Boll. mus. 1934); *Practica musicae sive musicae actiones in IV libris* (seit 1496 in 6 Aufl. bis 1522, sein Hauptwerk); *Angelicum ac divinum opus musicae* (1508, ital.); *De harmonia musicorum instrumentorum* (1500 geschrieben, 1518 mit Biogr.); *Apologia adversus Joh. Spatarium etc.* (1520). Von s. kirchl. Kompos. einiges bei G. *Cesari, *Musica e Musicisti alla Corte Sforzesca* (RMI XXIX, 1922).

Lit.: E. *Praetorius, Die Mensuraltheorie des F. G. (Diss. Berlin 1905). P. Hirsch (j.), Bibliogr. d. mus.-theor. Drucke des F. G. (J. Wolf-Festschr. 1929).

Gagliano (spr. galja-), Marco da, * um 1575 zu Gagliano (Tosk.), † 24. Febr. 1642 zu Florenz, wo er bei L. Bati studierte, wurde Priester u. dessen Nachf. sowohl 1608 als Kirchenkplm. an S. Lorenzo wie auch 1611 als Hkplm. 1607 gründete er die *Accademia degli Elevati* u. schrieb für den Hof zu Mantua auf *Rinuccinis alten Text die Hochzeitsoper *Dafne* (Teil-Neudr. v. Eitner. Publ. Bd. 10). Zwei weitere Opern sind verloren, eine vierte *La Flora* (mit *Peri, Florenz 1628) ist erhalten, ein Oratorium verschollen. Ferner schrieb er 1602—17 6 Bücher 5stg.e Madrigale, ein *Officium defunctorum* (ad 4 voces aequ.), *Sacrae cantiones* (I a 6, 1614, mit einer Messe; II a 1—6, mit Bc. 1622); *Musiche a 1—3* (1615), *Responsoria* (f. 4 gleiche St., 1630), einzelne Motetten u. Madrigale in Sammelwerken. Geistl. Duett *Virgine chiara* in *Landshoffs Alten Meistern (I). 3 Madrigale neugedr. bei Torchi IV. Scherings Beisp. 175.

Lit.: E. *Vogel in Vj. V 396ff.; A. *Solerti, *Musica . . . alla Corte Medicea* (1905); H. *Goldschmidt (j.), Studien zur Gesch. d. ital. Oper I (1901).

Gagliano, neapolitanische Geigenbauer-Familie; am wichtigsten Alesandro (arbeitete zwischen 1695 und 1725) nebst seinen vier Söhnen Nicola, Gennaro, Giovanni u. Antonio.

Gagliardo (ital. *gagliarda* [spr. galjarda], franz. *gaillarde* [spr. gajard],

von dt. geilhart = sehr übermütig), fröhlicher Nachtanz (Proporz, rascher Dreitakt), zum geschrittenen, langsamen Reigen (Pavane), zu dem er ursprünglich in engem Variationenverhältnis steht; nach der Hauptblüte um 1600 lösen Allemande und Tripla in der *Suite Pavane u. G. ab.

Gaisser, Dom Ugo, * 1. Dez. 1853 zu Aitrach bei Leutkirch (Württbg.), † 1920 im Kloster Ettal bei Oberammergau, trat 1872 zu Beuron als Benediktiner ein (Schüler v. A. *Kienle), war Hauslehrer bei dem liturg. Drucker Desclée zu Tournai, *regens chori* im Kloster Maredsous bei Namur, 1898 Prof. am *Collegio greco S. Atanasio* zu Rom, schrieb neben vielen choralwissenschaftlichen Aufsätzen die Bücher: *Le Système musical de l'Eglise grecque d'après la tradition* (1901) und *Les heirmoi de pâques dans l'office grec* (1905).

Gal, Hans (j.), * 5. Aug. 1890 zu Brunn a. G. (N.-Österr.), stud. Kompos. bei *Mandyczewski in Wien, wo er 1913 Dr. phil., 1918 Lektor f. Musiktheorie an der Universität wurde; 1929—33 Dir. der Musikhochschule in Mainz. Schrieb mehrere Opern u. Chorwerke, Chöre, tänzerische Orch.- u. Kammermusikwerke; Diss.: *Stileigentümlichkeiten des jungen Beethoven* (Stud. zu DTÖ IV), mit A. *Orel an *Stöhrs (j.) „Formenlehre“ beteiligt.

Galanter Stil (im Gegensatz zum strengstimmig polyphonen, „gearbeiteten“ Stil), der freistimmig lebenswürdige Salonstil des Rokoko — mehr intim und etwas empfindsam statt des pathetisch-heroischen Stils.

Lit.: E. *Bücken, Der galante Stil (ZfMW VI, 418ff.); R. *Schäfer, Quantz als Ästhetiker, Einfg. in die MÄsth. des g. St. (AfMW VI, 216ff.). A. *Schering, Musikgeschichte Leipzigs III (1941).

Galilei, Vincenzo, * 1533 (oder 1520?) zu Florenz, † ebenda Ende Juni (begr. 2. Juli) 1591, der Vater des Astronomen, schrieb als erster für die *Camerata begleitete Monodien (Lamento des Ugolino [Dante] und aus den Klage Liedern Jer.), eine Lautentabulatur (1563), ein Lehrbuch mit Lautenarrangements *Fronimo, dialogo sopra l'arte*

del bene intavolare . . . nel liuto [(1563], 268/69, 384, daraus 3 Ricerare bei *Kinkeldey), *Dialogo della musica antica e della moderna*, 1581, 21602 nebst einer Streitschrift gegen *Zarlino von 1589, Neudr. dieser beiden Rom 1934.

Lit.: A. *Bonaventura, *Prefazione ai Madr. di V. G.* (1930); F. Fano in *Ist. e Mon. dell' Arte Mus. It. IV* (1933) mit vielen mus. Neudrucken; ungedruckte Münchner Diss. 1921 von O. Fleißner.

Galliculus (lat. = Hähnel, auch *Alectorius*), Johannes, * um 1490 in Dresden, 1505 in Leipzig immatr., wo er bis gegen 1550 gelebt zu haben scheint, mit G. *Rhaw befreundet, schrieb Motetten, Psalmen, Offizien für *Otts Novum opus (1537) sowie für die *Rhaw'schen Drucke v. 1538—45 u. verfaßte einen Leitfaden *Isagoge de compositione cantus* (1520, 238, 246, 248). Neudr. s. Ostermesse in Blumes Chorwerk, H. 44.

Gallus (lat. = Handl, slaw. *Petelin*), Jakob, * 31. Juli 1550 zu Reifnitz (Unterkrain), † 18. Juli 1591 zu Prag, Sänger in Melk und in der Wiener Hofkapelle unter de *Monte u. *Regnart, 1579 bischöflicher Chordir. in Olmütz, 1585 Kantor an der Joh.-Kirche in Prag, einer der großen deutschen Vertreter des venezianischen mehrchörigen Stils (mit *Haßler u. Hieron. *Praetorius), dessen Klangfarben-Regie er hervorragend meistert, während seine Kontrapunktik schwächer ist. Berühmt u. oft neugedr. seine edel-schlichte Trauer-Motette *Ecce quomodo moritur justus* (4stg., Prag 1587, daher noch heute „Ecce-Feiern“); den chromatischen Neutöner vertritt s. 5stg.e Motette *Mirabile mysterium* (Riemanns Hdb. II 1, 435 ff.). Sein Hauptwerk ist das *Opus musicum* (I 1586, II u. III 87, IV 90, Neudr. in DTÖ VI, XII 1, XV, XX 1, XXIV, XXVI, hg. v. Bezecny u. *Mantuani, ein 4—12stg.er Offizien-Jg., darin auch mehrchörige Passionen); ferner 16 französisierende *Missae* 7—8 voc. (Prag 1580), *Moralia* 5—8 voc. (1586), eine *Passion* (lat., 8stg., 1587), *Harmoniae variae* 4 voc. (1591), *Harmoniae morales* 4 voc. (3teilig, 1589/90), *Sacrae cantiones* (1597), *Motettae* (1610), weiteres in Sammelwerken (Bodenschatz). Neudr.: 18 bei Schöberlein u. Riegel, 7 Motetten a 5 bei Schwann, Ausw. v. Mitterer (Br.

u. H.), bei Vieweg, Sulzbach, Univ.-Ed., Leuckart.

Lit.: P. Pisk (j.), Das Parodieverfahren in den Messen v. G. (Studien zu DTÖ V); H. *Leichtentritt (j.), Geschichte d. Motette S. 290ff.; P. *Wagner, Gesch. d. Messe, S. 330ff.; Th. *Kroyer in ZfMW I, 146ff.; H. J. *Moser, Gesch. d. dt. Mus. I 548ff., und Mehrstg.e Vertonung des Evangeliums (1931) passim.

Galopp, rascher Rundpaartanz (etwa 1825—1900) im Rhythmus:



Galuppi, Baldassare, * 18. Okt. 1706 zu Burano bei Venedig (daher *il Buranello*), † 3. Jan. 1785 in Venedig, stud. bei *Lotti, wirkte 1743—48 u. 1765—68 in Petersburg als Dir. der Hofsängerkapelle, wurde aber 1748 an S. Marco z., 1762 i. Kplm., auch Dir. des *Cons. degl' Incurabili*, schrieb zahlr. Kirchenwerke, 20 Oratorien und vor allem bis 1773 112 Opern (besonders auf Texte von Goldoni), am bekanntesten *Il filosofo di campagna* (2 Arien bei Ricordi) und *Il mondo della luna*. „G. ist der hervorragendste Meister der außerhalb Neapels aufblühenden *opera buffa*, ein Künstler von echt volkstümlichen Zügen venezianischer Herkunft, großer rhythmischer Begabung u. drastischem Humor; er gestaltet die Form äußerst mannigfaltig und ist besonders wegen seiner sorgfältigen Seccos u. wirkamen Finales wichtig“ (H. *Abert). Bemerkenswert die Fortschrittlichkeit seiner 12 Klaviersonaten (eine 1754), hg. v. G. Benvenuti, 3 von *Pauer, einige von Silvestri (Ricordi).

Lit.: Werner Bollert, Die Buffooperen B. G.s (Diss. Berlin 1935); A. *Wotquenne, B. G. (1902); Fr. Piovano in der RMI XV; H. Abert, Mozart I, 450ff.; F. Raabe, B. G. als Instr.-Komp. (Diss. München 1926, gedr. 1929); *Torrefranca in RMI XVIII; Van den *Borren ibid. XXX; Della *Corte, *L'opera comica italiana nel '700* (1923).

Gambe, eigentlich *Viola da gamba* (ital. = Kniegeige), eine noch gotisch gebaute *Viola, d. h. Großgeige mit

spitzen Schultern, abgeschrägtem Rücken, C-Löchern, Löwenkopf, 6—7 Saiten, zuerst in *Lautenstimmung (Quarten u. Terzen) u. mit *Bünden,

dann (französisch) in reiner Quartenstimmung und bundlos; im 16. Jh. chorisch gebaut, z. B. bei *Ganassi (1542) in der Stimmung:



Später mit Vorliebe die Baß-Spezies mit reichlicher Benützung des Altschlüssels. Die G. ist vor dem Durchdringen des Vc. (um 1740) Hauptträgerin der Streicher-Virtuosität gewesen und auch als Generalbaßinstrument verwendet worden (für beides vgl. in Bachs Matth.-Passion Rec. u. Arie „Ja, freilich will in uns“, „Komm, süßes Kreuz“). Berühmte Gambisten waren Christopher *Simpson u. A. *Maugars (um 1630), M. *Marais, J. Schenck, Chr. Hesse u. A. Kühnel (um 1700), K. Fr. *Abel (um 1760). Eine moderne Renaissance begann mit Rob. *Hausmann, der 1880, 1892 u. 1901 öffentlich G. spielte; sie spiegeln die G.-Schulen von Chr. *Döbereiner (Schott), P. *Grümmer (Benjamin), J. Bacher (Bärenr.), H. Reichenbachs (hj.) „Gambenbuch“ (1922) sowie Aug. *Wenzinger, Gambenübung I (Bärenr. 1938). Als Gambenlehrer sind heute vor allem Grümmer (Wien), Aug. *Wenzinger (Basel) und Walter *Schulz (Weimar) geschätzt. Triosonaten mit G. v. *Buxtehude (DTD II, drei in *Seifferts Organum) v. *Erlebach (eine bei Seiffert), J. Ph. *Krieger (dgl.), N. A. *Strungk, *Reinken (dgl.), *Leclair (eine mit Fl bei Eschig); *Telemann, Sonata a 4 (Fl. 2 G, Bc., hg. v. Döbereiner bei Schott); für G. ohne Begl.: Suite v. Caix d'Hervelois (Costallat); Werke v. Kühnel (bei Br. u. H.) für 2 G. bei Einstein (s. u.); 6 Suiten von R. Höffler hg. v. Wenzinger (i. V., Bärenr.), eine f. 4 G. en v. David Funcius (Stricturae Violdig. 1663) hg. von dems.; mit Bc.: J. Schenk, *Scherzi musicali* (Br. u. H.); J. S. Bach, 3 Sonaten (Br. u. H.); Händel, Sonate (Seiffert bei Br. u. H.); Kühnel, 2 Sonaten (Döbereiner, bei Schott); K. Fr. Abel, Sonate (dgl.), Sonate (Engländer, bei Kistner u. Siegel); Ph. Em. *Bach, Sonate (Peters); *Lœil-

let, 2 Sonaten (Lemoine); R. Marais. Suite (Costallat); *Tartini, Konzert f. G, mit Streichorch. u. 2 Hörnern (hg. v. *Hindemith, bei Schott).

Lit.: S. *Ganassi, *Regola Rubertina* (Venedig 1542/43, Neudr. v. M. *Schneider, 1924); D. *Ortiz, *Tratado de Glosas en la música de violones span.*, Rom 1553, Neudr. u. Übers. v. M. *Schneider, 1913, 236 Bärenr.); Chr. *Simpson, *The division Violist* (London 1659); H. le Blanc, *Défense de la basse de Viole contre les entreprises du violon et les prétentions du violoncel* Amsterdam 1740, Neudr. RM 1927/28); A. *Einstein (j.), Zur dt. Lit. f. Viola da G. im 16./17. Jh. (1905); J. Bacher, Der G.-Chor (in Zs. *Collegium musicum* 1932, H. 1); A. *Wenzinger, Zur Wiederbelebung des G.spiels (Dt. Musikultur I 1936). — Über das Orgelregister G. s. Orgel.

Gamma (Γ), die griech. Majuskel für G, war vom 10. bis 16. Jh. als tiefster Ton dem A (in der großen Oktave) als m.-a. mißverständener „Proslambanomenos“ (s. griech. Musik) vorangestellt. Daraus, daß er in *Guidos *Solmisation *gamma-ut* hieß, entstand im Französischen der Name *Gammes* (engl. *Gammut*) für „Tonleiter“.

Ganassi, Silvestro, * 1492 zu Fontego bei Venedig, schrieb die Blockflötenschule *La Fontegara* (1535, Faks.-Neudr. im *Boll. bibliogr. mus.*), und die wichtige Gambenschule *Regola Rubertina* (nämlich Roberto Strozzi gewidmet, 1542; *La lezione seconda*, 1543), Faks.-Neudr. v. Max *Schneider, dazu ders. in SbIMG XV u. in der Kretzschmar-Festschr. (1918); H. J. *Moser in A. Moser: Gesch. d. Violinspiels, S. 26ff.

Gandolfi, Riccardo, * 16. Febr. 1839 zu Voghera (Piemont), † 5. Febr.

1920 zu Florenz, Schüler v. Pacini, 1869 Studieninspektor, 1889 Oberbibl. am Cons. Florenz, Komponist u. Musikforscher. Schrieb u. a. *F. Landino* (1888), *Illustrazioni di alcuni cimeli concernenti l'arte mus. in Firenze* (1892, vgl. *ars nova*), *Appunti di storia mus.* (1893, betr. Malvezzi u. *Cavaleri), *La cappella mus. della Corte di Toscana* (RMI XVI) usw.

Ganz, Rudolf, * 24. Febr. 1877 in Zürich, stud. dort u. in Lausanne Vc, zuletzt bei *Busoni (Kl) und Urban (Kompos.) in Berlin, wo er 1899/1900 debütierte. G. leitete am Cons. Chicago 1901—05 die höheren Klavierklassen, reiste als Klaviervirtuose (franz. Moderne) in Amerika und Europa, war 1921—27 Dirig. in St. Louis u. lebt jetzt in New York. Kompositionen u. a.: Sinfonie, Konzertstücke f. Kl u. Orch., sinf. Brahms-Var. op. 21, rund 200 Lieder, Klavierstücke, MCh.e.

Ganzschluß, eine *Kadenz, die auf der *Tonika endet, meist V—I; der Ganzschluß von der Unterdominante zur Tonika heißt *Plagalschluß oder Kirchenschluß. Gegensätze: *Halbschluß, *Trugschluß.

Ganzton, eine große *Sekunde; in der *pythagoreischen Stimmung nur im Schwingungsverhältnis 8:9; in der *reinen Stimmung entweder „großer“ G. 8:9 oder „kleiner“ 9:10; in der *gleichschwebenden Temperatur = $1\frac{1}{6}$ Oktave.

Ganztonleiter, Teilung der Oktave in sechs (gleichschwebend temperierte) Ganztöne, am besten vorstellbar als melodische „Durchgangs“-Bildung über dem übermäßigen Dreiklang:



K. *Westphal (Anbruch II/2) betrachtet die G. als dominante Erscheinung. Wurde meist *Glinka (in der Oper „Ruslan u. Ludmilla“, 1842) als erster genannt, der dieses nachmals besonders bei *Mussorgski und *Debussy viel verwendete Reizmittel benutzt hätte, so wies B. *Ziehn (Harmonie- und Modulationslehre, 1888) auf Schuberts unvollendete c-moll-Klaviersonate (Sept. 1828, Adagio, 11. und 12. Takt vor

Schluß), J. Gold (j.) (im *Mus. Courier* 19.8.33) auf den Schluß der (allerdings humoristischen) Violinkadenz in Mozarts „Musikalischem Spaß“ (Köchel 522) hin. In exotischer Musik begegnet die G. nirgends, höchstens ähnelt ihr die fünfstufige Skala (Slendro) der Javaner. Vgl. B. Ziehn, a. a. O., S. 145, seine „5-u.6stg.en Harmonien“ (Berlin 1911), „Kanonische Studien“ (1912).

Garcia (spr. garɣja), Manuel, * 17. März 1805 zu Madrid, † 1. Juli 1906 (101jährig) zu London, Sohn des berühmten Gesanglehrers u. Opernkomponisten gleichen Vornamens (1775—1832, von dem heute noch Romanzen als Volkslieder in Spanien leben, z. B. *El contrabandista*), war kurz Bühnenbaß, seit 1829 Gesanglehrer in Paris, 1847 Prof. am Cons., seit 1850 in London (Royal Academy), erfand 1855 den Kehlkopfspiegel (Laryngoskop), wofür er Königsberger Dr. med. h. c. wurde; vgl. Gesangskunst. G. war der Lehrer vieler Gesangsgrößen, z. B. von Jenny *Lind und J. *Stockhausen. Seine Schwestern waren Marie *Malibran u. Pauline *Viardot. Er schrieb: *Mémoire sur la voix humaine* (1840, dt. Wien 1878, franz. v. Schiffers 1904); *Traité complet du chant* (1847, dt. v. Wirth u. Mangold, gekürzt v. *Volbach 1899, 2bdg. 1911, engl. v. Beata Garcia 1895).

Lit.: St. Mackinlay, *The Life of G.* (1908); R. *Lach, M. G. u. die Erfindung des Kehlkopfspiegels (Wiener Medizinische Wochenschr. 1927, Nr. 34). J. M. Levien, *The G.-Family* (London 1932).

Gardiner, H. Balfour, * 7. Nov. 1877 in London, stud. Kompos. u. Klav. in Frankfurt a. M. (*Knorr, Uzielli), Oxford, Sondershausen, war kurz Schulmusiker (Klavier) in Winchester, dann lebte er seinem Schaffen: Ouv., Orch.-Suite, Sinf., *English Dance, Shepherd Fennels Dance*, Orch.-Fantasie, Humoreske f. kl. Orch., Streichquintett, StrQu, Klavierstücke, Orch.-Gesänge, Lieder, Chorwerke.

Garlandia, Johannes de, 1) der ältere, * um 1190 in England, stud. um 1206 in Oxford, war seit 1212 in Paris als Leiter einer *Schola cantorum*, 1229 Magister an der Univ. Toulouse, 1232—45 wieder in Paris, ein Spät-

vertreter der Moduslehre kurz vor *Frankos strenger *Mensuraltheorie. Seine Schrift *De musica mensurabili* in zwei Fassungen bei *Coussemaker, *Scriptores I*, sein Wörterbuch in der *Collection de documents inédits de l'histoire de France*, I (1837) 588 ff.

Lit.: G. *Jacobsthal (j.), Die Mensuralnotenschrift des 12./13. Jhs. (1871); W. *Niemann, Über die abweichende Bedeutung der Ligaturen bei J. de G. (Diss. Lpzg. 1902). — 2) der jüngere, um 1300, schrieb eine *Musica plana* (Couss. I) und *Optima introductio in contrapunctum* (Couss. III), die erstmals das Wort Kontrapunkt verwendet. Ferner: L. J. Paetow, *Morale Sclolarium of John of G.* (Berkeley, Kalif. 1927).

Garratt (spr. gerrett), Percival, * 21. Mai 1877 zu Little Tew Grange (Oxon), stud. in Wien u. Berlin (bei *Klindworth), konzertierte als Pianist u. Klavierbegleiter, gehört als Komponist zur national-englischen Richtung. Er schrieb vor allem Klavierwerke, Stücke f. Violine u. Kl, Lieder, eine 3aktige Pantomime, eine Schulo-per, Orchestertänze.

Gáspari, Gaetano, * 14. März 1807 in Bologna, † ebenda 31. März 1881, wurde nach kleineren Stellungen 1855 Bibliothekar des *Liceo*, 1857 Kplm. an S. Petronio, 1866 Mitgl. der histor. Kommission; verfaßte den 4 bdg. Musik-katalog v. Bologna (gedr. I 1890, II hg. v. Parisini 1892, III v. *Torchì 1893, IV v. Cadolini 1905) u. zahlr. Schriften zur MG seiner Vaterstadt.

Lit.: F. Parisini, *Elogio funebre del prof. G. G.* (1882).

Gasperini, Guido, * 7. Juni 1865 zu Florenz, wurde 1902 Bibliothekar u. MGLehrer am Cons. Parma, gründete 1908 die *Associazione dei musicol. it.* (zwecks Denkmäleraufnahme), 1924 Bibl. am Cons. Neapel. Er schrieb u. a. *Storia della musica* (Vorträge, 1899), eine Übertragungsanw. f. Musik des 16. Jhs. (Florenz 1902), *Storia della semiogr. mus.* (1905), *Il R. Cons. in Parma* (1913), *I caratteri peculiari del melodr. it.* (1913), *Musicisti alla Corte dei Farnesi* (Aurea Parma IV₃) *L'art it. avant Palestrina* (*Mercur mus.* II 6—8), *Noterelle su due liutisti al servizio di Casa Farnese* (1923).

Gassenhauer, im 16. Jh. vokales Ständchen, Lied, das die jungen Leute

(Gassenhauer = Pflastertreter oder Gassenrauber?) ihren Schönen darbrachten; daher enthalten die von *Egenolf in Frankfurt a. M. 1535 gedruckten 4stg. G. u. Reutterliedlein (Faks.-Neudr. von H. J. *Moser 1927) beste Hofweisenliteratur von *Isaac, *Hofhaimer, *Senfl. Erst später entwertete sich der Begriff, heute bedeutet er „abgesunkener Großstadtschlager“ (vgl. A. Penkert, Das Gassenlied, 1911).

Gaßmann, Florian Leopold, * 3. Mai 1729 zu Brüx (Böhmen), † 20. Jan. 1774 zu Wien, schlug sich als junger Harfenist bis nach Bologna durch, wo ihn Padre *Martini zwei Jahre lang unterrichtete, wirkte in Venedig, wurde 1764 Ballettkomp. am Wiener Hofe (1771 Hkplm.), begr. 1771 die Tonkünstler-Sozietät (jetzt Haydn-S.), schrieb KM, 15 Sinf. (eine in h-moll in der U.-E. 1934), Kammermusik (Fuge f. StrQu bei Nagel; Va. d'amore-Trio bei P. Günther, Lpz.) und unter 22 ital. Opern vor allem die unmittelbar auf Mozarts Meisterwerke vorbereitende *La contessina* „Die junge Gräfin“, 1780 dt. v. J. Ad. *Hiller, hg. v. R. *Haas als DTÖ XXI, zaktige Bühnenbearb. v. I. K. *Mayer, Dresden 1925; Kirchenwerke in DTÖ XLV (Bd. 83).

Lit.: G. Donath, Fl. G. als Opernkomp. (Studien zu DTÖ II); F. Kosch, Fl. G. als Kirchenkomp. (ibid. XIV); E. Girach, Fl. G. (Sudetendt. Lebensbilder, Reichenberg 1930).

Gast, Peter (eigentlich Heinrich Köselitz), * 10. Jan. 1854 in Annaberg (Sa.), † ebenda 15. Aug. 1918, Schüler v. E. Fr. *Richter (Leipzig), stud. 1875—78 in Basel (Burckhardt, Overbeck, *Nietzsche), war dann viele Jahre Nietzsches getreuer Freund, Helfer u. Nachlaßpfleger (1900—08 am N.-Archiv in Weimar; N.s Briefe an G. in s. ges. Briefen Bd. IV, G.s Gegenbriefe hg. v. A. Mendt [2 bdg., 1924]). Nietzsche erwartete viel mehr von Gasts Schöpfergabe, als dieser — in bewußter Wegwendung von Wagners Leitmotivik und Hinneigung zur südlichen Buffotechnik — zu geben vermochte. Sein Hauptwerk ist die kom. Oper „Der Löwe v. Venedig“ (1891 als „Die heimliche Ehe“ in Danzig, dazu „Thematikon“ seines Freundes C. *Fuchs). Außerdem schrieb

er Lieder, Chöre, eine Sinfonie „Helle Nächte“, ein StrQu, u. vertonte Goethes Singspiel „Scherz, List u. Rache“ (1881).

Lit.: Friedr. Götz, P. G. (Annaberg 1934).

Gastoldi, Giovanni Giacomo, * um 1556 zu Caravaggio, † 1622 in Mantua (?), wo er 1582—1609 als HKirchenkplm. nachweisbar ist, mit *Vecchi ein Hauptmeister der leichten Tanzlieder (5stg.e Balletti, 1591) und 3stg.er *Falala-Kanzonetten (1592, dt. Ausw. v. W. Herrmann bei Vieweg, 12 im Staatl. Jugendldb., bei Jöde), ferner 5-, 6- u. 8stg.er Madrigale, Messen, Motetten u. Psalmen. 2stg.e Spielstücke bot 1933 E. Kiwi (Bärenr.).

Gastoué, Amédée, * 13. März 1873 zu Paris, Schüler v. *Lavignac u. *Guilmant, wirkt dort als Kirchenkplm., Lehrer f. Gregorianik an der *Schola cantorum*, an der kath. Univ. u. an der *Ecole des hautes études sociales*. Er schrieb (neben zahlr. Fachabh.) u. a. *Histoire du chant liturgique à Paris* (I 1904); *Cours théor. et prat. de plainchant* (1904); *Le drame liturg.* (1906); *Les origines du chant romain: L'antiphonaire grég.* (1907); *Catalogue des msrpt. de mus. byzantine ... des bibl. de France* (1907); *Traité d'harmonis. du chant grég.* (1910); *L'art grég.* (1911); *La musique d'église* (1911); *Les messes royales de H. Dumont* (1912); *Le Graduel et l'Antiphonaire* (1913); *L'orgue en France* (1921); *Les primitifs de la mus. franç.* (1922); *Le Cantique popul. en France* (1925); *La vie musicale de l'Eglise* (1929); Über die 8 „Töne“ (Km. Jb. XXV, 1930); *L'importance ... des msrpt. Haghiopolites* (Brüssel 1931); *La liturgie et la musique* (Brügge 1931). *L'Eglise et la musique* (1936); *Le chant gallican* (Rev. du chant grég. 41, 1937ff.); Hg. älterer liturgischer Gesänge, des Katalogs u. der Motetten aus Apt. (1937 als *Publ. de la soc. fr. de musicol.* I 10), auch Kirchenkomponist.

Gatscher, Emanuel, * 1. Dez. 1890 in Heilbrunn (Österr.), stud. u. a. bei *Reger u. *Straube (Leipzig), sowie bei *Riemann u. *Schering, war 1915—19 Kons.-Lehrer in Krefeld, stud. 1919—22 bei *Schiedermair (Bonn), wurde Dr. phil., arbeitete 1923 nochmals bei Straube u. wurde im gleichen Jahr Lehrer f. Orgel, Theorie u. MG an der Münchner Akad. d. Tonkunst (1930

Prof.). Er schrieb „Die Fugentechnik M. Regers“ (Diss., gedr. Stuttg. 1925).

Gatti, Guido Maria, * 30. Mai 1892 zu Chieti (Mittelital.), war 1913—15 Hg. der Zs. *La Riforma musicale*, leitet seit 1920 in Turin die Zs. *Il Pianoforte* (seit 1928 *La Rassegna Musicale*), ist seit 1925 Generaldir. des *Teatro di Torino*, schrieb neben zahlr. Aufsätzen (z. B. *L'opera pianist. di Debussy*, RMI XXVII u. a.: *I Lieder di Schumann* (1914); *Biogr. critica di Bizet* (1915); *Figure di musicisti francesi* (1915); *Musicisti moderni d'Italia e di fuori* (1920, 225); *Dizionario Musicale* (mit A. della *Corte, 1925, 1930); Mitarb. an *Groves Dictionary* (3. Aufl.).

Gattungen der Musik kommen wesentlich überein mit den Großformen der Musik. Man unterscheidet wohl am besten A) *Vokalmusik*: Oper, Oratorium, Chorkantate, Solokantate, Messe, Motette, Chorlied, Klavierlied, Volkslied; B) *Instrumentalmusik*: Sinfonie, Konzert, Suite, Ensemblesmusik (Kammermusik), Solowerke. Den Gedanken, die Entwicklung der Musik innerhalb dieser Form-Stammbäume zu verfolgen, verwirklichte H. *Kretzschmar mit seinem „Führer durch den Konzertsaal“ und in der von ihm hg. Sammlung „Musikgeschichte nach Gattungen“, für die er selbst „Oper“ und „Neueres dt. Lied“ bearb. Seine Mitarbeiter waren Johs. *Wolf (Hdb. der Notationskunde, 2bdg.), C. *Sachs (j.) (Hdb. d. Instrumentenkunde), A. *Aber (j.) (Hdb. d. Musiklit.), A. *Schering (Konzert, Oratorium), K. *Nef (Sinf. u. Suite), E. *Schmitz (Solokantate), P. *Wagner (Gesch. d. Messe), H. *Botstiber (j.) (Ouv.), G. *Schünemann (Gesch. des Dirigierens), H. *Leichtentritt (j.) (Motette). Den Begriff „Gattungsstil“ prägte H. J. *Moser („Zur Methodik der mus. Geschichtsschreibung“, Zs. f. Ästh. 1918) zur Feststellung gewisser Eigenschaften von mus. Kunstwerken, deren Gemeinsamkeit aus Zweck, Besetzung oder der betr. Formtradition entspringt.

Gaubert (spr. gobär), Philippe, * 4. Juli 1879 zu Cahors, † 8. Juli 1941 in Paris, Flötenschüler v. Taffanel am Cons. Paris, wo er 1919 Prof. f. Flöte wurde, gleichzeitig Nachf. Messagers als Leiter der *Société des Concerts*, 1920

Dirig. der Großen Oper, Leiter der Orch.-Klasse des *Conservatoire*, schrieb beachtete Orch.- und Kammermusikwerke, eine F-dur-Sinf. (1936), V-Konz., Fantasie für Vc, Flötenwerke, Orch.-Gesänge, Lieder, ein Oratorium *Josiane* (1921), zwei Opern (*Sonia*, 1913, *Naïla*, 1927), die Balletts „*Philotis*“ (1914), „*Alexandre le Grand*“, „Der Ritter u. d. Jungfräulein“ (Paris 1941).

Lit.: G. *Samazeuilh in *L'information musicale* (1941), S. 767ff.

Gaultier (spr. götjē), Denis, der größte Vertreter einer Lautenistenfamilie, * zw. 1600 u. 1610 in Marseille, † Anf. Jan. 1672 in Paris, der 1664 (?) ein erhaltenes *Livre de tablature* veröffentlichte, während die *Pièces de luth* v. 1660 verschollen scheinen; doch hat sich vieles hs. erhalten; Faks.-Ausg. der Suitensammlg. *La Rhétorique les Dieux* durch A. *Tessier (Paris 1932). Wichtig wurde seine reich entwickelte Ornamentik für den Klavierstil (*Froberger, *Chambonnières).

Lit.: A. *Tessier, D. G. (Paris 1933); Erich Wolf. Häfner, Die Lautenstücke des D. G. (Diss. Frbg. i. Br. 1939); O. *Fleischer in Vj. II, 1ff.; J. *Wolf, Hdb. d. Notationskunde II, 100; 2 Sätze in *Scherings Beisp. 215.

Gauthier-Villars (spr. götjē-willär), Henry (Pseudonym: Willy), * 10. Aug. 1859 zu Villiers-sur-Orge (Seine-et-Oise), † 12. Jan. 1931 zu Paris. Musikkritiker an der *Revue des Revues* und *Echo de Paris*, bot mehrere Bände s. Ges. humoristischen Kritiken (*Lettres de l'ouvreuse*, *Bains de sons*, *Rhythmes et rives*, *La mouche des croches*, *Entre deux airs*, *Notes sans portées*, *Accords*

perdus, *La colle aux quintes*) u. eine kl. Biogr. Bizets.

Gaveaux (spr. gawō), Pierre, * im Aug. 1761 zu Béziers (Hérault), † 5. Febr. 1825 zu Paris, seit 1789 in Paris an der *Opéra comique*, schrieb unter 33 Opern 1798 den ersten Fidelio (*Léonore ou l'amour conjugal*, Text v. Bouilly).

Lit.: J.-G. *Prod'homme in SbIMG VII, 636f.

Gavinies (spr. gawinjä), Pierre, * 11. Mai 1726 (wohl nicht 1728) zu Bordeaux, † 22. Sept. 1800 zu Paris, erregte als Geigenvirtuos seit 1741 (im *Concert spirituel*) großes Aufsehen, war seit 1796 Violinprof. am Cons. Viotti soll ihn den „französ. Tartini“ genannt haben. Weit stärker als seine je 6 Solosonaten op. 1 (1760) u. op. 3 (Neudr. bei Senart) sind die spieltechnisch sehr kühnen und musikalisch hervorragenden 24 *Exercices [Matinées] pour le Violon*, die ihm Weltgeltung verschafften (Neuausg. v. E. Kroß). Ferner schrieb er Triosonaten op. 5 u. Violinkonzerte (zu diesen H. *Engel [Kretzschmar Führer III, 195ff.]).

Lit.: A. *Moser, Gesch. d. Violinspiels, S. 381; L. de la *Laurencie, *G. et son temps* (RM III, 4, 1922).

Gavotte (spr. gawott), aus dem Bransle entstandener, im 17. Jh. höfisch-graziöser, also in nicht zu raschem Zeitmaß gehaltener Tanz im $\frac{3}{4}$ mit meist zweisilbigem Auftakt, seit dem 16. Jh. bekannt, jedoch erst seit *Lully einer der beliebtesten Einschubsätze in der Suite, gern auch mit einem Trio *à la *musette*. Z. B. in Bachs E-dur-Partita f. Violine allein:



Zur Tanzausführung vgl. V. Junk, Hdb. des Tanzes (1930), S. 87.

Gebhard, drei Brüder aus Dinkelsbühl (Franken): Max, *28. März 1896, Schüler v. J. *Haas u. S. v. Hausegger (München), ist seit 1934 ObStadDir. des Städt. Kons. in Nürnberg, schrieb Kantaten, Chöre, Lieder, Orch.-Var.en; Hans, *18. Aug. 1897, Schüler von Haas und *Gatscher, Weltkriegsteiln.,

war Lehrer in seiner Geburtsstadt, in Würzburg. 1936 Doz. a. d. Hochsch. f. Lehrerb., 1942 städt. MD, schrieb Kammermusik, Orgelstücke, Chöre, *Missa gotica*; Chorw.e mit Orch., Kl.-Konz., Orch.-Suite; Ludwig, *27. März 1907, wie vor., 1939 StudR. für Musikerz. in Nürnberg, seitdem Kriegsteiln., schrieb Kammerm., Chorw.e, Lieder.

Gebhard, Hans, * 26. Sept. 1882 in Mülhausen (Els.), wurde Vc.-ist, stud. Kompos. in Berlin u. 1913/14 rhythm. Gymn. in Hellerau, lebte nach dem 1. Weltkrieg in München, dann in Marburg a. d. L. als Musikerzieher (G.sche Klangsilben), schrieb Kammermusik, Chöre, Kl.stücke, Lieder.

Gebrauchsmusik nennt man im Gegensatz zur „freien“, selbstherrlich artistischen Musik, wie sie vor allem die Romantik des 19. Jhs. ausgebildet hat (*l'art pour l'art*), zweckhaft dienende Tonkunst, die nicht ausschließlich unter ästhetischen Gesichtspunkten gehört, sondern „umgangsmäßig“ (H. *Besseler im Petersjb. 1925/26) erlebt wird und sich den Gegebenheiten der Verwendung geistig u. im Schwierigkeitsgrad und Besetzung anpassen muß. H. *Kretzschmar (Mus. Zeitfragen [1903] S. 103 ff., „Musik als dienende Kunst“) hat erstmals darauf hingewiesen, daß hierin keine Kränkung der Kunstwürde, sondern im Gegenteil vielleicht der stärkste Heilfaktor für die Zukunft nach der Grenzenlosigkeit und Ziellosigkeit der impressionistischen Epoche liegt. Sein Ruf hat denn auch eine neue Welle von Gebrauchsmusik (für *Haus, *Collegium musicum, *Schule, *Kirche, zu öffentl. Gelegenheiten usw.) nach sich gezogen. Vgl. das Heft „Gebrauchsmusik“ der „Musik“ XXI/6, ferner H. J. *Moser, Musikalisches Kunstgewerbe (im „Türmer“ 1926).

Gedackt (eigentlich: gedeckt) nennt man *Orgelregister, deren Pfeifen am oberen Ende geschlossen sind, wodurch die Tonhöhe ungefähr eine Oktave tiefer wird und der Klang durch den Wegfall von Obertönen hohl wirkt. Man spart dadurch z. B. zur Not die raumbeanspruchenden 32'-Pfeifen, doch ist damit auch eine Einbuße an Klangqualität u. Einsatzpräzision verbunden.

Gedächtnis, musikalisches; man muß wohl zwischen Tongedächtnis unterscheiden, das auf ein einfaches „Behalten“ einzelner Töne nach Höhe, Helligkeit, Klangfarbe hinausläuft (vgl. *absolutes Gehör), und zwischen der festen Einprägung musikalischer Gedanken (Motive, Themen), wofür keineswegs die absolute Tonhöhe beibehalten zu werden braucht. Von hier aus erklären sich zahlreiche unbewußte *Ent-

lehnungen. Eine Unterstützung des mus. G. bedeuten alle bloß andeutenden *Notenschriften (z. B. *Neumen, jedoch entspringt deren „Ungenauigkeit“ noch mehr der Art der zu ihr gehörigen Musik; vgl. R. *Lach in der P. Wagner-Festschr., 1926). Zu den Eigenschaften großer Musiker gehört auch meist ein abnormes G., wenn man bedenkt, daß viele von ihnen ihre Werke völlig im Kopf fertigkomponierten, um sie nachher beinahe mechanisch aufzuschreiben (Mozart, Spohr, Reger); phänomenale G.-Künstler waren u. a. Fr. *Clement, der nach mehrmaligem Hören einen Klavierauszug der Haydn'schen „Schöpfung“ ohne Vorlagen anfertigte, sowie H. W. *Ernst (j.) u. C. W. Guhr (1787 bis 1848, Kplm. in Frankfurt a. M.), die ganze Werke *Paganinis nach einmaligem Hören nachspielten bzw. nachschrieben, ebenso Dirigenten wie H. v. *Bülow, A. *Toscanini, W. *Furtwängler. Das für die mus. Reproduktion so außerordentlich wichtige G. ist nicht ein bloß geistiges, sondern vor allem „Muskeldächtnis“, d. h. ein (allerdings in seiner Dauer und Sicherheit oft erstaunliches) Einschleifen von Fingersätzen und Spielbewegungen in die Nervenbahn durch Üben; man „weiß“ ein Stück oft nicht mehr zu pfeifen, kann es aber am Instrument fehlerfrei spielen; umgekehrt „verhaspelt“ man sich oft nicht durch einen musikalischen G.-Versager, sondern durch einen falschen Fingersatz. Doch wird das mechanische G. durch das geistig-musikalische Einprägen (d. h. intensive Begreifen) eines Stückes außerordentlich gefördert, vgl. K. *Schubert, Zur Systematik des Übens (Jb. d. Akad. f. Kirchen- u. Schulmusik IV 55 ff.).

Lit.: R. *Wallaschek, Das mus. G. (Vj. VII); J. Kobelt, Das Dauergedächtnis f. abs. Tonhöhen (AfMW II 144); L. Weinert, Unters. über das abs. Gehör (Diss. Hbg. 1929); E. Meumann, Ökonomie u. Technik des G. (1919).

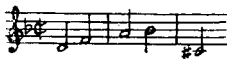
Gédalge (spr. sehédalseh) (j.), André, 27. Dez. 1856 in Paris, † ebenda 6. Febr. 1926, 1884—86 Schüler des Cons., dann ebenda Prof. f. Kontrapunkt u. *Inspection*, der zahlr. bekannte Schüler unter-

wiesen hat (u. a. *Ravel u. *Honegger). Erfolgreicher als s. Kompositionen war ein *Traité de la fugue* (I 1901, dt. v. E. Stier als „Lehrbuch der Fuge“), ferner u. a. eine *Education méthodique de l'oreille* (I 1922).

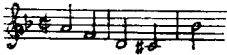
Lit.: RM März 1926.

Gefährte (= lat. *Comes*) s. Fuge.

Gegenbewegung (lat. *motus contrarius*): 1) Veränderung einer Melodie dadurch, daß alle Tonschritte die Richtung vertauschen (Umkehrung), so daß z. B. aus



wird:



2) im mehrstimmigen Satz die Führung der Stimmen nicht in Parallelverläufen (z. B. in Terzen oder Sexten), sondern auf einander zu oder voneinander weg (z. B. Einklang, Terz, Quinte, Oktave, Sexte, Terz).

Gegenfuge (Inversions*fuge) ist entweder eine solche, bei der der *Comes* die Umkehrung des *Dux* darstellt, oder eine solche, die über die Umkehrung eines bereits durchfugierten Themas geschrieben ist.

Gegensatz (= lat. *Contrasubjectum*) Kontrapunkt zum Thema einer *Fuge.

Gehör s. Absolutes Gehör und Musikdiktat.

Geierhaas, Gustav, * 26. März 1888 zu Neckarhausen, stud. in Heidelberg bei *Wolfrum, dann in München bei *Klose u. wurde hier Akad.-Lehrer f. Komp. (1928 Prof.). Er schrieb Sonatine u. KlSon; VSon; Passacaglia f. Orgel, Introduktion, Fantasie u. Fuge über *Mitten wir im Leben sind* f. Orgel; StrSextett, 2 StrQu.e; StrTrio; Lieder; OrchVariationen.

Geige s. Violine u. Streichinstrumente.

Geiringer, Karl (j.), * 26. April 1899 in Wien, stud. Theorie u. MG; 1923 Dr. phil., war bis 1938 Custos am Archiv u. Museum der Ges. d. Musikfr. Er schrieb u. a. den Abschnitt „Mus.-Instr.“ in Adlers Hdb. (2573 ff.); Vorgeschichte und Geschichte der europäisch. Laute (1928); Jos. Haydn (in *Bückens

Großen Meistern, 1932); Brahms (1935). Hg. des Briefwechsels Brahms—Mandyczewski (ZfMW XV 337) u. v. *Pergolesi *Serva padrona*. Seine *Caldara-Ausw. in Blumes Chorwerk 1934.

Gema = Genossenschaft zur Verwertung musikalischer Aufführungsrechte, s. Vereine und Urheberrecht.

Geminiani (spr. dsehe-), Francesco, *1674 oder 67 in Lucca, † 16. Sept. 1762 zu Dublin, Violinschüler v. Lonati u. *Corelli, in der Kompos. v. A. *Scarlatti, 1711 KonzM in Neapel, wirkte 1714—49 als angesehenener Geigenlehrer neben *Veracini und Händel in London, dann in Paris, 1755—61 wieder in London. Sein Hauptwerk ist die geschichtlich u. pädagogisch bedeutsame Violinschule *Art of Playing on the Violin* (anon. 1731, 240 oder 48?, 351, franz. 52, dt.); ferner schrieb er *Guida harmonico* (engl. 1742, franz. 56, holl.), dazu als Supplement eine Bc-Schule *The Art of Accompaniment* (1755) sowie weitere theor. Abb.; er kompon. 12 VSon. mit Bc. op. 1 (1705, 216, 339 als *Le prime Sonate* verziert u. bezeichnet), 12 weitere als op. 4 (je eine hg. v. F. *David [j.] u. v. Br. Studeny; auch von Geminiani f. Vc, als Trios u. f. Kl bearb.), 12 *Concerti grossi* op. 2 u. 3 (Stimmen 1732, Part. 55), davon 3 aus op. 3 in Eulenburgs Kl.-Partituren, 3 aus op. 2 in Stimmen bei Kistner u. Siegel, z. T. in späterer Ausg. vom Komp. etwas ziellos umgearb.; ferner bearb. er Corellis Solosonaten op. 5 als *Concerti grossi*.

Lit.: A. *Moser, Gesch. d. Violinspiels S. 407 ff. Über s. Konzertsammlung „*L'arte della fuga*“ (Kunst der Fuge, vor Bach) s. H. *Engel, Das Instrumentalkonzert.

Gemischte Stimmen, 1) Chor oder Gesangsensemble aus Männer- und Frauen- (bzw. Kinder-) Stimmen; Gegensatz: gleiche St. (lat. **voces aequales*); 2) in der *Orgel: *Mixturen.

Genée, Richard, * 7. Febr. 1823 in Danzig, † 15. Juni 1895 zu Baden bei Wien, stud. Komp. bei Stahlknecht (Berlin), kam nach 20jg. Kapellm.-tätigkeit 1868 ans Theater an der Wien, lebte seit 1878 nur noch s. Schaffen zu Preßbaum bei Wien. Von seinen selbstgedichteten u. hübsch komp. Operetten sind nur noch erwähnenswert „Der Seekadet“ (1876, Neubearb. v. Brennecke

u. Platen als Auftrag der Reichsstelle f. Musikbearb. 1942) u. „Nanon“ (1877). Außerdem schrieb er (oft mit F. Zell) zahlr. Libretti für Suppé, Joh. *Strauß u. *Millöcker.

Generalauftakt nennt H. *Riemann das, was *Mozart 1806 als *lien* (Band) und *Lussy 1873 als *Notes de soudure* (Nahtnoten) bezeichneten: eine Vorbereitung zum Thema, die ein breiteres Anheben als der bloße *Auftakt bedeutet.

Generalbaß (ital. *Basso continuo*, engl. *Thorough-Baß*) ist der Wortbedeutung nach zunächst die Gesamt-Fundamentstimme, die der Organist oder Cembalist sich aus den jeweils tiefsten Noten bei mehrchörig abwechselnden Baßstimmen zusammenstellte. Die Praxis, mit der *Chororgel den a cappella-Chor zu stützen, indem der Organist das ganze Stimmengewebe in seine *Tabulatur übertrug („intavolierte“), so daß er fehlende Stimmen ergänzte und die vorhandenen verstärkte, besteht allgemein mindestens schon seit 1450. Das Neue um 1590 wurde die Generalbaßschrift, d. h. der Usus, nicht mehr das ganze polyphone Stimmengewebe zu spartieren, sondern — auch als Ersatz für das Partiturlesen — über dem Generalbaß (zunächst oft noch unter Beifügung auch eines „Generalsoprans“) durch Ziffern („Bezifferung“) die halb stegreifmäßig zu greifenden Akkorde anzudeuten. Geschah das im Anfang noch fast tabulaturmäßig genau mit Zahlen bis zur „14“, so seit etwa 1620 nur noch bis „9“ unter Freigabe von Oktavversetzungen. Das war nur möglich durch die Akkordflächigkeit der Hochrenaissance-Komposition u. hat seinerseits wieder die Geringstimmigkeit der Barockmusik gefördert, da ja nunmehr zwei Konturstimmen genühten, während der Akkompagnist die gesamte Innenfüllung improvisierte, weshalb Händel, Hasse, Friedrich II. es oft sogar dem Kopisten überließen, die Orchestermittelstimmen zu ergänzen. Lehrreich auch die Cembalistenskizzen zu *Händelschen Opern in der Händel-Ges.-Ausg. Bd. 4 (Rinaldo 2. Bearb.) u. 30 (Pastor Fido 2. Bearb.).

Zwar wurde der Generalbaß von den kontrapunktierenden Kantoren (H. *Schütz) zunächst beföhlet, er wurde aber bald so selbstverständliches Zubehör

fast aller Musik der Zeit 1620—1770 (mit Ausnahme von Freiluftmotetten und den meisten Fugeneinsätzen bis zum Beginn der Baßstimme), daß er auch überall dort ausgeführt werden muß, wo keine Bezifferung steht. Soll er beim Baß leeren Unisonostellen Platz machen, so steht die Vorschrift „Tasto solo“. Neuere Aussetzungen des Continuo fehlen oft gegen den Sinn dieser Technik, indem sie auch bei Pausieren des Basses gern Akkorde in die rechte Klavierhand legen — in Wahrheit hatte der Cembalist meist nur die Baßstimme auf dem Pult, konnte also nur dort Akkorde ergänzen, wo sein Part Fundamentnoten enthielt; seltene, eigentlich widersinnige Ausnahmen bei Bach, der gelegentlich Ziffern über Pausen schreibt, wobei die letzterklungene Baßnote als weiterklingend zu denken ist, z. B. Matth.-Pass. Rec. „Du lieber Heiland du.“ Da der Generalbassist jedoch, selbst wo Ziffern stehen, oft noch viel nach dem Gehör ergänzen mußte, so wurde für ihn ein der Kompositionstechnik fähiger Spieler gefordert, und die harmonische Bildung selbst des Dilettantentums im G.-B.-Zeitalter war demgemäß erheblich hoch. Im übrigen war die Ausführungstechnik ganz verschieden: im einfachsten Fall wurde schlicht Note gegen Note die Harmonie 3—4stg. gesetzt, wobei die oberste Stimme sich in der Regel unter der jeweils obersten obligaten (d. h. auskomponierten) Melodienote zu halten hat und Oktavverdopplungen zwischen obligaten und G.-B.-Stimmen nicht für regelwidrig galten. Sodann war ein freistimmig-vollgriffiger Stil des Continuospiels gestattet, endlich sogar (wo es der Sinn und Stil erlaubte oder forderte) die polyphon-motivanteilige Ausführung des Continuo parts. Bei Kirchenmusik genügte als ausführendes Organ die Orgel, bei weltlicher Musik mußten die klangschwachen Akkordinstrumente (Cembalo, Clavichord, Theorbe, Laute, Pandore) meist noch durch ein melodisches Fundamentinstrument (Vc, Gambe, Fg, Pos, Kb) unterstützt werden, wobei die Regie zwischen 8' und 16' der Geschmacksentscheidung überlassen blieb.

Die G.-B.-Schrift läßt Dreiklänge gern unbezeichnet oder kennzeichnet sie durch 3, 5, 8 (manchmal sogar in bewußter Unterscheidung, welche Stufe

oben liegen soll); 6 ist der Sextakkord (seltener $\frac{6}{4}$), $\frac{6}{4}$ der Quartsextakkord, der Septimenakkord ist 7 [bzw. $\frac{7}{4}$ oder $\frac{7}{5}$] mit seinen Umkehrungen 2 ($= \frac{6}{4}$), $\frac{4}{3}$ ($= \frac{6}{4}$), $\frac{3}{2}$ ($= \frac{6}{4}$), der Nonakkord 9 usw. Die Zeichen für chromatische Veränderungen werden den Einzelziffern vorangestellt (seltener und unpraktischer nachgesetzt), z. B.

$\flat \frac{7}{4}$, auch gilt eine Durchstreichung der Ziffer als chromatische Erhöhung, z. B. $\frac{7}{4}$, „—“ bei verändertem Baßton bedeutet Liegenbleiben der Harmonie.

Die G.-B.-Bezifferung bedeutet zwar an sich noch keine Funktionssymbole, sondern einfach graphische Signale zwecks Auslösung von Akkordgriffen. Gleichwohl hat die G.-B.-schrift nach der Kontrapunktepoche durch dauernde Routine viel zur Stärkung des Akkordbewußtseins beigetragen und bedeutet noch heute (z. B. beim Musikdiktat) eine Hilfe als Stenographie; jedoch hat sie vielfach auch durch ihre Mechanistik die Erkenntnis der wahren *Funktionsbedeutungen hintangehalten, so daß aus ihr durch G. *Weber (1817), A. v. *Oettingen (1866) und H. *Riemann eine neue Akkordschrift entwickelt worden ist, die mit der G.-B.-Praxis kaum mehr etwas zu tun hat, sondern eigentlich nur noch Sigel zur pädagogischen Erkenntnis der tatsächlichen Akkordnaturen darstellt.

Lit.: *Telemanns Sing-, Spiel- u. G.-B.-Übungen (1734), hg. v. M. *Seifert; H. *Keller, Generalbaßschule (1931); K. G. *Fellerer, Der Partimentospieler (Übungen im G.-Spiel, Ed. Breitkopf, 1940); Fritz Oberdörffer, Der G. i. d. Instr. M. d. ausgehenden 18. Jhs. (Bärenr. 1939); F. T. *Arnold, *The art of Accompaniment from a Thorough-Bass as practised in the 17/18th Centuries* (London 1931); ders. in *Groves Dictionary*; Guido Tacchinardi, *Saggi di basso numerato* (Mailand 1934); L. Landshoff (j.), Über das vielstimmige Accompagnement u. andere Fragen des G.-B.-Spiels (Sandberger-Festschr. 1918); O. *Kinkeldey, Orgel u. Klavier im 16. Jh. (1910) S. 196ff.; Max *Schneider, Die Anfänge des Bc. u. s. Bezifferung (1918); E. Ulrich, Studien zur dt. G.-B.-Praxis des 18. Jh.

(Bärenr. 1932); E. Stolz, Über harmon. Ausfüllung in der KlMusik des Rokoko (ZfMW XIII 11 ff.); histor.: früheste Erklärungen bei *Cavalieri (1600); *Peri (1600); *Viadana (1606, dt. in MfM 1876 S. 105ff.); *Banchieri; *Agazzari (1609); *Aichinger (1607); M. *Praetorius (Syntagma III 124ff., 144 [1619]); lehrreich auch mehrere Bc.-Aussetzungen J. S. Bachs (Ph. Spitta, Bach II Anh. I, Sonate v. *Albinoni); unter den modernen Anleitungen zum G.-B.-Spiel seien noch genannt *Fétis (1824), *Gevaert (1905), *Riemann (*1928).

Generalpause, eine Pause gleichzeitig für sämtl. Stimmen u. Instrumente, soweit sie Trägerin eines bedeutsamen Akzents ist, abgekürzt G. P.

Gennrich, Friedrich, * 27. März 1883 in Colmar, stud. seit 1903 in Straßburg (Gröber, Fr. *Ludwig) u. Paris (Bédier) romanische Sprachen u. MW, 1908 Dr. phil., bis 1919 Oberlehrer in Straßburg, 1921 Studienrat in Frankfurt a. M., wo er sich 1929 für MW u. Romanistik habilitierte; Autorität auf dem Gebiet der *Troubadour- u. Trouvère-Musik. Er schrieb u. a.: MW und rom. Philologie (1918); Abhandlungen in ZfMW VII (7 Melodien zu mhd. Minneliedern, dazu auch Zs. für dt. Bildung II), IX (Trouvèrelieder u. Motettenrepertoire), X, XI (Internat. m.-a. Melod.); Z. f. rom. Philol. 41 (Bibliogr. afr. u. aprov. Lieder), 42 (Eine afr. Lhs.; Conon de Béthune), 45 (afr. Lhs.), 46 (Chansonnier d'Arras); Ausgabe der afr. Rondeaux, Virelais u. Baladen (2bdg. 1921/27); Der mus. Vortrag der afr. Chansons de Geste (1923), Die afr. Rotrouenge (1925); Zur Ursprungsfrage des Minnesangs (Dt. Vj. VII); Das Formproblem des MS (1931); Formenlehre des m.-a. Liedes (1932); Die Straßburger Schule f. MW (1940), dazu *Korte im AfMF VI 121f.

Genzmer, Harald (Sohn des um Wagner verdienten Prof. Felix G.), * 9. Febr. 1909 in Blumental bei Bremen, stud. 1927 in Marburg, dann Musikhochsch. Berlin bei *Hindemith, 1934—37 an der Breslauer Oper, lebt seitdem in Berlin als Kompon. moderner Richtung von ausgezeichneter Qualität. Er schrieb u. a. seit 1938: Sonate f. Kl. (Schott), Son. f. Va. u. Kl. (Ries u. Erler), Lieder, Konzertsuite f. gr. Orch.

(dgl.), Konz. f. *Trautonium u. Orch., f. Kl. u. Orch., Fliegermusik f. gr. Bl.-Orch. (Kistner), kl. Bl.-Sinf., hs. zahlr. Komp. f. *Trautonium; sinf. Musikf. O., 2 Bde. 4hdg.e Stücke, Spielbuch f. 3 Geigen, kleine Serenade (Peters), Sonate f. V. u. Kl., f. Fl. u. Kl., Orgeltoccata u. a. m.

Georgii, Walter, * 23. Nov. 1887 zu Stuttgart, wo er M. *Pauers Klavierschüler wurde, 1910—12 Lehrer an der kais. Musikschule in Woronesch (Rußl.), stud. MW bei *Abert in Halle (1914 Dr. phil.), reiste als Pianist u. wurde 1914 Lehrer am Kölner Kons. (1925 Rh. Musikschule), 1930 Prof. Schrieb: C. M. v. Weber als KlKomp. (Diss. Halle 1914), gab dess. d-moll-Sonate heraus (Mus. Stundenb. 1920), Aufsätze über mod. Klaviermusik in der Neuen Mus.-Ztg. 1923—25 u. veröffentl. 1942 eine umfangr. „Gesch. d. Klaviermusik“.

Gerber, Ernst Ludwig, * 29. Sept. 1746 in Sondershausen, † ebenda 30. Juni 1819, Sohn eines trefflichen Bachschülers, stud. bei diesem u. in Leipzig, wurde 1775 des Vaters Nachf. als Hoforg., schrieb trotz der geringen Hilfsmittel der abseitigen Residenz als Forts. v. J. G. *Walthers Lexikon 1791/92 sein erstes „Histor.-biogr. Lexikon der Tonkünstler“ (2bdg.) und bot als Ergänzung das zweite 4bde. Werk „Neues hist.-biogr. Lex. d. Tonk.“ (1812—14), beide eine höchst verdienstliche Leistung, ferner einige Aufs., einen Haydn-Katalog (1792) und ein Verz. s. Bibliothek (1804), die später an die Ges. d. Musikfr. nach Wien kam.

Lit.: Fr. *Rochlitz, Für Freunde der Tonk. II (1830).

Gerber, Rudolf, * 15. April 1899 in Flehingen (Baden), stud. bei H. *Abert in Halle u. Leipzig (1925 Dr. phil.), wurde dessen Assistent in Berlin, habilitierte sich 1928 in Gießen u. wurde 1933 Prof. Schrieb: Der Operntypus J. A. Hasses u. s. textl. Grundlagen (Diss. 1925); Das Pensionsrecitativ bei H. Schütz (Hab.-Schr., 1929); Die dt. Passion v. Luther bis Bach (1931); Johs. Brahms (1938); Chr. W. Gluck (1942), mehrere Abhh. Hg. d. *Musae Sioniae* I (*Praetorius-GesAusg.), v. H. *Fincks Hymnen in Blumes Chorwerk usf.

Gerbert (v. Hornau), Martin, * 12. Aug. 1720 zu Horb, † 13. Mai 1793 zu

Skt. Blasien (Schwarzwald), wo er 1736 Benediktiner, 1764 Fürstabt wurde. Als Bibliothekar kam er zu m.-w. Studien, bereiste dafür 1760 Deutschland, Frankreich, Italien (bei Padre *Martini in Bologna) u. veröffentl. den Reisebericht *Iter Allemannicum, accedit Italicum et Gallicum* (1765, 273, dt. 67) sowie als Ergebnisse seiner Forschungen die Werke *De cantu et musica sacra, a prima ecclesiae aetate usque ad praesens tempus* (2bdg. 1774), *Monumenta veteris liturgiae Aemaniae* (1777—79) u. *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum* (3bdg. 1784, Neudr. Graz 1905, sowie vom Boll. bibl. mus. [Rom 1936], vgl. Coussemaker), wodurch die liturgiegeschichtliche u. m.-a. Musikforschung die wichtigsten Grundlagen erhielt. Zu seiner geistesgesch. Stellung: Elis. Hegar, Die Anfänge der neueren MG-Schreibung um 1770 bei G., *Burney u. *Hawkins (Diss. Freiburg i. Br. 1932).

Lit.: L. Kästle, M. G. (Lahr 1868); J. Bader, Fürstabt M. G. (Freiburg 1875); A. Lamy, M. G. (1898); G. Pfeilschifter, Die Korrespondenz des Fürstabts M. G. I (1752—73, 1931); Chr. *Großmann, M. G. als Musikhist. (Km. Jb. 1932).

Gerhardt, Elena, * 11. Nov. 1883 in Leipzig, wo sie bei Frau Hedmondts Gesang studierte, seit 1903 viel mit A. *Nikisch konzertierend, bot 1932 eine H. Wolf-Auswahl (Peters).

Gerhardt, Paul, * 12. März 1607 zu Gräfenhainichen, † 27. Mai oder 7. Juni 1676 zu Lübben, 1651 Propst in Mittenwalde, 1657—66 Diakonus an S. Nicolai in Berlin, seit 1669 dgl. in Lübben, der wichtigste evang. Liederdichter seit Luther, dessen Strophen in J. *Crüger, J. G. *Ebeling u. J. Hintze die besten Vertoner fanden.

Lit.: H. Petrich, P. G. (1914); W. Nelle, Gesch. d. dt. ev. Kls. (21908 S. 122 ff.); E. Aellen, Quellen u. Stil der Lieder P. G.s (1912); E. Koch, P. G. (1907).

Gerhardt, Paul, * 10. Nov. 1867 in Leipzig, wo er bei Ruthardt, Homeyer, Jadassohn (J.) am Kons. stud. u. seit 1893 als Org. wirkte; 1898 wurde er KMDir. in Zwickau. Schrieb wertvolle Orgelw.: Fantasie u. Fuge op. 11; Choralvorspiele op. 1, 3, 12, 13; Konzertstücke op. 5, 9, 14; Fantasie *Ein feste*

Burg op. 15; *Totenfeier* op. 16; *Bagatellen* op. 17; *Requiem* (BlOrch. u. Orgel) op. 18; *Dt. Passion* (Alt, GemCh, kl. Orch., Org.) op. 24; geistl. Lieder op. 8, 20, 21; *Christfeier* (Soli, GemCh, Org.).

Gerigk, Herbert, * 2. März 1905 zu Mannheim, stud. in Leipzig und Königsberg MW (Dr. phil.), 1926—28 Ass. bei *Müller-Blattau, 1936 Dr. habil. u. Hg. (Hptschriftl.) der Zs. „Die Musik“, seit 1935 Leiter der Hauptstelle Musik in der Dienststelle des Reichsleiters Rosenberg (seit 1941 Reichsamt der NSDAP.); er schrieb u. a. MG der Stadt Elbing I (1929), G. Verdi (1932); Hg. v. Meister der Musik u. ihre Werke (1936), Unsterbl. Tonkunst (seit 1936), Klassiker der Tonkunst in ihren Schriften und Briefen (ab 1938), Mitverfass. (mit Th. Stengel) des Lexikons der Juden in der Musik (1940). Seit 1942 Hg. der von Riemann begründeten „Hesses Handbüchern der Musik“.

Gerle, Hans, schon um 1523 berühmter Lautenspieler, Lauten- u. Geigenmacher zu Nürnberg, wo er 1570 starb. Er veröffentlichte: *Musica Teusch* auf die Instr. der gr. u. kl. Geygen auch Lautten usw. ([1530?]^{232, 337, 46}); *Tabulatur auff die Laudten* (1533); Ein newessehr kürstliches Lautenbuch (1552, nebst fremden Sätzen). Übertragungen bei *Tappert, Sang u. Klang aus alter Zeit (1906); bei *Bruger, Schule des Lautenspiels I 2 u. Alte Lautenkunst I. *Lit.*: W. *Tappert in MfM 1886.

Germanenmusik, die Tonkunst unserer Ahnen vor dem Werden des deutschen Volkes, also von der vorgesch. Zeit bis ans Ende der Völkerwanderung, erschließbar aus Bodenfunden (*Luren, goldne Hörner, Knochenflöten, Alamannenharfe), aus rassistischen Grundanlagen, religiösem Brauchtum, sprachlichen Eigenheiten u. Neigungen, aus Märchen- und Sagenmotiven, seit Tacitus durch literarischen Zeugnissen (Heldenlieder, *Barritus, Berichte römischer Reisender über Liedgesang u. Instr.spiel), wo zu nord. Sagas u. ahd. Glossen treten. Aus ihnen allen erwächst ein recht stattliches Bild der mus. Veranlagungen u. Fähigkeiten des Nordens, ein weit umfassenderes jedenfalls, als es eine mg. Darstellung lange hat wahrhaben wollen, die unmittelbar aus d. mittelmee-rischen Antike ins christl. M.-A. sprang.

Lit.: H. J. *Moser, *Gesch. d. dt. Musik I* (1920ff.); ders., *Eddische Melodien* (Zs. Germanien 1938); ders., *Die Entdeckung der G.-M.* (dgl. 1940); J. *Müller-Blattau, *Germanisches Erbe in dt. Tonkunst* (1938); Rud. Sonner, *Die Musik der alten Germanen* (Die Musik XXVIII 19—26, 1935); O. Uebel, *Die Vernichtg. der germ. Musiküberlieferung* (Zs. Germanien 1936); W. *Hensel, *Das germ. Erbe im Lied* (Lied u. Volk V, 1936); Rob. Stumpf, *Kultspiele der Germanen als Urspr. d. m.-a. Dramas* (1936); W. *Heinitz in H. F. Blunck, *Die nordische Welt* (1937); Fritz Böhme, *Der Tanz d. germ. Frühzeit* (in Jb. f. dt. Tanz 1937); Mich. Alt, *Die Behandlg. d. altg. Tonk. im Unterr.* (D. Dt. Höhere Schule 4, Frkft. a. M. 1937).

Gernsheim, Friedrich (j.), * 17. Juli 1839 zu Worms, † 10./11. Sept. 1916 zu Berlin, stud. Kompos. 1852 in Leipzig, 1855 in Paris, kam über Saarbrücken, Köln, Rotterdam 1890 nach Berlin, hier bis 1904 Dirig. des Sternschen GesV., 1897 Senator u. 1901 Meister an der Akad. d. Künste. Er schrieb viel Kammermusik, 4 Sinf. (Mirjam-S. op. 54), 2 Ouv., KlKonz, 2 VKonz, VcKonz, Chorwerke, KlStücke, Lieder.

Lit.: K. Holl, F. G. (1928).

Gérold (spr. sehë-), Théodore, * 26. Okt. 1866 zu Straßburg, schlug sich auf die französische Seite, 1890 cand. theol., stud. MG bei *Jacobsthal (j.), Gesang bei *Stockhausen u. in Paris, Komp. bei *Urspruch, wurde bei Stockhausen Ass., 1909 Dr. phil., 1916 Privatdoz. in Basel, erhielt 1919 einen mw. Lehrauftrag an der franzö. Univ. Straßburg (1921 *Dr. ès lettres*), 1936 im Ruhestand.

Er schrieb: *Zur Gesch. d. franzö. Gesangskunst* (Diss. Straßb. 1909); *Kleine Sängerfibel* (1908, ²¹²); *Chansons populaires des XVe et XVIe siècles* (Bibl. romanica 1913); *Les psaumes de Cl. Marot* (ibid. 1919); je eine franz. Schubert- (1923) u. Bach-Schrift (1925), Abhh. in den Veröffentl. der Straßb. philos. u. theol. Fak. (Paris, 1921 u. 28), *Le manuscrit de Bayeux* (1921), *Les plus anciennes mélodies de l'église protestante de Strasbourg* (1928), *La musique au m.-a.* (1932), *Histoire de la musique* (1936), *Les drames liturg.*

mae. en Catalogue (*Revue d'Hist. et de Philos. relig.* 16, Straßbg. 1937).

Gerstberger, Karl, * 12. Febr. 1892 in Neiß, Kriegsteilnehmer, wurde Dr. jur., stud. Kompos. 1919 bei *Othe-graven (Köln), 1920—25 bei *Courvoisier, J. *Haas, C. *Orff (München), lebte zeitweilig in Berlin, dann in Fischerhude bei Bremen; schrieb: Kl. Hdb. d. Musik (Bärenr. 1932, mehrfach), Motetten, je ein StrTrio u. StrQu., Lieder, FrChöre op. 7, 8 u. 16, Kammerkantate op. 12, ein Singspiel, Klavierstücke, Madrigale f. MCh op. 17, Konzert f. StrO op. 19.

Gerstenberg, Walter, * 26. Dez. 1904 in Hildesheim, stud. MW in Berlin bei H. *Abert u. Fr. *Blume, in Leipzig bei Th. *Kroyer u. H. *Zenck; hier 1929 Dr. phil., 1929—32 Ass. am Mw. Inst. u. Instr.-Mus. sowie (stv.) Lehrer am Kons., 1932 Ass. am Mw. Inst. Köln u. Leiter des Coll. Mus., 1935 Hab. u. Doz., 1940 Dir. des Mw. Instituts Rostock, 1941 Prof. u. Leiter der „Landschaftsdenkmale Mecklenburg-Pommern“. Er schrieb: Die Klavierkompos. Dom. Scarlatti (1933), Beiträge zur Problemgesch. der ev. KM (Hab.schrift 1935), ferner Aufsätze insbes. zur älteren MG., Hg. der Motetten I L. *Senfls (RD 13), bot KlSon.en D. Scarlatti (1933); u. Mithg. der Kroyer-Festschr.

Gerster, Etelka (j.) (verm. Gardini), * 25. Juni 1855 zu Kaschau (Ung.), † 20. Aug. 1920 bei Bologna, stud. Gesang bei Frau Marchesi (Wiener Kons.), debütierte 1876 in Venedig u. wurde bekannter Bühnensopran (mehrfach auch in Amerika), lebte seit 1877 meist in Bologna, 1896—1917 wirkte sie als Gesanglehrerin in Berlin und schrieb „Stimmführer“ (1906, 208).

Gerster, Ottmar, * 29. Juni 1897 in Braunfels (Lahn), stud. am Hochschen Kons. Frankfurt a. M. 1913—16, Weltkriegsteilnehmer, seit 1919 Solobratschist am Frankf. Sinf.-Orch. u. in Kammermusikvereinig., seit 1927 Lehrer an der Folkwangschule Essen, 1939/40 nochmals im Felde. Werke (meist bei Schott). Opern „Liselotte“ (Essen 1933), „Enoch Arden“ (Düsseldorf 1936, einer der größten volkstüml. Bühnenerfolge d. Gegenwart), „Die Hexe v. Passau“ (1941), „Rappelkopf“ (Staatsauftrag 1943); Ballett „Der ewige Kreis“ (1938); Ober-

hess. Hochzeitstanzspiel; Kammermusik: StrQu., heitere Musik f. 5 Bll., Div. f. V. u. Va, f. Kl.; Lieder; Sonatine f. Br. u. Kl.; Kl.-Konz., V.-Konz., Konzertino f. Br. u. KammerOrch., Capriccio f. 4 Pk. u. StrO.; Festl. Musik f. Orch., Kleine Sinf., Ernste Musik; M-Ch.e; Hymnische Kantate „An die Sonne“ (Andersen).

Gesamtausgaben widmete man wohl erstmals, wenigstens der Absicht nach, Orlando di *Lasso (*Magnum opus musicum*, München 1604), Joachim a *Burgk (6bdg. Mühlhausen Th. 1626) und Hieronymus *Praetorius (5bdg. Hamburg 1622), dann Händel (36bdg. v. S. Arnold, London 1786); ähnliche Vorstufen waren die Heftausg. v. Mozart (17 Lieferungen 1798—1816) u. Haydn (12bdg., 1800—06) bei Br. u. H. Die sogenannten kritischen Revisionen beginnen mit der Bachausg. (1852 bis 1910) und Händelausg. (Chrysander, 1859ff.). Manche der späteren haben sich bandweise gleichwohl als ziemlich unkritisch herausgestellt; freilich sind auch verschiedenste Revisionsgrundsätze strittig und nur fallweise einigermaßen entscheidbar: entspricht das Autograph oder die Druckausgabe von letzter Hand mehr dem Willen des Autors? Ist die Schreibung des Autors stets entscheidender oder der vermutlich von ihm beabsichtigte Sinn? Welche von mehreren Fassungen ist als Haupttext zu betrachten? usw. Folgende Ges.-Ausg. sind bisher außer den schon genannten durchgeführt (alphabetisch geordnet, * bedeutet unvollendet, die Jahreszahl meint den Beginn):

Bakfark (*Greff) 1935 (Gombosi).
Beethoven (1864, Nottebohm, Rietz usw., 24 Serien u. Erg. Bd. 1888);
Berlioz (1900, Malherbe u. Weingartner) *;

Böhm (1927, Wolgast);
Brahms (1927);
Bruckner (1930ff., Haas u. Orel) *;
Bruhns (1935, Fr. Stein);
Buxtehude (1876 [Orgelw.] Ph. Spitta; 1925 [Solokantaten] W. Gurlitt; vgl. DTD) *;

Cabanilles, Joh. (1927, Anglès) *;
Chambonnières (1925, Brunold u. Tessier);

Chopin (1885, Brahms u. Rudorff);
Corelli (1869, Chrysander);

Cornelius (1906, Max Hasse);
 Couperin, Franç. (1932, M. Cauchie) *;
 Desprez, Josquin (1921, Smijers) *;
 Fischer, J. K. F. (1901, v. Werra);
 Froberger (s. DTÖ) *;
 Gaultier, Denis (1932, A. Tessier) *;
 Gluck (Pelletan-Ausg. der Opern, 1873; Damcke, Saint-Saëns, Tiersot; vgl. auch DTB u. DTÖ) *;
 Grétry (1883, Gevaert, Radoux, Fétis, Wotquenne usw.) *;
 Haydn (1907, Mandyczewski usw.) *;
 Isaac, H. (s. DTÖ) *;
 Lanner (1889, Ed. Kremser);
 Lasso, Orl. di (1895, Haberl, Sandberger) *;
 Liszt (1907, Busoni, P. Raabe usw.) *;
 Lübeck, V (1921, G. Harms);
 Lully, J.-B. (1930, Prunières [J.]) *;
 Machaut, G. (1926, Fr. Ludwig in PAeM);
 Marenzio, L. (1929, A. Einstein [J.], in PAeM) *;
 Mendelssohn (J.), F. (1874, Julius Rietz);
 Monte, Ph. de (1930, van Nuffel u. P. Bergmans) *;
 Monteverdi, Claud. (1926, Fr. Malipiero) *;
 Mozart (1876, Rietz, Köchel, Nottebohm u. a.);
 Obrecht (1908, Joh. Wolf);
 Ockeghem (1927, D. Plamenáč, in PAeM) *;
 Palestrina (1862, Witt, Espagne, Commer, Haberl);
 Praetorius, Mich. (1928, Blume, Gurlitt usw.) *;
 Pujol (1926, Anglès) *;
 Purcell (1878, Purcell-Gesellschaft) *;
 Rameau (1896, Saint-Saëns, Malherbe, M. Ténéo, M. Emmanuel) *;
 Scheidt, Sam. (1923, G. Harms, vgl. auch DTD) *;
 Schein, J. H. (1901, A. Prüfer) *;
 Schubert (1883, Mandyczewski);
 Schütz (1885, Ph. Spitta, H. Spitta);
 Schumann (1879, Cl. Schumann, Brahms);
 Sporer, Thom. (1929, H. J. Moser);
 J. Strauß d. Ä. (1887; J. Strauß d. J.);
 Sweelingk (1894, M. Seiffert);
 Vittoria, Lod. da (1902, F. Pedrell);
 Wagner (1920, Balling) *;

Weber, C. M. v. (1926, H. J. Moser, A. Lorenz, C. Schneider, W. Kaehler, L. K. Mayer) *;
 Zachow (M. Seiffert in DTD.).

Gesang. 1) Allgemeines: Der Gesang als tonkünstlerisches Ergebnis der menschlichen *Stimm-Funktion nimmt in zwei Beziehungen eine Sonderstellung gegenüber allen andern Arten der Musikausübung ein: er beruht auf dem einzigen Instrument, das gänzlich Teil des menschlichen Körpers ist u. so am unmittelbarsten (aber auch am abhängigsten) dessen Klangmöglichkeiten gestaltet: auf Lunge (*Atem), *Kehlkopf und *Ansatzrohr. Und: er allein verbindet sich unmittelbar mit der Begriffssprache als Text; beides verleiht ihm sinnlich wie geistig eine sonst kaum erreichbare Wirkung, reißt aber diese Kunstübung auch dauernd zwischen zwei Grundwurzeln hin und her: dem scheinbar inhaltlosen *Jubilus der Kehlvirtuosität (*Melismatik, *Koloratur, *Vokalise, *Belcanto) und der gesteigerten Rede (*Accentus, *Parlando, *Rezitation, *Sprechgesang), von denen keiner ausschließlich für sich „Recht hat“, da der ganze Reichtum des Gesanges sich gerade innerhalb dieser beiden Pole entfaltet. Während der Kulturkreis des Mittelmeers (von Vorderasien bis Süditalien) mehr zur Klanglichkeit der „Stimme an sich“ neigt, steht Mittel- und Nordeuropa mehr zu sinnbedeutendem „Redeklang“, der durch die Musikalisation des Wortvortrages zum Vorbild auch aller wortlosen Melodiegestaltung (instrumentalen *Artikulation, *Phrasierung, Sinngliederung) werden kann. Das Ergebnis organischer Verbindung von Sprache und Melodik ist die musikalische *Deklamation; zwingt ein selbständiger melodischer Gedanke der Sprache wesenswidrige Betonungen auf, so entsteht „schlechte Deklamation“ — einen Notausgleich im Widerstreit beider Gesetzmäßigkeiten bildet die „schwebende D.“. Sucht sich der Sprechgesang in musikalischer Stilisierung des natürlichen Tonfalls und Wortrhythmus auszuleben, so kann innerhalb der Einzelsilbe eine ein- oder mehrfache Tonhöhenveränderung den Affekt außerordentlich steigern oder den Wortinhalt um ein vielfaches deutlicher werden lassen, vgl. in Bachs

Matthäuspassion innerhalb des Evangelistenrezitativs:



Die Anwendung ganz oder fast textlosen Gesanges in der Musik begegnet vielfach: in den *longissimae melodiae* der Alleluja-Jubilationen des *gregorianischen Gesanges, die zum Entstehen der *Sequenz geführt haben; in den weitgesponnenen Rufen der Muezzin (arab. Gebetsrufer, vgl. Maqamen); in den „Blumen“ der Meistersinger; in den weit ausladenden Affekt-Koloraturen des Barock; in den *Brummstimmen der Romantik; neuerdings begegnen mehrfach Versuche, die Stimme als reines Instrument in Orchester- und Kammermusik zu verwenden (wobei meist auf den Vokal *a* oder auf die Silbe *la* als die klanglich ergiebigsten gesungen wird).

Lit.: H. *Riemann, Hdb. der Gesangskompos. [Vokalmus.], 1891 (31921).

2) Geschichte der Gesangkunst. Wie exotische Schallplatten-aufnahmen zeigen (s. Hornbostel), ist das gesangliche Klangideal der Naturvölker von dem europäischen wesentlich verschieden; auch dasjenige des Abendlandes zeigt innerhalb der Nationen starke Geschmacksunterschiede (z. B. in Italien wesentlich heller, in Deutschland erheblich abgedämpft); es ist daher anzunehmen, daß die Stimmbildungs-normen im griechischen Altertum oder im frühen MA erheblich von den heutigen Klangzielen abgewichen haben können, obwohl bündige geschichtliche Beweise dafür noch nicht erbracht sind. Benutzte die Antike stimmliche *Solmisationssilben für die Stimm-bildung und schätzte sie ein ausgebildetes Virtuosen-tum von Solosängern und -Sängerinnen, so legte das

MA in den Klosterschulen Wert auf klaren, textverständlichen, nicht geschrieenen Psalmengesang. Im m.-a. liturgischen Sologesang spielen Melismen von erheblicher Atemlänge und beträchtlichem Stimmumfang, nach Ausweis der *Neumenzeichen auch allerlei Zierfiguren (*Quilisma*, *Torculus*, *Srophicus*, *Porrectus*) und Gleitnoten (*Liquescences*, *Phica*, *Flexa*, *Podatus*) eine Rolle, seit Beginn der Mehrstimmigkeit außerdem die *Staccatos des *Hoquetus. Daß auch das weltliche Rittertum edlen Gesang schätzte, zeigen der Volker des Nibelungenlieds, der Horant der Kudrun, die Isolde Gottfrieds v. Straßburg — sie alle unter dem Einfluß von Troubadourkunst u. Minnesang. Im 15./16. Jahrhundert wird die Stimmqualität der Chorschüler bereits sehr beachtet; die Tonschönheit wird am Echo nachgeprüft, in Kantoreien und Schulhören wird das „brabantisch Diskantieren“ besonders in bezug auf musiktheor. Sicherheit (Beherrschung der komplizierten *Mensuralnotation und des *Akzidentienwesens, das Auflösen von *Kanondevisen und die Auszierungslehre der *Gorgia) geübt und das *Falsettieren der Männer-*Altisten ausgebildet; im weltlichen Gesang (Hausmusik, Madrigalensembles) meldet sich nun auch die Frauenstimme, die kirchlich bis dahin nur in den Nonnenklöstern beteiligt worden war und erst um 1700 in die Verbindung mit männlichem Kirchengesang tritt. Um 1450 sind bereits hie und da in fürstlichen Kammermusiken Solosängerinnen begehrt, um 1600 begegnen die ersten berühmten Virtuosen für Kantaten und Opern (die Töchter des G. *Caccini). Seit dem Ende des 16. Jhs. entwickelt sich von Italien aus das *Kastratenwesen, das von den kath. Kirchenchören zumal auf die venezian. Oper und deren Filialen übergreift, um zu einem ungemessenen Kult der Primadonnen (Faustina *Bordoni) und *Primi uomini* (Senesino, Carestini) bis Ende des 18. Jhs. zu führen. In der Barockzeit ist Kunstgesangunterricht vor allem Unterweisung in der Erfindung geschmackvoller *Fiorituren und Kadenzen (*Tosi, *Bernacchi), doch wächst auch die Kenntnis der Register und Resonanzen (vgl. *Fari-

nelli und seine Arienbearbeitungen, G. *Mancini, *Pensieri . . . sopra il canto figurato* [1774]). In der 2. Hälfte des 18. Jhs. entwickelt das franz. u. dt. *Singspiel den neuen Typ des Singschauspielers, der an die Stelle des *Opera seria*-Helden und der großen Diva den lebenswürdig-naiven Bürger oder Bauern stellt und schließlich in der Spieloper Lortzings sein bestes Feld findet. Den Kastraten löst (bei Händel schon um 1735) zunehmend der Tenor und Bariton ab, der zunächst in lyrischen, seit Weber, Marschner, Rossini (gr. Oper) in heldischen Typen auftritt (*Duprez, Tichatschek). Daneben blühten berühmte Koloratursängerinnen, die Catalani, Malibran, Sontag. Um 1860 entwickelt sich allmählich die Gattung der athletischen Wagnersänger und -sängerinnen, die äußerste Stimmkraft mit schärfstem Konsonantismus verbinden müssen (*Schnorr v. Carolsfeld, Alb. *Niemann, *Betz, die Sucher und *Materna), es entstehen die entspr. Gesangslehren von Fr. *Schmitt, Jul. *Hey usw., die Bayreuther Stilbildungsschule unter Cosima *Wagner u. Jul. *Kniese. Gleichzeitig entfallen sich das Schubertsche Lied u. die Loewesche Balade im Konzertsaal, es entsteht ein dazugehöriger Typ germanischer Liedersänger (Jenny *Lind, J. *Stockhausen, Eugen *Gura, Joh. *Messchaert, Amalie *Joachim). Aber die Oper Verdis erzieht auch einen ihr entsprechenden Kreis von Interpreten (die Primadonnen Ungher, Crüwell, Frezzolini, Tadolini, Grisi, Loewe, Pasta, Stolz, Strepponi, Waldmann, die Sänger Selva, Tamagno, Ronconi, Poggi, Masini), deren berühmteste Nachfolger um 1910 *Caruso, Bonci, *Battistini, die *Melba, Storchio u. *Sembrich werden, während die russische Opernwelt einen *Schaljapin, die portugiesische einen d' *Andrade hervorbringt. Entscheidend für die Entwicklung einer modernen Gesangswissenschaft werden die Untersuchungen am Leichenkehlkopf durch Liscovius (1814) und Johs. Müller (1836) sowie die *Helmholtzsche akustische Analyse der Sprachlaute (1863) und *Garcias Erfindung des Kehlkopfspiegels (1855). Heute liegt eine Fülle verschiedenartigster Stilaufgaben vor: Bach- und Händel-Gesang, Mozart- und We-

bersingen, Wagner-, Strauß- und Pfitzner-Darstellung, die Interpretation von Schubert, Schumann, Brahms, H. Wolf so gut wie die Wiedergabe von Verdi u. Puccini; fast jeder dieser Sonderkreise erzeugt seine gesanglichen Spezialtypen und Eigenmethoden.

Lit.: G. Fantoni, *Storia univ. del canto* (1873, unbedeutend); W. J. Henderson, *Early history of Singing* (New York 1921); Herb. *Biehle, *Die Stimmkunst I* (Geschichtl. Grundlagen), 1931; ders., *Die ästh. Grundl. d. franz. Gesangskunst im 17./18. Jh.* (ZfMW XII 161ff.); E. Felber, *Der Gesang im Orient u. bei den Naturvölkern* (Die Musik XXII 11); A. Krumbacher, *Die Stimmbildung der Redner im Altertum bis Quintilian* (Paderborn 1921); P. Marquardt, *Der G. u. s. Erscheinungsformen im M.-A.* (Diss. Berlin 1936); B. Ulrich, *Die Grundsätze der Stimmbildung 1474—1640* (Diss. Berlin 1910); ders., *Stimmbildung in der Renaissance* (Mschr. f. Schulges. VII [1913] u. *Die Stimme VII*); ders. in *Allg. MZ* 14. 2. 1930; ders., *Die altitalien. G.-methode auf Grund der Orig.schriften* (1933); Hugo *Goldschmidt (j.), *Die ital. Gesangsmethode des XVII. Jhs.* (1892); C. F. *Becker, *Zur Gesch. der Kastraten* (Mainzer Caecilia 1828 S. 69ff.); Fr. Haböck, *Die Kastraten* (Wien 1927); Fr. *Chrysander, *Zacconi als Lehrer des Kunstgesanges* (Vj. VI); Ad. *Weißmann (j.), *Die Primadonna* (1919); Max *Steinitzer, *Meister des Gesanges* (1920); E. Roß, *Die deutsche und italienische Gesangsmethode des 18. Jhs.* (Diss. Königsberg 1927); Th. *Gerold, *Zur Gesch. d. französ. Gesangskunst* (Diss. Straßb. 1909); Marg. Högg, *Die Gesangskunst der Faustina Hasse u. d. Sängerinnenwesen ihrer Zeit* (Diss. Berlin 1931); A. della *Corte, *Vicende degli stili del canto del tempo di Gluck al '900* (Turin 1933); H. *Killer, *Die Tenorpartien in Mozarts Opern* (Diss. Königsberg 1930); H. Wohlmuth, *Die Grundsätze dt. Gesangskultur 1750—90* (ungedr. Diss. Wien 1924); Kurt Sparwald, *Die Entwickl. des Heldenteners in den Werken Wagners von Rienzi bis Lohengrin* (Diss. Berlin 1940); Johs. Schmitt, *Die männl. Stimmcharaktere in den Opern Verdis* (Diss. Eil. 1940); A. Thausing,

Lage u. Aufgaben der Gesangspädagogik (1930); H. J. *Moser, Aus der Gesch. d. dt. Gesangskunst (Petersj. b. 1939). Histor. *Gesangsschulen*: Die Vorreden zu *Caccinis *Nuove musiche* (1602), zu O. Durantes *Arie devote* (1608), der erste Teil von Chr. *Bernhards Traktat (um 1650, Neudr. als „Kompositionslehre H. Schützens“ v. *Müller-Blattau 1926); J. A. *Herbsts *Anleitung zum Singen* (1642); Joh. *Crügers *Rechter Weg zur Singekunst* (1660); *Tosis *Opinioni de' cantori antichi e moderni* (1723, dt. v. J. Fr. *Agricola, 1757) u. G.-B. Mancini, *Riflessioni pratiche* (1777, beide neugedr. v. Della *Corte, Turin 1933); J. A. *Hillers *Anweisungen zum mus. richtigen* (1774) u. mus. *zierlichen Gesänge* (1780); H. F. Mannstein, *Das System der gr. Gesangsschule des Bernacchi v. Bologna* (1835, 248); ders., *Gesch., Geist u. Ausübung des Gesangs* (1839); Friedr. Schmitt, *Große Gesangsschule für Deutschland* (1854, 264); G. *Duprez, *L'Art du chant* (1845, dt. 46); M. *Garcia, *Traité complet du chant* (1847); J. *Hey, *Dt. Gesangunterr.* (4 bdg. 1886); J. *Stockhausen, *Gesangsschule* (2bdg. 1886/87); Br. *Müller-Brunow, *Tonbildung oder Gesangunterricht?* (1890, 51910).

3) Stimmbildung. Entsprechend der Dreiteilung des Gesangapparats in Lunge, Kehlkopf und Ansatzrohr kann man die Gesangspädagogik theoretisch in drei Teilgebiete zerlegen: *Atemtechnik, Tonbildung, *Artikulation, doch wird sich in der Praxis keines ohne gleichzeitige Mitberücksichtigung der beiden anderen lehren lassen. Hauptziel muß sein: volle Beherrschung des Organs, um alles künstlerisch Gewollte mit einem Mindestaufwand an physischer Kraft zum Höchsteffekt zu bringen; das ist nur durch äußerste Zweckmäßigkeit aller Teilfunktionen und ein Mindestmaß an Hemmungen zu erreichen, mithin an sich die gleiche Forderung wie bei jeder instr. Spieltechnik; nur ist sie beim Gesang schwerer zu erfüllen, weil die meisten Teilfunktionen sich im Körperinnern vollziehen, also sich der Augenkontrolle entziehen und meist nur am eignen Klangergebnis abgelesen werden können. Ferner ist zu bedenken, daß der gleiche

Apparat auch großenteils und überwiegend der Befriedigung anderer physiolog. Bedürfnisse (Atmen, Essen und Trinken, Reden) dient, also erst zu besonderer Gesangsbereitschaft gebracht werden muß (*Lit.*: P. *Lohmann, *Die sängerische Einstellung* [1929]; K. Graef, *Sprechen u. Singen* [Jb. d. Ak. f. K. u. Schulm. [V 1932]]); endlich, daß diese Bereitschaft stärkstens vom gesamten psychophysischen Körperzustand abhängig ist, da der eingebaute Apparat von Nachbarstörungen weitgehend beeinflusst wird, und daß das einmal verdorbene Instrument nicht durch ein anderes ersetzt werden kann. Die Klangbeobachtung des Sängers leidet obendrein darunter, daß man sich selbst in gewissem Umfang anders hört als der Zuhörer (Probe: Schallplatte), so daß oft nur eine sachkundige Kontrollperson zweckdienliche Korrekturen geben kann. Grundsatz der Ausbildung darf nicht sein, daß der Schüler ein vom Lehrer vorgeführtes Klangideal zu erreichen sucht, sondern daß er die ihm natürlichste Funktion seines Apparates und damit seine eigentliche Stimme erlangt, d. h. sich und sie von aller Hemmung, von Krampf und Mißbrauch befreit; erst wenn sich dann individuelle ästhetische Mängel des Organs herausstellen, haben vorsichtig ausgleichende Korrekturhilfen Sinn. Über Ziele und Wege der Atemschulung siehe „Atem“. Die Schulung der *Kehlkopffunktionen besteht im Erzielen eines guten Stimm-lippenverschlusses, damit der Ton klar, nicht hauchig oder heiser, auch mit der richtigen *Einsatz-Form zutage kommt, sowie in der Erziehung der Stimmbänder zu genau entsprechender Spannung und präziser Spannungsveränderung, damit die Intonation rein und genau geschieht. Gegenüber methodischen Bestrebungen, das Höher- oder TieferEinstellen des ganzen Kehlkopfs bewußt zu regeln, haben die Stimmphysiologen festgestellt, daß diese — von Tonhöhe und Lautgebung mit beeinflusste — Stellung am vorteilhaftesten automatisch vor sich geht. Wie denn überhaupt darauf hingeeilt werden sollte, die Kehlkopffunktionen möglichst außerhalb der Bewußtseins-sphäre zu lassen, damit hier nicht der Drang, Muskelgefühle zu erwecken, zu

Krampfigkeit und unerwünschten Spannungen führt. Doch ist der mühevolle und unmerkliche Übergang der Register zu üben, damit als Endziel der Eindruck des „Einregisters“ erreicht wird. Besonders wichtig ist es dabei, in der Kinderstimme durch eine von der Höhe zur Tiefe geführte, klare Kopfstimme, bei der Frauenstimme durch Resonanzverstärkung und Hinabführung des Mittelregisters, beim Mann durch eine leichte und doch klangvolle **Voix mixte* jeweils den Oberteil des Brustregisters (d. h. der Vollschiwingung der Stimmlippen) mittels bloßer Randschwingung aufzulockern und zu entspannen. Die größte Vielfältigkeit besitzt die Funktion des Ansatzrohres, deshalb auch wird hier das Schwerkgewicht der gesangserzieherischen Einzelarbeit liegen. Betr. des allgemeinen Klanggepräges muß dafür gesorgt werden, daß sich nicht die Hinterwand des Schlundes nach vorn senkt und so durch zu enge Halsöffnung der Ton „halsig“ klingt; dasselbe gilt von Gaumensegel und Zäpfchen betr. der Gefahr „gaumigen“ und „näselsenden“ Klanges; versteift sich die Zunge und massiert sie sich nach der Zungenwurzel hin, wodurch sie auf den Kehlkopf preßt, so entsteht der häufige Fehler des „Drückens“ und „Knödelns“. Weiter muß der Tonstrom durch die rechte Formung von Schlund, weichem Gaumen und Zunge zum günstigsten „Anschlagspunkt“ vorn am harten Gaumen gelenkt werden, damit der Klang nicht „hinten sitzen bleibt“, sondern die Höhlen des Ansatzrohrs als obertonbildende Resonatoren voll ansprechen läßt und so neben müheloser Kraftentfaltung auch den vollen Reiz des persönlichen Timbres (Klanggepräges) entwickelt. Ferner haben bei sich verändernder Tonhöhe auch jene resonatorischen Ausgleiche des *Deckens (im Kopf) und der *Stütze (in der Brust) statzufinden, die der Stimme statt grellflacher Höhe oder dumpf-topfiger Tiefe eine schöne, gleichmäßig edle Gesamtfärbung verleihen. Bezüglich der Vokalfarben ist auf deutliche Unterscheidung der offenen und geschlossenen Selbstlauter sowie auf die Verbindung scharfer Charakteristik (z. B. des i und u) mit klanglicher Rundung hinarbeiten.

Die stimmhaften Mitlauter (klingenden Konsonanten) sollen tonlich möglichst nicht hinter den Vokalen zurückbleiben, zumal die stimmhaften Reibelauten sollen zwar höchst deutlich, aber doch nicht klanglich behindert gebildet werden, alle Verschluß- und stimmlosen Reibelauten mit äußerster Präzision und in jedem geforderten Schärfe- oder Weichheitsgrad hervortreten. Formen sich so die Einzellaute zum organischen Wortbild und Sprachgefüge, so ist der Verteilung der stimmhaften Laute auf die zugehörigen Tonhöhen, besonders beim Tonwechsel, volle Sorgfalt zuzuwenden (Problem des *Portamento); Kleinschwingung (Dauer der Einzellaute) und Kleindynamik der Deklamation (Schwellentypen) sind in die musikalische Großrhythmik und Großdynamik einzubauen, bis schließlich Wort und Ton in vollkommen verschmolzenem Gleichgewicht der gesungenen Melodie dastehen. Dabei wird der deklamatorischen Darstellung der *Affekte durch bewußte Verlängerung anlautender Klänge und Verschlüsse, der schildernden Klangfarbenregie, der Ausdrucks-*Dynamik und -*Agogik, dem geschmackvollen Phrasieren und Auszieren, kurz allen musikalischen und menschlich-künstlerischen Qualitäten des Vortrags lebenslängliche Pflege zu widmen sein.

Lit. (außer den bereits genannten Werken): *Solfeggi* bzw. *Vokalisieren* v. Fr. Rognone Taegio, *Passaggi nel diminuire* (1592); G. M. Bovicelli, *Passaggi di musica* (1594); Übungen von Vaccaj, Concone, Bordogni, Winter, Panofka, Paneron, Viardot-Garcia usw. *Gesangsschulen* von *Iffert, L. *Lehmann, A. Lankow, C. van Zanten. Schriften zur Stimmbildung: H. *Gutzmann, *Die Physiologie der Stimme u. Sprache* (1909); ders., *Stimmbildung und Stimmpflege* (1912); E. Barth, *Einführung in die Physiologie, Pathologie und Hygiene der menschlichen Stimme* (1911); A. Musehold, *Allg. Akustik und Mechanik des menschl. Stimmorgans* (1913); Th. Siebs, *Deutsche Bühnenaussprache (unter Mitwirkung v. K. *Scheidemann)* (1910); Tr. Heinrich, *Studien über dt. Gesangsaussprache* (1902); Ed. Sievers, *Grundzüge der Phonetik* (1901); Wilh. Schmidt-Scherf, *Beiträge zur*

Psychol. d. Stimmpädagogik (Diss. Erl. 1940); *Forchhammer, Theorie des Singens u. Sprechens (1921; vgl. die weiteren dortigen Schriften); O. Noë u. H. J. *Moser, Technik der dt. Gesangskunst (Samml. Göschen 1910, 221); G. *Armin (s. dort); P. *Bruns (dgl.); S. Garsó, Schule der speziellen Stimm- bildung auf der Basis des losen Tons (1911); J. H. *Wagenmann (s. dort); A. Thausing, Die Sängerstimme (1929, 231); ders., Stimme u. Kunstgesang (1938); R. Schwartz, Die natürliche Gesangstechnik (1922); ders., Merk- büchlein für G.-Studierende (1923); Franziska *Martienssen (s. dort); dieselbe in *Müller-Blattaus Hoher Schule der Musik (1936); P. *Loh- mann (s. dort); W. *Reinecke (dgl.); O. *Iro (dgl.); O. *Rutz (dgl.); M. Bukofzer (j.), Vom Erleben des Gesangstons (1920); K. *Scheide- mantel, Stimm- bildung (1907); Th. Paul, Syst. Sprech- u. Gesangston- bildung (um 1910); Fr. Leipoldt, Stimme u. Sexualität (1926); Müller-Söllner, Die schöne Stimme (1925); H. *Biehle, Die Stimmkunst II (Stimmästh., 1933); A. Schiegg, Das ABC des prakt. Red- ners u. Sängers (1938); ders., Lerne naturgemäß Sprechen u. Singen (3 1938); Karl Gerbert, Das ABC der Stimm- bildg. (1938); Alb. *Greiner, Stimm- bildg. in 5 Teilen (Schott 1938ff.); Erwin Roß in *Müller-Blattaus Hoher Schule III (Athenaion 1936); P. Paschen, Der Weg zur gesunden Stimme (Bärenr. 1934); V. Zuckerkindl, Musikal. Ge- staltung der Opernpartien (I Jugendl.- dram. Fach, 1932); A. E. Frauenfeld, Der Weg zur Bühne (rechtlich, Limpert 1941). Zss.: Die Stimme (hg. v. Fla- tau, Hastung u. Wethlo, 1906—35); Der Stimmwart (G. *Armin), Die Stimm- bildung (O. *Iro, 1923ff.). Neueste ausländische Lit.: G. Marti- nelli, *L'art du chant* (Paris 1928); R. Hahn u. A. Wicart, *Le chanteur* (Paris 1932); J. Granier, *Le chant moderne* (3 bdg., Paris 1928/29); Y. Gilbert, *L'art de chanter une chanson* (1928); L. Fugère u. R. Duhamel, *Now. méthode prat. de chant franç.* (Paris 1929); D. Silvestrini, *A. Pertile e il suo metodo di canto* (Bologna 1932); A. Morelli, *L'apparato vocale* (Neapel 1931); M. Accorinti, *Elementi di*

technica di canto (Neapel 1928); J. O'Vark, *The fundamentals of tone products* (New York 1928); A. Aver- kamp, *De Zangkunst en hare sterren* (Haag 1928); E. Manheit, Vom Ge- sang (ung., Budapest 1930); H. Pege- low, *Röst och språk* (Stockholm 1932).

4) Gesangshygiene besteht nicht nur im ärztlichen und pädagogischen Beseiti- gen bereits eingetretener Stimmstörun- gen, sondern umfaßt vor allem auch die Vorbeugungsmaßnahmen, um organi- sche Schädigungen des Gesangsapparats zu vermeiden, so allg. körperliche Ab- härtung und Ertüchtigung, gesundes Leben, Vermeiden von übermäßigem Nikotin- und Alkoholgenuß, in sinn- voller Rationierung des Übens und Singens, vor allem aber in richtigem Sin- gen selbst. Viele Störungen (Heiserkeit, Stimmchwäche, Tremolieren und De- tonieren) beruhen nicht auf gesang- lichen, sondern auf allgemeinen körperl- ichen Ursachen, müssen also von dort- her behoben werden (Erkältungen, Blutarmut, Schwächezustände, organi- sche Erkrankungen). Zu den speziel- len Gesangskrankheiten gehören Stimm- banderschlaftung und schlechtes Schlies- sen der Stimmritze, Sängerknöthen, Rachen- u. Kehlkopfentzündungen; hier müssen sich stimmärztliche und ge- sangspädagogische Therapie vereinen.

Lit.: A. Avellis, Der Gesangsarzt (1896); P. Garino, Lehrgang der Hy- giene der Stimme; R. Imhofer, Die Krankheiten der Singstimme (1904); W. Bottermund, Die Gesundheitspflege der Stimme (1904); K. H. Hermann, Anleitung zur Heilung von Stimm- störungen (1905); H. Gerber, Die menschl. Stimme u. ihre Hygiene (1907, 318); J. Koetsier-Müller, Die Kin- derknöthen als schulische Stimm- störung (ZfSchulm., April 1933); Fr. J. Hell, *Physiol. u. mus. Unters. über die Singt. d. Kinder* (Archiv f. Spr.- u. Stimmheilkunde 2, 1938); W. Gößler, Verantwortung u. Aufgaben d. Jugend- stimmerziehung (in *Stummes „Musik im Volk“). Zss.: Archiv f. experimen- telle u. klinische Phonetik, 1914ff., Schäfers u. Passows Beiträge zur Hals- u. Ohrenheilkunde; Mschr. f. Ohrenheil- kunde (Wien). Eine „Gesellschaft für Sprach- u. Stimmheilkunde“ (Sitzungs- berichte veröffentl. *Gutzmann jun.

(Leipzig 1929). Eine Gesellschaft für Deutsche Gesangkunst u. -forschung bestand in Berlin seit 1908, abgelöst seit 1939 durch den Internat. Ausschuß f. Singen u. Sprechen (Vors. seit 1941 Staatskplm. Rob. *Heger, Vors. des dt. Fachausschusses H. *Emge u. E. Geißler), dessen Tagungsberichte.

Gesangbücher a) *kath.* s. liturgische Bücher; geschichtlich wichtige Gemeinde-G. in Nachfolge der alten *Hymnare: M. Vehe, Ein new Gesangbüchlin Geystlicher Lieder (Halle 1537, Neudr. der Texte v. H. Hoffmann v. Fallersleben [1853]); Joh. Leisentritt, Geistl. Lieder und Psalmen (Bautzen 1567); danach das älteste Diöcesan-G. (für Bamberg) in Dillingen 1575/76; Haym v. Themar, Schöne christkath. Weinacht- u. Kindleßwiegen-Gesang (Augsb. 1590); Mainzer Cantual von 1605; Quentels Kölner G. 1610ff.; Jesuiten-G. er: Brachels Kölner G. 1619ff., J. Balde 1649, Fr. v. Spee 1649; benediktinisch die G. er v. D. Gr. *Corner (1625ff.); franziskanisch P. Martin v. Cochem 1659ff. u. Laur. v. *Schnüffis (der Mirant); Münstersches G. 1677, Würzburger G. 1708, Theresianisches G. (Wien 1774). Nach der rationalistischen Verödung waren die G. er v. Jos. Mohr wieder erfreulicher. Den besten Überblick über das neuere Liedgut bietet W. *Bäumker, Das kath. dt. KL, vor allem Bd. 3 (18. Jh., 1891) u. 4 (19. Jh., hg. v. J. Gotzen); Herm. *Müller, Kyrieleis (1923); Cl. Neumann, Der Spielmann (1922).

Lit.: G. M. *Dreves, Ein Wort zur G.-Frage (1884); Johs. Gotzen in Merker-Stammler, Reallex. d. dt. Lit.-Gesch. (1925/26) I 432ff.

b) *evangelisch-lutherisch:* Daß die ältesten reformatorischen den kath. Gesangbüchern zeitlich vorausgehen, erklärt sich aus der besonderen Wichtigkeit, die Luther dem Gemeindegesang in der Liturgie zumaß; hier konnten die deutschen Kirchenlieder geradezu an die Stelle der Ordinariumsätze im Hauptgottesdienst treten. Das früheste ist das sog. Achtlieberbuch (Wittenberg 1524); Joh. *Walter, Geystl. gesangk Buchleyn (5stg., Wittenberg 1524, Part.-Ausg. v. O. *Kade in Eitners Publ.); die Erfurter Enchiridien 1524 (Neudr. v. Fr. *Zelle u. im Bärenr.); Straßburger Kirchenamt 1525;

Das älteste Zwickauer Gesangbuch von 1525 (Faks.-Neudruck 1935, Clemens). Das Klagsche G. (Wittenberg 1529, 235, 243); das Blumsche G. (Leipzig 1530, Faks. v. H. Hofmann 1914); 2 Königsberger G. er v. 1527 (Faks. v. *Müller-Blattau 1932); Das böhmische Brüder-G. v. M. Weiße (1531, Faks. v. W. Thomas, Bärenr. 1931); Das Schumannsche G. (Leipzig 1539); Die *Souterliedekens (Antwerpen 1540, vgl. *Clemens non Papa); *Rhaws Gesenge f. d. gemeinen Schulen (Wittenberg 1544, 4—5stg., Partitur v. J. *Wolf = DTD 34); Babsts G. (Leipzig 1545, Faks. v. K. *Ameln, Bärenr. 1929); Val. Trillers Singebuch (3stg., Breslau 1555, 259); H. Knausts Gassenhauer, Reuter- u. Bergliedlein, christl. verändert (Frankf. a. M. 1571); J. Keuchenthals Kirchengesenge (Wittenberg 1573); Hamburger Melodeyenbuch (4stg., v. H. u. J. *Praetorius, Joach. Decker u. D. Scheidemann, 1604); J. H. *Scheins Cantional (4—6stg., Leipzig 1627); *Praxis Pietatis Melica* (Joh. *Crüger, Berlin 1658ff.); H. *Schütz, Der Cornel. Beckersche Psalter (1628ff.); Gotha'sches Cantional (1647/51); Erfurter Gesangbuch 1663; Nürnbergisches G. (1676); Gottfr. Vopelius, Neues Leipziger G. (1682); Lüneburgisches G. (1686, 2000 Nrn.); Darmstädter Cantional (K. W. *Briegel, 1687); Stuttgarter G. (1691); Großes Cellisches G. (1696); A. *Freylinghausen (Halle 1704/14); G. Chr. *Schemelli, 954 Lieder u. Arien (unter Mitw. v. J. S. Bach, Zeitz 1736); J. Balth. König, Harmonischer Liederschatz (1900 Melodien, Frankft. a. M. 1738). Nach dem Tiefstand der rationalistischen Epoche eröffnete die fruchtbare Kritik von E. M. Arndt (1819), K. v. Raumer (1829), Bunsen (1830), R. Stier (1835), Vilmar (1843) u. a. eine Wiederherstellungsepoche zunächst privater Versuche v. (außer den Genannten) *Layriz, Geffcken, Ph. Wackernagel, dann kirchenamtlicher Provinzial-G. (Berlin 1829, rhein.-westph. 1835, Hamburg 1842 usw.) bis zu dem Kernliederbuch (150 Nrn.) der Eisenacher Konferenz v. 1854 für das ganze ev. Deutschland. Hier knüpfen das preuß. Militärgesangbuch v. 1892 u. 1908 und das Deutsche Aus-

landsgesangbuch (1915, ²1926 als Dt. ev. G.) mit 342 Nrn. an; diesen Kernbestand nimmt jetzt jedes G. auf, um ihn durch eigne Provinzialanhänge zu vermehren, so Bayern (1925, 4stg. v. Ernst Schmidt), Ost- u. Westpreußen (mit Orgelbegl. v. K. Greulich), Frankfurt a. M. (1927), Thüringen (mehrstg. v. R. *Mauersberger), Schleswig-Holstein (mit Hamburg, Lübeck, Mecklenburg, 1930 mehrst. v. Knak, *Liesche, W. *Stahl), Brandenburg u. Pommern (1931; Orgelbegl. v. H. Pfannschmidt), Prov. Sachsen u. Anhalt (Chorausg. v. B. Henking), Rheinld. u. Westf. usf., wobei seit dem „Stamm“ v. 1926/27 die polyrhythmischen Melodiefassungen wieder an die Stelle der ausgeglichenen (isometrischen) der Zeit seit etwa 1650 getreten sind. Verantwortlich war bis 1933 die Melodienkommission des Dt. ev. Kirchengesangbuchs (zuletzt Gen-SupInt. Gennrich [Vors.], Wallis, Plath, O.*Richter, W. *Reimann, H. J. *Moser, Lueken). Moderne Schulchoralbücher: H. J. Moser, Ein feste Burg (Bärenr. 1931); Ad. *Strube, Dt. Schulchoralbuch (Merseburger). — c) *ev.-reformiert*: außer den alten Straßburger G. vor allem der Hugenottenpsalter v. Marot u. Beza in der Übers. v. A. Lobwasser (Königsberg seit 1575), vervollständigt durch das Christl. G. des Landgr. Moritz v. *Hessen (Kassel 1612ff.). Heute am besten: 50 Hugenottenlieder (Hg. v. Cordier, Elberfeld 1924) nebst Orgelbearb. v. Emilie Schild (1931).

Lit.: siehe unter Kirchenlied.

Ges, chromatische Erniedrigung von g.

Geschichte der Musik s. Musikgeschichte.

Gesellschaft der Musikfreunde des österr. Kaiserstaates, gegr. 1812 v. I. v. *Sonnleithner, schuf 1817 das Wiener *Konservatorium und 1819 den Wiener Singverein (unter *Salieri) nebst den Gesellschaftskonzerten seit 1859 (mit den Wiener Philharmonikern oder dem Staatsopernorch.), auch einen Liebhaber-„Orchesterverein“. Dirigenten waren vor allem J. v. *Mosel, *Salieri, J. *Helmberger, *Herbeck (1859—71 u. 75—77), Brahms (1872—75), Hans *Richter (1880—82 u. 84—90), F. *Löwe, Fr. *Schalk, W. *Furtwängler, L. *Reich-

wein. Wichtig ist die Bibliothek der Ges. (Archivar 1887—1929 E. *Mandyczewski, seitdem Hedwig Krauß) u. das Museum (Kustos Dr. Luthien).

Lit.: A. v. Böhm, Gesch. des Singvereins der G. d. Mfr. (1908); R. v. Perger, *Mandyczewski, R. Hirschfeld (j.), Gesch. der G. d. M. (1912); Maria Komorn, J. Brahms als Chor-dirig. in Wien u. seine Nachf. (1928).

Gesellschaft für Musikforschung, gegr. 1868 in Berlin durch Fr. *Commer u. R. *Eitner, gab die Monatsh. f. Musikgesch. und die Publikationen älterer praktischer u. theor. Musikwerke heraus (Verzeichnis unter Denkmäler).

Gesius (eigentlich Göß), Bartholomäus, * in Müncheberg bei Frankfurt a. d. O., † 1613 in Frankfurt a. d. O., wo er stud. theol. und seit 1592 Kantor war. Er komponierte u. a. eine Johannespassion (1588); Teutsche geistl. Lieder (4stg., 1594); *Hymni* (5stg., 1595); *Hymni scholastici* (1597, ² = *Melodiae schol.*, 1609); 100. Ps. (1603); 90. Ps. (5stg., 1598); *Psalmodia choralis* (1600); Geistl. dt. Lieder (I 1601ff., II 1605); *Hymni patrum* (1603); *Enchiridion etl. dt. u. lat. Ges.* (4stg., 1603); Christl. Musica (Bittgesänge, 1605); 108. Ps. (10stg., 1606); Christl. Choral- u. Figuralgesänge (1611); *Cantiones eccles.* (2bdg., 1613); *Cantiones nupt.* (1614); *Motettae* (1615), *Fasciculus etl. Hochzeitsmotetten* (4—8stg., 1616); *Missae* (5-, 6- u. mehrstg., 1621); 4stg. Handbüchlein (1621); Teutsche u. lat. Hochzeitsgesänge (5-, 8- u. mehrstg., 1624). Außerdem schrieb er eine *Synopsis mus. practicae* (1609, ²15, ³18).¹¹

Lit.: P. Blumenthal in Märkische Bl. (1913); O. *Kade, Passionskompos. S. 63ff. u. 216ff.; Neudrucke besonders bei Schöberlein u. Riegel, Schatz des ev. Chor- u. Gemeindeges. sowie im Hdb. f. ev. KM.

Gesualdo (spr. dsehe-), Don Carlo, Fürst v. Venosa, * um 1560, † 1614 zu Neapel, erschlug 1590 seine erste Frau aus Eifersucht, irte dann, mit Tasso befreundet, durch Norditalien, vermählte sich 1594 mit Eleonore v. Este (Ferrara), Schüler des Pomponio Nenna, als *Madrigalist der kühnsten Vertreter der affektgeladenen Späterichtung *Marenzio — *Monteverdi—

*Schütz, mit allerlei modulatorischen und enharmon. Wagnissen der Hochrenaissance fesselnd; z. B.



Er bot 6 Bücher 5stg. Madrigale, I u. II 1594ff., III 1595ff., IV 1596, V u. VI 1611, Ges.-Ausg. in Partit. 1613; nachgel. 6stg.e Madr. hg. v. M. Effrem 1626. Neudrucke bei Torchi IV, Ausw. v. 8 Nrn. v. W. Weismann (Ed. Peters 1931), Schering Beisp. 167; *Istituzioni e Monumenti* Bd. V (geistl. Madrigale).

Lit.: F. Keiner, Die Madr. des G. (Diss. Lpz. 1914); C. Gray u. Ph. *Heseltine, G. (London 1926); F. *Vatielli, *Il principe di Venosa e Leonora d'Este* (Mailand 1941).

Gevaert (spr. gefärt), François Auguste (Baron), * 31. Juli 1828 in Heusden bei Gent, † 24. Dez. 1908 zu Brüssel, stud. Kompos. seit 1841 am Kons. Gent, 15jg. Org., 1847 Römpreisträger, auf Reisen, seit 1853 in Paris als erfolgr. Opernkompon., wurde 1867 MD an der Gr. Oper, wandte sich m.-w. Forschungen zu, ging infolge der Pariser Belagerung 1870 wieder nach Belgien, wurde 1871 Dir. des Brüsseler kgl. Kons. (Nachf. v. *Fétis, Hkplm., 1907 geadelt, Mitgl. der Akad. von Brüssel, Paris, Berlin, verdient um die Einfg. Bachs in Belgien. Er komp. außer zahlr. Opern ein *Super flumina Babylonis* (MCh, Orch.), eine Orch.-Fantasie, ein Requiem (MCh u. Orch.), Kantaten, Chöre, Lieder. G. schrieb: *Leerboek van den greg. zang* (1856); *Traité d'instrumentation* (1863, 21885 [erweitert], dt. v. *Riemann 1887, auch span. u. russ.; 2. Teil als *Cours méth. d'orchestration*, 2bdg. 1890); *Histoire et théorie de la mus. de l'antiquité* (2bdg. 1875—81); *Les problèmes mus. d'Aristote* (mit C. Vollgraff, 3bdg. 1899—1902); *Les origines du chant liturg.* (1890, dt. v. Riemann 1891, vgl. Gregor d. Gr.); *La mélodie antique dans le chant de l'égl. lat.* (1895); *Traité d'harmonie théor. et prat.* (I 1905, II 1907); außerdem

wertvolle Abhh. Hg. der Opernarien-Sammlung *Les gloires de l'Italie* (mit Klav., 1868) u. des *Recueil de chansons du XVe siècle* (mit Gaston Paris, 1875).

Lit.: E. *Closson, G. (Brüssel 1928).

Gewandhauskonzerte, eine bedeutende deutsche Konzertgesellschaft, genannt nach ihrem früheren Tagungsort, dem alten Leipziger „Gewandhause“ (bis 1884), entstanden aus dem *Collegium musicum unter *Knüpfer, *Kuhnau, *Telemann, J. F. *Fasch, J. S. Bach, J. G. *Görner; 1743—56 veranstaltete *Doles Anrechtskonzerte im Gasthaus „Drei Schwanen“, die J. A. *Hiller 1763 bis 1778 als „Liebhaberkonzerte“ fortsetzte, bis er 1781 mit dem Bürgermeister K. W. Müller die G. einrichtete; seine Nachf. als Dirigenten wurden J. G. Schicht, J. P. C. Schulz, C. A. Pohlenz; auf F. Mendelssohn (j.) (1835—47) folgten F. *Hiller (j.), *Gade, J. *Rietz, *Reinecke, *Nikisch, *Furtwängler, Br. *Walter (j.) (bis 1933); seitdem H. *Abendroth. 1884 wurde das jetzige neue Konzerthaus eingeweiht.

Lit.: A. *Dörffel, *Gesch. d. G.* (1881), E. Kneschke, *Die 150jg.e Gesch. d. G.* (1893); M. *Steinitzer, *Das G. unter Reinecke* (1924); R. Linneemann, 150 Jahre G. (1931).

Gibbons (spr. gibbens), Orlando, * 1583 zu Cambridge, † 5. Juni 1625 zu Canterbury, 1596 Chorknabe, 1603 in London, 1604 Hoforg., 1606 Bacc. (Cambr.), 1622 *Doctor of music* (Oxf.), 1623 Org. der Westminster-Abbey, einer der besten Tonsetzer Englands durch 3stg. Fantasien f. Violinen (1610, Neuausg. v. Rimbault 1843, 2 hg. v. Lenzewski bei Vieweg), 9 Fancies (in Sammelw. 1648, Neudr. v. Rimbault 1847), Virginalstücke in der **Parthenia* (1611), 5stg. Madrigale u. Motetten (1612; Neudr. v. Rimbault 1841 u. *Fellowes 1914), Anthems u. andere Kirchenges. in Sammelwerken (1614 u. später, Neudr. v. Bridge 1907 u. *Tudor Church Music* IV); Londoner Straßentrufe (4stg. Chor, 5stg. Str.) hg. v. Atkinson u. Just (Schott).

Lit.: E. H. *Fellowes, *O. G.* (1925).

Gibelius (Gibel), Otto, * 1612 auf Fehmarn, † 1682 zu Minden, in Braunschweig Schüler von Heinr. Grimm, 1634 Kantor zu Stadthagen, 1642 zu Minden, wo er Schulrektor wurde. Die

*Solmisationssilbe *do* taucht erstmals in seinem *Bericht v. d. vocibus musicalibus* auf (1659); ebenso stammt von ihm die chromat. Erhöhung *do—di, ja—fi* usw., die über Curwen zu Tonika-do gewandert ist; auch schrieb er einen Schulmusikleitfaden (*Introductio*, 1640), einen „Pflanzgarten der Singkunst“ (1645—47), *Proportiones mathematico-musicae* (1666) u. Geistl. Harmonien (1—5stg., 1671).

Lit.: Albr. Ganse, O. G. (Diss. Kiel 1931, gedr. 1934).

Giesecking, Walter, * 5. Nov. 1895 (als Deutscher) zu Lyon, 1911 Klavierschüler v. K. *Leimer in Hannover, entwickelte sich zu einem der größten Klaviervirtuosen unserer Zeit, lebte lange in Hannover, jetzt in Wiesbaden. Er veröffentl. 3 Tanzimprovisationen f. Kl (1927), bearb. 5 Lieder v. R. Strauß f. Kl, anderes ist noch Hs.; beteiligte sich an dem Werk Leimer-G Mod. Klavierspiel (Schott 1931).

Gigli (spr. dsehilji), Beniamino,

* 20. März 1890 zu Recanati (Ital.), Schüler v. Cotogni (Rom), debütierte 1914 und wurde über Mailand, Ferrara, Genua, Madrid, Barcelona, Buenos Aires, New York einer der berühmtesten heutigen Tenöre.

Lit.: Rob. Rosner, B. G. (Wien 1929, 233); R. de Rensis, B. G. (dt. 1936); Armin Schönberg, B. G. erzählt aus s. Leben (Die Koralle 1937).

Gigue (franz., spr. dsehig), 1) *Streichinstr.*, m.-a. „Geige“ (von afr. *gigot* = Schinken, oder ahd. *geigan* = hin und hergehn [des Armes?], mhd. *gige*) = *Rebec. 2) *Tanz*, von engl. *Jigg* (um 1590 rascher, grotesker Solotanz), bei den engl. Virginalisten u. Lautenisten um 1620 bald geradtaktig, bald im Tripeltakt (auf dem Festland erstmals bei *Froberger 1649 als Schlußsatz v. Suiten), meist 2 achttaktige Wiederholungsteile. Um 1700 lockert sich die G. zu imitatorischen Erweiterungen. Beispiel aus dem *Concentus* (1701) v. J. J. *Fux (Prestissimo):



Lit.: W. *Danckert, *Gesch. d. G.* (1924); Ch. R. Baskervill, *The Elizabethan jig* (Chicago 1929).

Gilbert, Jean (jüd., Max Winterfeld), * 11. Febr. 1879 in Hamburg, Schüler von X. *Scharwenka, 1897—1910 in Kplm.-Stellungen, schrieb zahlr. Operetten, u. a. Die keusche Susanne (1910), Polnische Wirtshaft (1910), Puppchen (1912), Die Frau im Hermelin (1918).

Gilson, Paul, * 15. Juni 1865 zu Brüssel, † 3. April 1942 zu Schaerbeek, Theoriel. am Brüsseler u. Antwerpener Kons., auch Musikschrittleiter (Hg. der *Rev. mus. belge*) einer der namhaftesten vläm. Komponisten. Sein Haupterfolg wurde 1892 die Sinf. „*La mer*“; ferner sinf. Dichtungen, Opern, Balletts, Schauspielmusik, Ouv.en, Chorwerke, Saiten, Septett. Er verfaßte u. a. eine Instrumentationslehre f. Mil.-Musik u. eine Harmonielehre.

Giocoso (ital., spr. dsehokóso), scherzhaft.

Gioioso (ital., spr. dsehojóso), freudig.

Giordano (spr. dsehor-), Umberto, * 27. Aug. 1867 in Foggia, Schüler v. Serrao in Neapel, der jüngste Vertreter des *Verismo, schrieb 1892—1926 elf Opern, darunter *André Chénier* (Mailand 1896), *Madame Sans-Gêne* (New York 1915), *La Cena delle Beffe* (Mailand 1924); seine Oper „*Fedora*“ (1896) mehrfach in Dtschld., so 1940 Volksoper Berlin; außerdem Orch.-Werke, eine Suite f. StrQu.; er gab die Beethovenschen Sinf. in Reformpartitur heraus. Seit 1929 Mitgl. der ital. Akademie.

Lit.: A. Galli, G. Macchi und G. C. Parimbeni, *U. G. nell'arte e nella vita* (Mailand 1915)

Giovanelli, Ruggiero (spr. dsehowa-, rudsehero), * um 1560 zu Velletri, † 7. Jan. 1625 zu Rom, als Kplm. an St. Peter seit 1594 Nachf. Palestrinas, zu dessen besten Gefolgsmännern er als Komp. v. Motetten, Messen, Psalmen, Madrigalen gehört.

Lit.: Carl Winter, R. G. (Diss. München 1933); H. J. *Moser, *Vestiva i colli* (AfMF IV 137ff.).

Giovanni da Cascia (ital., spr. dsehowanni da kascha; lat. *Johannes de Florentia*), * um 1270 zu Cascia bei Florenz, lebte zwischen 1329 und 51 am Hof zu Verona. Fil. Villani bezeugt ihn als den ersten großen Vertreter der ital. *ars nova („der als erster von allen den alten Brauch des Chors von Männern und des Organums ablehnte“). Seine Madrigale, Caccie, Kanzenen, Balladen sind reichlich erhalten; Neudrucke von J. *Wolf in SbIMG III 633ff. u. Gesch. d. Mensuralnot. II, bei *Schering Beisp. 22; *Riemann, Hdb. d. MG. I 2, S. 309ff.; Adolfo Morini, *G. da C. e Donato da C., musicisti umbri* (Spoleto 1937).

Giovannini (spr. dsehow-), lebte als Tonsetzer und Geiger um 1740—82 meist in Berlin, 1745 auch in London, veröffentlichte 7 Lieder in Gräfes Oden-sammlung 1741—43, ist nach Ph. *Spitta, Bach I 835, der Autor des bekannten Liedes mit Bc. „Willst du dein Herz mir schenken“, das *Zelter trotz der Bezeichnung *Aria di Giovannini* Bach hatte zuweisen wollen.

gis, die chromatische Erhöhung von g.

Gitarre (von griech. *kithara* u. vielleicht auch mlat. *quinterna*), gegenüber der mit bauchigem Rücken gebauten *Laute ein Zargeninstrument mit Bünden u. Schallloch, dessen Saiten in der Regel gezupft werden (nur gelegentlich im 15./16. Jh. angestrichen, daher „Gitarrengeige“); vermutlich kam sie durch die Mauren nach Italien und Spanien, daher bei Joh. de *Grocheo (13. Jh.) *Quittarra Saracenia*; im 16./17. Jh. war eine eigne G.-*Tabulatur in Gebrauch; in Deutschland ist die G. wieder seit dem Ende des 18. Jhs. heimisch und war in der Romantik zur Liedbegleitung beliebt (vgl. C. M. v. Weber), auch lebt sie als „Klumpfe“ oder „Zupfgeige“ bei den heutigen Älplern. Eine virtuose Eigenliteratur entstand am Anfang des 19. Jhs. (*Carulli, M. Giuliani, *Paganini, F. *Sor). Normalstimmung *E A d g h e'*, Notierung im oktavierten Violinschlüssel. Bei orchesterlicher Verwendung werden noch Terz-G.en (eine kl. Terz höher) und Quintbaß-G.en (eine Quinte tiefer,

transponierend notiert) benutzt; auch Bordunsaiten kommen vor, z. B. bei den Wiener Schrammeln; die *Hawayan*-G. der Jazzkapellen ist mit Stahlsaiten bezogen und wird mit einem Dorn angerissen; sie hat einen singenden Ton, wird mit viel *glissando und *vibrato gespielt. Die moderne G.-Virtuosität (Llobet, E. Pujol, Heinr. *Albert II) fließt im populären Sprachgebrauch mit der Lautenkunst zusammen.

Lit.: Jos. *Zuth, Das künstlerische G.-Spiel (pädagog. Studie) 1930; ders., Hdb. der Laute u. G. (1926ff.); ders. in Musik im Haus 1928; A. *Kocczirz, Zur Gesch. der G. in Wien; die gesch. Darstellungen von E. Biernath (1907) u. F. Bueck (1927) sind von geringem Wert; Herm. Leeb, Anfängerschule f. G. (Hug); S. Léonardi, *Méthode pour g. hawaïenne* (Paris 1930); G. Monzino, *Metodo facile per Chitarra* (Mailand 1930); Johs. *Wolf, Hdb. d. Notationskunde II, 157ff.; E. *Schmitz in MfM 1903, XXXV, 133ff.; Rob. Trembl, Die Grundlagen des Gitarrespiels (Nagel 1938); Konr. Wölki, Die dt. G.musik sucht eine neue Haltung (in Die Volksmusik I 1936).

Giustiniane (spr. dsehu), *villanellenhafte Scherzgesänge des 16. Jhs., gern im komischen Dialekt von Bergamo, genannt nach dem Dichterkomponisten u. venezianischen Staatsmann Leonardo Giustiniani (1385—1446); vgl. Herm. *Springer in SbIMG XI, 25ff.

giusto (ital., spr. dsehu-), richtig; *allegro giusto* normales Allegro; es kommt aber auch z. B. bei Cartier (1798) vor: *tempo giusto della scuola Tartinista* = Grundzeitmaß der *Tartinischen Schule.

Glareanus (d. h. aus dem Kanton Glarus), eigentlich Heinrich Loris, * im Juni 1488 in Mollis (Schweiz), † 28. März 1563 zu Freiburg i. Br., ging in Rottweil und Bern zur Schule, stud. in Köln bei Adam Volkmar v. Boppard und *Cochlaeus Musik (1510 *Dr. art. et phil.*, 1512 von Maximilian I. zum *poeta laureatus* gekrönt), lehrte 1514—17 in Basel klass. Sprachen, war dann in Paris, 1522—29 wieder in Basel u. lebte schließlich, um sich nicht konfessionell entscheiden zu müssen, den human. Studien still zu Freiburg, wo er die Clarissinnen im 3stg. Figuralges. unter-

richtete (Jos. Hirn, Erz. Ferdinand I 392). Sein Hauptwerk, das lat. *Dodekachordon* (= Zwölfsait, 1547, lat. und dt. Auszüge von J. L. Wonegger 1557, dt. Übers. von P. *Bohn im Publ. Jg. 16—18, 1899), fügt zum bisherigen System der acht *Kirchentöne den 9. (aeol.), 10. (hypoeol.), 11. (jonisch) u. 12. (hypojonisch), um den längst bestehenden Dur- und Mollweisen gerecht zu werden, verbleibt aber noch bei durchaus linearer Auffassung der Tongeschlechter, so daß z. B. ein (harmonischer) g-moll-Satz bei ihm noch aus je einer dorischen, lydischen und aeolischen Stimme gleichzeitig bestehen kann. Das Werk, auch m.-g. eine wichtige Quelle, war von stärkster Wirkung, so daß z. B. A. *Raselius 1589 u. 1594/95, Ph. *Dulichius 1598/99 und Chr. *Demantius 1610 ihre Motettensammlungen ausdrücklich als *vivum dodekachordon G.* nach den 12 Tönen ordneten. 1516 hatte G. eine kleine *Isagoge in musicen* veröffentlicht und gab 1546 mit M. Rota den *Boethius (mit Erklärungen von Marmelius u. R. Agricola) heraus.

Lit.: O. Fr. Fritzsche, G. (Frauenfeld 1890); dazu Ph. *Spitta in Vj. VII, 123 ff.; H. *Birtner, Studien zur niederl.-hum. Musikanschauung (1930); *Refardt, Musikerlex. der Schweiz; E. Kirsch in der Schering-Festschr. 1937; E. F. J. Müller, Gl. u. Aeg. Tschudi im Briefw. (Zs. f. Schweizer Kirchengesch. 1933).

Glaserapp, Karl Friedrich, * 3. Okt. 1847 in Riga, † ebenda 14. April 1915, Dozent für Deutsch am dortigen Polytechnikum, schuf die größte u. sehr sorgfältige Wagnerbiographie „R. W. s. Leben und Wirken“ (zunächst 2 bdg. 1876/77, dann 6 bdg.: I 1813—43 [1894, 1905], II —53 [1896, 1910], III —62 [1899, 1905], IV —72 [1—3 1904], V —77 [1907, 1912], VI —83 [1—3 1911], engl. v. A. Ellis 1900ff.); ferner schrieb er (mit H. v. Stein) *Wagnerlexikon* (1883), *W.-Enzyklopädie* (2 bdg. 1891); *Siegfr. Wagner* (I 1906, 2¹¹, 3¹³, II 19); Hg. der „Bayreuther Briefe“ (1907) u. von Familienbriefen an W. (dgl.); Aufsätze in den *Bayreuther Blättern*.

Glasharmonika. Musikinstrument aus befeuchteten Glasschalen von verschied-

denem Durchmesser auf einer durch Fußantrieb drehbaren Achse (so seit Benj. Franklin, 1762), die man durch zarten Fingerdruck in Längsschwingungen versetzte; Goethe hörte aus dem ätherischen Klang der langgehaltenen Akkorde das „Herzblut der Welt“ heraus; auch Tastaturen und Streichbogen wurden dabei angebracht. Heute baut die Gl. nur noch Pohl in Kreibitz, Kr. Warnsdorf. Schule f. Harmonica v. J. C. Müller (1788); Kompos. v. Mozart (K. V. 356 u. 617), Schmittbaur, Röllig u. a. Lit.: C. F. *Pohl, *Zur Gesch. d. G.* (1862).

Glasunow (franz. Glazounow), Alexander Konstantinowitsch, * 10. Aug. 1865 zu Petersburg, † 21. März 1936 in Boulogne bei Paris, Komp.-Schüler v. *Rimsky-Korssakow, wurde 1899 Professor f. Instrumentation am dortigen Staatskons., seit 1905 Dir. (auch Vorstandsmitgl. der Kais. Musikges. u. des Verlags Belajew), sehr bedeutender Tonsetzer, etwa der „Brahms“ der Russen. Er schrieb 8 Sinf. (I E [1882], II fis [86], III D [90], IV Es [94], V B [96], VI c [97], VII F [1901], VIII Es [12]); 5 Orch.-Suiten, 6 Ouv., 2 Serenaden, eine Sinf. Dichtg. (1886), Orch.-Stücke; V.-Konz. op. 82, 2 Kl.-Konz. (op. 92 u. 100); 7 Str.Qu. e (op. 1, 10, 26, 64, 70, 106, 107); Str.-Quintett op. 39, Qu. f. Blechbl. op. 38; Klavierwerke (zuletzt 4 Präl. u. Fugen op. 101, Idylle op. 102); f. Vc (op. 17, 20, 71, 108), f. V op. 32, f. Br op. 44, f. Horn op. 24; für Gesang Romanzen op. 27, 59, 60, 102; Kantaten op. 56, 63, 65, 94; Lied der Wolgatreidler op. 97; Ballette *Raymonda* op. 51 (1898), *Ruses d'amour* op. 61 (1900), *Le stagioni* op. 67 (1900); Musik zu Wildes „Salome“ op. 90 u. zum „Judenkönig“ des Großfürsten Konstantin (1914). Er stellte mit Rimsky-Korssakow *Borodins Oper „Fürst Igor“ fertig.

Lit.: V. Belajew, *A. K. G.* (3 bdg., I Petersburg. 1921); J. Glebow, *G.* (Leningr. 1924); Nachruf v. W. *Altman in *AMZ* 53, 244 (1936).

Glee (engl., spr. glē, von ags. *gléo*, *gligge* = Musik), mindestens 3 stg. es a cappella-Lied, meist f. Männerstimmen, Note gegen Note, Hauptmeister der Gattung war S. Webbe († 1816); vgl. *Catch*.

Lit.: Barrett, *English Glee's and*

Bart-Songs (1886); D. Baptie, *Sketches of Engl. Gl.-Composers* 1735—1860 (1896); Groves Dictionary.

Gleiche Stimmen s. **voces aequales*.

Glinka, Michail Iwanowitsch, * 20. Mai / 1. Juni 1804 zu Nowospas-koje im Gouvern. Smolensk, † 15. Febr. 1857 zu Berlin, stud. im Petersburger Adelsinstitut, Schüler von *Field, lebte 1830—34 gesundheitshalber in Italien, dann stud. er Komp. bei S. *Dehn in Berlin und schuf mit der Oper „Das Leben für den Zaren“ (Petersbg. 1836) die erste wirklich „*russische“ Oper, die epochemachenden Erfolg hatte; 1842 folgte „Ruslan und Ludmilla“ (nach Puschkina); er fand bei Liszt u. (in Paris) bei Berlioz warmes Echo. 1845—47 und 1851 lebte er in Spanien (daher seine span. Ouv. *Jota Aragonesa*), dazwischen in Warschau, danach in Paris und wieder in Petersburg, 1856 ging er wieder zu Dehn nach Berlin wegen Harmonisierung altrussischer Kirchengesänge — hier ereilte ihn der Tod. Außer den genannten Werken schrieb er Kammermusik, Klavierstücke, Kantat. u. Chöre, 85 Klavierlieder, Kirchengesänge.

Lit.: Them. Katal. der Vokalwerke, hg. v. K. Albrecht (Moskau 1891); Katalog der G.-Sammlung der Petersburger Bibl., hg. v. N. *Findeisen (1898); *G.s Memoiren* (1887, russ.); Ges. Briefe, hg. v. Findeisen (I 1907); Biogr. v. dems. (1898), v. P. Weimarn (1892), Bosunow (1891, franz.), D. Calvocoressi (1913, in *Musiciens célèbres*); O. v. Riesenmann, Monographien zur russ. Mus. (I 1922).

Glissando (ital. = gleitend); bei *Streichern*: 1) = *portamento; 2) Virtuosen effekt, chromatische Leitern in schnellstem Zeitmaß dadurch zu erzielen, daß ein Finger auf der Saite gleitet, während der Bogen sehr rasch hin- und herstreicht; auf *Tasteninstr.* u. *Harfe*: 1) rascheste Tonleiterpassage durch seitliches Anreißer aller Tasten bzw. Saiten mit einem einzigen Finger (auch auf der Nagelsaite); 2) dgl. auf schwarzen Tasten oder zwecks Erreichung chromat. Leitern mit je einer Hand auf schwarzen u. weißen Tasten oder mit beiden Händen im Terzen-, Sexten-, Oktaven-, Dezimenabstand; 3) auf der Harfe durch entspr. Pedaleinstellung im verminderten Septimenakkord; bei

Bläsern: auf *Posaunen durch allmähliches Hinausziehen des Einsatzbogens, auf *Saxophonen beim Jazz; bei Zither und Hawayan-*Gitarre durch Abzug des Fingers auf der Saite.

Glocke (von irisch *clach* oder altslaw. *klakol*?), ein Metallkelch, der von innen mit einem befestigten Klöppel angeschlagen wird, also mit dem *Gong und der Klapper verwandt (während die kleinen Schellen mit einem losen Rasselkörper im Innern von den Rasseln abzuleiten sind). Kirchliche Glocken sind im Abendland seit Gregor v. Tours (um 560) bekannt, doch kennt Ostasien auch Holz- und Porzellanglocken. Die Ableitung der lat. Namen *campana* (= Glocke) und *nola* (= Schelle) von der Erz-Stadt Nola in Campanien ist fragwürdig. Seit dem 8. Jh. sind Anweisungen für Maße, Guß und Glockenseiße vorhanden; die Glocke stand lange im Geruch zauberischer Wirkung, man beging feierliche Glockenweihe, bildete den Durchmesser auf der Kirchenwand ab, gab der Gl. Namen und bedeutungsvolle Inschriften, man unterlegte ihrem Ruf Volksreime und sah in dem Geläut die Stimme der Dörfer und Städte. Die ältesten in Deutschland erhaltenen G. stammen aus Drohendorf (Anhalt, 1098), Iggenbach (Niederbayern, 1144), Merseburg (die *Clinsa*, 1151) u. S. Martin am Ybbsfeld (N.-Donau, 1200). Durch Größe berühmte Gl. besitzen Nürnberg (S. Lorenz, 1392), Regensburg (Predigerk., 1325), die *Osanna* zu Frankfurt a. d. O. (Oberk., 1373), die *Speciosa* u. *Preciosa* in Köln (Dom, 1449/50), der *Sigismundus* zu Danzig (S. Marien, 1453), die *Osanna* in Halberstadt (Dom, 1455), die *Susanna* zu München (Frauenk., 1490). Ein berühmter Gießer war der Holländer Gerh. van Wou in Kampen (Maria gloriosa zu Erfurt, 1497, *Salvator* zu Utrecht, 1505, *Blasius major* zu Braunschweig, 1502); Urban Weiß goß 1558 die „Pummerin“ für S. Stephan zu Wien, Eckhard Kucher 1575 die *Dominica* für den Magdeburger Dom. Besondere Geläutbücher regelten das Zeremoniell u. die Gedenkdaten des Läutens, der Glöckner genoß auf dem Kirchturm Asylrecht; von Senfls „Geläut zu Speyer“ (6stg. in *Schmelzts Quodlibets) bis zu *Loewes „Gl.

von Speier“ u. zu Wagners „Parsifal“ wird Nachahmung oder Einbeziehung des Gl.-Klangs in die Kunstmusik geübt.

Physikalisch ist die Gl. als „veredelte Platte“ anzusehen und (vom metallischen „Schlagton“ abgesehen) gekennzeichnet durch eine meist unreine Obertonreihe; der Aufbau eines Gl.-Tones zeigt z. B. in Schwingungen *pro sec.* (Bezeichnungen v. *Biehle):

	ideal	real normal	Stärke (Amplitude)
Unterton	100	100	1000
Grundton (Schlagton)	200	191	300
Charakteristischer Ton	250	230	500
Quinte	300	294	400
Oktave	400	379	200
2. Terz	500	519	250
2. Quinte	600	563	100
Septime	—	—	—
2. Oktave	800	776	125

Gelegentlich begegnen noch tiefere, unharmonische Untertöne, falls es sich nicht bei ihnen um Grundtöne handelt, die infolge ihrer Tiefe u. der schwirrenden Mitklänge nicht deutlich genug gehört werden. Dann wäre etwa bei obiger Tabelle ein tiefster Teilton von 50 Schwingungen voraussetzen, und die angegebenen würden den 2.—16. Teilton bilden. Das beste Material bietet Bronze (80% Kupfer, 10% Zinn, 6% Zink, 4% Blei), auch Stahl wird (seit 1852) geschätzt. In der Orchestermusik benutzt man frei aufgehängte Stahlröhren, neuerdings wird auch *elektrische Klangnachahmung mit Erfolg versucht. Seit dem 9. Jh. kennt man die Zusammenfassung kleinerer Glocken zu Glockenspielen; seit dem 16. Jh. werden diese auch mit Tastaturen oder mechanischen Walzen angeschlagen und, zumal auf holländischen Kirchtürmen, zum stündlichen Abspielen von Kirchenliedmelodien verwendet (franz.: *Carillon*). Ein internat. Glockenspielerwettbewerb fand im Juni 1934 zu Amsterdam statt (dazu ZfM, Aug. 1934 S. 870). Die Zusammenstimmung der Kirchturmgläute ist entweder (so zumal bei den Katholiken) eine melodische, d. h. in Sekun-

denabständen, oder (bei den Protestanten) harmonische, d. h. aus Terzen, Quartan, Quinten.

Lit.: K. Walter im Km. Jb. XVII (1902), XIX (1906) u. XX (1907); ders., Glockenkunde (1913) u. Kl. Gl.-Kunde (1916); H. Löbmann, Glockenkunde (1915); ders., Das Gl.-Ideal (1928); K. *Thiel in der Kretschmar-Festschr. 1918; Otte, Hdb. d. kirchl. Archäologie u. Gl.-Kunde (1884); P. *Griesbacher, Glockenmusik (1927, Nachtr. 29); J. Arnes, Prakt. Gl.-Kunde (Sempach 1927); M. Bader, Turm- u. Gl.-Büchlein (1903); E. Gleichmann, Die Gl. in Volksglauben, Sage und Dichtg. (Kulmbach 1930); P. Sartori, Das Buch v. dt. Gl. (1932); L. C. Will, *L'art du carillon* (1923); J. H. Rosny *ainé, Carillons et sirènes* (Paris 1928); E. A. Young, *Engl. bell's* (1928); Johs. Laabs, Glockenguß (Beihefte d. Reichsstelle f. d. Unterr.film 87, 1937); W. Schildge, Vom liturg. Gebrauch d. Gl. (Musik u. Kirche 1936).

Glogauer Liederbuch (RD Bd. 4 u. 8) s. Lied, deutsches.

Glottisschlag (Stimmritzenschlag), der harte, hustenartige und leicht stimmschädigende Vokal-*Einsatz im Gegensatz zum gehauchten und zum weichen Beginn des Gesangstons.

Gluck, Christoph Willibald, * 2. Juli 1714 zu Erasbach bei Berching (Oberpfalz), † 15. Nov. 1787 zu Wien, Sohn eines fürstl. Försters (rein deutschen Geblüts, nicht im geringsten slawischer Abkunft), stud. seit 1733 an der Universität zu Prag, wo er auch als Kirchensänger u. Vc.ist tätig war, kam 1736 über Wien durch Empfehlung nach Mailand zu G.-B. *Sammartini, bei dem er 4 Jahre lang Komposition studierte; er debütierte dort 1741 mit einem *Artaserse*; von den nun alljährlich folgenden Opern ist *Demofoonte* (Mailand 1742) größtenteils, *Ipermestra* (Venedig 1744) ganz erhalten (Neudr. der Arien des 1. Aufzugs von *Tiersot, Gl.-Jb. 1914). Eine Berufung 1745/46 nach London, wo er seine *Caduta dei giganti* aufführte, brachte ihm eine eindrucksvolle Begegnung mit Händel. Während dreijähriger Kplm.-Tätigkeit bei der reisenden Operntroupe von P. Mingotti führte er 1747 in Pillnitz (bei Dresden) die *Serenata Le nozze d' Ercolero d' Ebe*

auf (Neudr. v. *Abert in DTB XIV 2), 1748 in Wien die Oper *Semiramide riconosciuta*, 1749 in Kopenhagen das Festspiel *La contesa de' numi*. Seit 1750 lebte G. in Wien (1754—64 Kplm. der Hofoper), wo der Intendant Graf Durazzo ihm Anregungen gab. Mit der Gruppe *Ezio* (Prag 1750), *Telemacco* (1. Fassung 1750?), *La clemenza di Tito* (Neapel 1752), *Issipile* (Prag 1752), *Le Cinesi* (Schloßhof 1754), *Antigono* (Rom 1756, hier wurde Gl. päpstl. „Ritter“ des Ordens v. goldenen Sporn), *Il re pastore* (Wien 1756) usw. wendet sich Gl. zunehmend gleich *Jommelli und *Traëtta auf dem „Reformflügel der Hassianer“ von dem erstarrten Schematismus *Metastasios ab, kürzt die Texte, vereinfacht die Intrigen, strebt durch Motivgleichheit von Rec. u. Arie auf die große Szene hin und sucht den dreiteiligen Arientyp zur Zweiteiligkeit der Cavatine zu straffen. Mit dem Ballett *Don Juan* (1761, nach Angiolini, hg. v. R. *Haas als DTÖ XXX 2) wirkt er auf Haydn, die Gruppe seiner komischen Opern (u. a. *L'arbre enchanté* [1759], Kl.-Ausz. als Der Zauberbaum v. M. *Arend [1911]), *Cythère assiégée* [1759], *Le cadì dupé* [1761, dt. v. F. Krastel] und besonders *La rencombre imprévue* [1764], dt. als Die Pilgrime v. Mekka [Bearb. v. M. *Arend]) knüpft bei Frankreich an. 1761 begegnet er seinem abenteuerlichen Librettisten Raniero dei *Calzabigi, dessen Ideen zur Reform der *Oper auf Diderot und *Algarotti fußen. Mit ihm vollzieht er die bedeutsame Wendung von der Opera seria des Barock zum Musikdrama der Humanitätszeit unter dem Übergewicht der Dichtung. Seine erste Reformoper wird *Orfeo ed Euridice* (Wien, 4. Okt. 1762); an die Stelle gefälliger Konvention soll der Mut zur Tragik treten; die Arienkette wird abgelöst durch große Bogenformen (Typ der Chorkantate), selbstzwecklicher Ziergesang weicht edel-schlichter, liedhafter Melodik, die Gebärde des Darstellers wird im Sinne des Gesamtkunstwerks stark in Rechnung gestellt, rationalistische Verwicklungen werden abgelöst durch einfache, große Linien der Handlung, *Rousseausche Naturgefühle herrschen; das Secco wird für Streicher instrumentiert und überhöht den Ge-

sang, die Arie wird als Fortspinnungstyp unter konsequenter Beibehaltung eines Begleitmotives dem Arioso angenähert, so daß auch hierin an die Stelle gegensätzlicher Zustandsbilder fließende Zusammenhänge treten (Neudruck der ital. Partitur des *Orfeo* v. H. Abert als DTÖ, 2. Reihe Nr. 1). In der Chorbehandlung bestehen Zusammenhänge mit der Totenklage in *Rameaus *Castor et Pollux* und den Furienchören in Traëtts „Iphigenie auf Taurus“, das Echoorchester begegnet in „Soliman“ v. *Perez. Trotzdem ist das Werk erstaunlich neuartig; heute lebt es vor allem noch durch die Altpartie der Titelrolle, die ursprünglich als Kastratenpartie gedacht war und in der Pariser Umarbeitung dem Tenor zugewiesen wurde. Hochbedeutend, wenn auch für die Reform ein Rückschritt, der (zweite?) *Telemacco* (1765). Noch lebensvoller und wärmer als *Orfeo* geriet die zweite Reformoper, *Alceste* (1767, gedr. 69, Kl.-Ausz. mit dt. Übers. v. H. Abert, Br. u. H.), deren Orakelstimme noch in Mozarts *Comtur* u. Schuberts „Tod u. d. Mädchen“ nachtönt, während die dritte, *Paride ed Elena* (Wien 1769), die Reformprinzipien fast überspannt und deshalb später von Gluck selbst größtenteils in andere Werke aufgelöst worden ist; es war zugleich die letzte Arbeit mit Calzabigi. Entscheidend wurde die Berufung Gl.s nach Paris (1772), wo ihm auf Betreiben des Wiener franz. Gesandten Du Roullet in s. ehemaligen Schülerin Marie Antoinette eine mächtige Schützerin erstand; derselbe bearbeitete ihm auch (nach Racine) den Text für sein erstes französisches Musikdrama *Iphigénie en Aulide* (1774, Überarbeitung v. Wagner 1847), das nach schweren Kämpfen einen entscheidenden Sieg errang; Gl. brachte französ. Bearbb. v. *Orfeo* und *Alceste* heraus; es entstand der heftige ästhetische Streit der Gluckisten (Baron Melch. *Grimm, Abbé Arnauld, Voltaire, *Rousseau) und Piccinisten, die N. *Piccini zum Gegenpapst erkoren; den Sieg aber erfocht Gluck insofern, als Piccinni sich schließlich zu G.s Schaffensgrundsätzen praktisch bekannte. Da seine Gegner behauptet hatten, G.s Erfolg beruhe nur auf seinen guten, neuen Textbüchern, wählte er das alte Quinaultsche Text-

buch für Lully zur 5. Reformoper: *Armida* (1777), das ihn aber doch trotz großer musikalischer Schönheiten dramatisch etwas hemmte. 1779 krönte er sein Schaffen durch die 6. u. letzte Reformoper *Iphigenie auf Tauris* (Text v. Guillard, Bearb. v. R. Strauß 1894, Part. von Abert bei Eulenburg), ein dramatisch und musikalisch gleich gelungenes Meisterwerk, das im 19. Jh. dem Goethischen Schauspiel an Beliebtheit noch bei weitem den Rang abgelaufen hat. *Echo et Narcisse* (1779, Neubearb. v. M. Merz, Hamburg 1913) war dann nur noch ein schwächerer Nachklang. Im gleichen Jahr kehrte der Meister nach Wien heim, führte 1781 „Iph. i. T.“ in eigner Verdeutschung (mit Alvinger, Neuausg. v. *Müller-Blattau als Auftrag der Reichsstelle f. Musikbearb. i. Vorber.) zu Wien auf, komp. noch, ohne sie aufzuschreiben, Klopstocks „Hermannsschlacht“ (Bruchstücke einer Ode aufgezeichnet von *Reichardt) und verbrachte seinen Lebensabend als vornehm sich zurückhaltender Weltmann. Der hochgewachsene, pockennarbige Mann mit den blitzenden Augen (Büsten v. Houdon), den E. T. A. Hoffmanns Novelle „Ritter Gl.“ gut kennzeichnet, ist mit Monteverdi und Wagner einer der drei großen Dichtungsmusiker der Operngeschichte. Sein Talent war spröde, sein Klang meist fahl und herb, seine Einfälle kommen sparsam und werden oft (wie bei Händel) von einem Werk in das andere verpflanzt; sein Ausdruck ist manchmal wie gepreßt, bricht elementar, „brüllend“ hervor, um sogleich wieder zurückgebändigt zu werden. Sein Genie ist mit eiserner Charakterdisziplin gepaart; er zwingt sich nach eigenem Geständnis, „beim Komponieren zu vergessen, daß er Musiker sei“, damit jeder Ton nur dem Drama diene, oder, wie er in der berühmten Vorrede zu *Alceste* mit Algarotti sagt: „Der Dichter gibt die Zeichnung, der Musiker koloriert sie nur“. Trotzdem ist er an Höhepunkten ein gewaltiger Musiker gewesen. Außer seinen insgesamt 107 (?) Opern, von denen jedoch nur 47 greifbar sind, sind erwähnenswert 7 Orchestertrios von 1746 (hg. in *Riemanns *Collegium musicum*, zwischen *Pergolesi und

*Stamitz stehend), 7 Klopstockoden für eine Singstimme u. Klavier (1774). 11 Sinfonien (= Opernouvertüren), sowie ein *De profundis* f. Chor u. Orch. (strittig, ob aus der Mailänder oder der spätesten Zeit). Die „Maienkönigin“ (1755, Text v. M. Kalbeck) ist ein von J. N. *Fuchs aus G.scher u. anderer Musik zusammengestelltes *Pasticcio. Gl. hinterließ in Frankr. eine Schule (Salleri, Sacchini, Gossec, J. Chr. Vogel, Cherubini, Spontini), die erst von der Schreckensoper der gr. Revolution abgelöst wurde; in Dtschl. Spuren der Einwirkung auf Haydn, Mozart, Weber, Schubert, Wagner (*Armida* auf Parsifal II. Akt). Eine dt.-schwed. Gl.schule bildeten G. *Naumann, J. M. *Kraus, J. G. *Vogler, J. Chr. Fr. *Häffner. Eine Prachtausg. von sechs Hauptopern G.s veranstaltete auf Anregung von *Berlioz Frl. Pelletan (hg. 1873—96 v. Damcke, *Saint-Saëns u. *Tiersot). Eine G.-Gesellschaft, 1913 G.-Gemeinde, gründete M. *Arend; die Neue G.-Gesellschaft v. H. *Abert gab seit 1914 vier Jgg. eines wertvollen G.-Jb.s heraus. Prakt. Ausg. bei Kallmeyer: „Ballettmusik“ u. Sinf. G-dur; Arien hg. v. *Rust u. G. Engel (Br. u. H.) u. in *Gevaerts *Les gloires de l'Italie*.

Lit.: a) allg.: Themat. Werkverzeichnis von A. Wotquenne 1904 (mit Nachträgen von Jos. Liebeskind 1911, franz. von L. Frankenstein); H. J. *Moser, Chr. W. G. (Cotta 1940); R. *Gerber, dgl. (Athenaion 1942); Martin Cooper, G. (London 1936); A. *Einstein (j.), G. (London 1937); Max Arend, G. (1921); ders., Zur Kunst Glucks (Bosse 1914); J. *Tiersot, G. (Paris 1910); Jean d'Udine, G. (Paris 1913); P. Landormy, Gl. (Paris 1941); H. Welti, G. (1888); E. Newman, G. and the opera (1895); A. *Heuß, G. als Musikdramatiker (ZsIMG XV, 274ff.); Hermann *Kretzschmar, Gesch. d. Oper (1911) S. 194ff.; ders., Zum Verständnis Glucks (Petersjb. 1903 u. Ges. Aufs. II, 193ff.); St. Wortsman (j.), Die dt. Gl.-Lit. (Diss. Lpz. 1914); histor.: A. Schmid, G. (1854); A. B. *Marx (j.), Gl. u. die Oper (2bdg., 1863); b) speziell: H. Aberts Einleitungen (s. o.); E. *Kurth (j.), Die Jugendopern G.s (1913, in Studien zu DTÖ 1); W.

*Vetter, Die Arie bei G. (ZfMW IV, 27ff.); ders., in AfMW VI, 165ff., und Dt. Musikkultur I (1936); P. Brück, *Orfeo* (ibid. VII, 436ff.); H. W. v. *Waltershausen, Orpheus u. Eurydike (1923); L. Holzer, Die franz. Opern Gl.s (in Studien zu DTÖ XIII); R. *Haas, G. u. Durazzo (Wien 1925); G. *Kinsky (j.), G.s Reisen nach Paris (ZfMW VIII, 551ff.); ders., G.s Briefe an Kruthoffer (Wien 1927); M. *Cauchie, *G. et ses éditeurs parisiens* (Ménestrel 1927); Th. Veidl, Neues über G.s Jugend (Auftakt 1928); K. Huschke, G. u. s. dt. Zeitgenossen (ZfM März 1933); R. Tenschert, G.s Leben in Bildern (1938); R. *Benz in Andreas u. Scholtz, Die großen Deutschen II (1935); R. *Gerber im AfMF VI (1941): G.s Familie; H. Bartenstein, Berlioz' Instrumentationsk. (1939) S. 27ff.; G. Fr. *Schmid in ZfM 1937; A. *Schering in der Musik 1937; *Müller-Blattau im Petersjb. 1938; belletristisch: E. T. A. *Hoffmann, Ritter Gluck; Hans Gäfgen, Kampf um Iphigenie (Roman, 1935); Ernst Wurm, Musik wie ein Schwert (Grote 1938).

Gneist, Werner, * 10. März 1898 in Ulm (von schles. Mutter), erwuchs in Schlesien, besuchte (durch Weltkriegsteilnahme unterbrochen) 1915—19 das Lehrerseim. Liegnitz, war 1920—26 Dorfschullehrer, wurde Finkensteiner, 1926—41 Volksschull. in u. bei Bunzlau, jetzt Musiklehrer an der Lehrerbildungsanstalt Trautenau, schrieb Lieder und Chöre (kl. Ldb., Bärenr. ausg. 1253); 9 Menuette f. Blockfl. u. Kl. im Bärenr. 1942.

Godard (spr. -dar), Benjamin, * 18. Aug. 1849 zu Paris, † 10. Jan. 1895 zu Cannes, stud. am Cons. bei Reber (Komp.) und *Vieuxtemps (Violine), schrieb ein bekanntes *Concerto romantique* f. V, ferner Kammermusik, Lieder, Klavierstücke, ein Klavierkonz., eine Orch.-Suite, 3 Sinf., Chorsinf. *Le Tasse* (Tasso, 1878), 6 Opern.

Lit.: M. Cherjot, B. G. (Paris 1902).

Göhler, Georg, * 29. Juni 1874 zu Zwickau, stud. seit 1893 bei *Kretzschmar (Leipzig), 1896 Dr. phil., seit 1897 Dir. des Riedelvereins, daneben seit 1903 Hkplm. in Altenburg, 1907 dgl. in Karlsruhe, übernahm 1909 wieder den Riedel-V. sowie die Konzerte der Musikal. Ges.

(Lpz.), 1913 Leiter der Hamburger Neuen Oper u. des Lehrergesangsvereins, seit 1915 ist er in Lübeck ansässig, von wo aus er bis 1918 die Sinfoniekonzerte dirigierte, 1922—32 Hkplm. in Altenburg war und seit 1922 Sinf.-Konzerte in Halle (Philh.) leitete. Er schrieb „Corn. Freundt“ (1535—91 in Zwickau, Diss. Lpz.) und gab dess. Weihnachtsliederbuch (28 Chöre) bei Br. u. H. heraus; Aufsätze im Kunstwart, in der Zukunft, in der ZfM; Abschnitt *Musik* in Hinnebergs *Kultur der Gegenwart*; Keine Konzertantien (1904); Über mus. Kultur (1908); Hg. v. 10 Orch.-Stücken J. Ad. *Hasses; Mozarts *Les petits riens*; Schuberts *Stabat mater*; Haydns Harmoniemesse; Neubearb. v. Suppés „Zehn Mädchen u. kein Mann“; Spiel- u. Tanzlieder (I 1913); Orch.-Sätze aus Handels *Alcina* (1928); Übers. von Verdis *Luisa Miller* und *Macbeth*. Als Tonsetzer von eigener Prägung, aber mit gewollter Abwehr gegen alle tonalitätsauflösenden Modernismen schrieb er wertvolle Lieder (35 indische Liedchen, 5 Sesenheimer Lieder, Gryphius-Sonette, 53 Löns-Lieder, 5 geistl. Hirtenlieder v. Angelus Silesius, 11 Rückert-Lieder [1930]), Chöre (9 Soldatenlieder v. Löns), 2 Sinf., Orch.-Suite, Kl.-Konz., V.-Konz., Spieloper „Prinz Nachtwächter“ (1908), 2 Stückef. V u. Kl. — Sein Bruder Albert G. (* 18. April 1879 in Zwickau, gefallen Sept. 1914 in Frankreich, Schüler v. Kretzschmar, promov. 1901 in Lpz. mit der verdienstlichen Arbeit „Die Meßkataloge im Dienst der MGForschung“ u. arbeitete am Eisenacher Bachmuseum.

Göllerich, August, * 2. Juli 1859 in Linz, † ebenda 16. März 1923, Schüler v. Bruckner u. Liszt, 1890 Musikschuld. in Nürnberg, 1896 Dir. des Musikvereins u. Schubertbundes in Linz; er schrieb: A. *Reißmann (1884), Beethoven (1904, in R. Strauß' *Musik*, 1907, holl. 1930), Franz Liszt (1908, mit Werkverz.), Einfg. in Liszts Graner Messe u. Wagners Ring (1897); vor allem aber verfaßte er die grundlegende Biogr. Bruckners (s. d.).

Lit.: anon., A. G. (Linz 1927).

Gölz, Richard, * 5. Febr. 1887 in Stuttgart, 1905—10 stud. theol. im Tübinger Stift, stud. gleichzeitig Musik bei Emil *Kauffmann u. F. *Volbach,

dann in Stuttgart bei Heinr. Lang, wurde KMDir. am Tübinger Stift, mit Lehrauftr. an der Stuttg. Musikhochschule, ein Vorkämpfer der Singbewegung in der ev. K. Seit 1930 Hg. der Mschr. f. Gd. u. kK.; jetzt Pfarrer in Wankheim bei Reutlingen, Leiter kirchl. Singwochen in Alpirsbach (greg. Ges. in der ev. K.). Schrieb u. a.: *Musica sacra* (Bärenr. 1930); Ein neues Lied wir heben an (1925); Musik u. Gesang IIIb (Religion in Gesch. u. Gggenw. 2 1932). Hg. eines wertvollen Chorgesangbuchs 1—5stg. (Bärenr. 1934).

Goepfert, Karl, * 8. März 1859 in Weimar, Schüler v. Liszt, Dirig. u. a. in Baden-Baden (1891) u. Remscheid (1897), lebte in Potsdam u. jetzt in Weimar, Komp. von 6 Opern, Musik zu Lienhards Wieland, Chorwerken, MCh.en, Sinf. Dichtg.en, Kammermusik, Werken f. Mil.-Orch.

Görner, Joh. Valentin, * 26. Febr. 1702 zu Penig (Sa.), † im Juli 1762 zu Hamburg, wo er seit 1732 lebte u. 1752 MD am Dom wurde, begabter Liederkomponist mit seiner auf Hagedorn beschränkten „Sammlg. neuer Oden u. Lieder“ (I 1742, II 44, III 52), Neuausg. in DTD 57, prakt. Ausw. in Seifferts Organum, Beispiele bei Friedlaender u. Moser. — Sein Bruder Joh. Gottlieb G. (1697—1778), Leipziger Thomaner, KMD an der Paulinerkirche, wurde 1730 Thomasorg. unter J. S. Bach.

Goethe, Joh. Wolfgang (v.), sah in der Musik einen wichtigen Bestandteil des künstlerischen Weltbildes und plante ernstlich, neben seine Farbenlehre eine ebenso dualistische Tonlehre zu stellen. Vielleicht nicht übermäßig „musikalisch“ im fachlichen Sinne und betr. der Vertonungsprobleme noch durchaus den Anschauungen des 18. Jhs. verhaftet, besaß er doch tiefste Einsichten in das Grundwesen der Musik; er ahnte die Größe Händels, Bachs, Mozarts, Haydns und Beethovens; daß der Siebzigjährige nicht mehr das Organ für Schubert besaß, erklärt sich aus vielen inneren u. äußeren Gründen; seine Welt waren die Goethemelodien v. Kayser, Reichardt, Zelter. Am ergiebigsten an Bemerkungen zur Musik sind seine Briefw. mit *Zelter u. mit *Rochlitz, die Gespräche mit Eckermann, seine Übers. v. Diderots *Rameaus Neffe*, „Wilhelm

Meister“ II. Er dichtete Singspiele (Lila, Jery u. Bätely, Die Fischerin, Scherz, List u. Rache, Erwin u. Elmire, Claudine v. Villa Bella, Die ungleichen Hausgenossen, Der Zauberflöte 2. Teil [Cottas Jub.-Ausg. Bd. 8, eingel. v. O. Pniower]), Hauptvertoner waren Joh. *André, Ph. Chr. Kayser, aus dem Weimarer Kreise Herzogin *Anna Amalia, Corona *Schröter, Frh. v. *Seckendorff; ferner *Reichardt, von neueren M. *Bruch, *Humperdinck, P. *Gast, W. v. *Bauszner, *Schoeck, Alfr. Irmeler. G. entwarf einen Operntext *Der Löwenstuhl*, dichtete das Monodram *Proserpina* (urspr. f. Gluck, vertont v. *Eberwein) und mehrere Kantaten — bedeutsam der Entwurf einer Reformatiionskantate für Zelter. Am wichtigsten wurde naturgemäß sein dichterisches Schaffen; er führte durch s. Lyrik aus der Odenkomp. des 18. Jhs., der noch sein Leipziger Ldb. zugehört (erster G.-Vertoner war Bernhard Th. *Breitkopf, Neudr. Br. u. H. 1932), über Seckendorff u. Corona Schröter zu den großen Gestaltungsaufgaben des 19. Jhs. (Hauptkomponisten G.s wurden hier Beethoven, Schubert, Loewe, Brahms, Wolf, Schoeck, H. Zilcher), seine Dramatik gebiert Beethovens Egmontmusik und die stattliche Reihe neuerer Faustmusiken (Radziwill, Berlioz, Schumann, Liszt, Wagner, Weingartner, W. Berger, M. Lothar, Herm. Simon) und Faustopern (Jgnaz Walter, Spohr, Gounod, Boito, Busoni, H. Reutter, die aber z. T. statt dessen auf frühere Dichtungen zurückgreifen). Vgl. L. Pinck, G.s Volkslieder aus Elsaß und Lothringen (Metz 1932); Gedichte von G. in Compos. s. Zeiten, hg. von M. *Friedlaender (j.) (I 1896, II 1916, Schriften der G.-Gesellschaft Bd. 11 u. 31); W. *Tappert, 54 [270] Erlkönig-Kompos. (1898, 2 1906).

Lit.: (Ausw.): W. Bode, Die Tonkunst in G.s Leben (2bdg., 1912); ders., G.s Schauspieler und Musiker (1912); H. *Abert, G. u. d. Musik (1922); M. *Friedlaender (j.), dgl. (G.-Jb. III, 1916); H. John, dgl. (1928); H. J. *Moser, G. u. die mus. Akustik (Lilien-cron-Festschr. 1910); ders., G.s Dichtg. in der neueren Musik (D.-Jb. XVII, 1931); ders., G.s Anschauungen vom Wesen der Musik (Teubners Neue Jbb.

1932); J. *Müller-Blattau, Zur Musikübung u. -auffassung der G-Zeit (Euphoriön 1930); ders., G. u. die Kantate (Petersjb. 1931); James *Simon (j.), Faust in der Musik (1906); W. Nohl, G. u. Beethoven (1929); R. *Rolland, dgl. (Paris 1930, ²³³); W. Engelsmann, dgl. (1931); O. E. *Deutsch (j.), Beethovens G.-Kompositionen (1930); E. Albini, *G. e la musica* (RMI 39); G.-Heft der Musik (XXIII/5 = März 1932) der RM (Nr. 125), der ZfM 1932; A. della *Corte, *Della vita mus. di G.* (Turin 1932); H. Spieß, Ph. Chr. Kayser u. G.s Notenbuch v. 1778 (G.-Jb. 17); H. *Biehle, G. u. die Stimmkunst (ibid.); Volkslieder, von Goethe im Elsaß gesammelt, hg. von L. *Pinck (Saarbr. 1935); F. *Küchler, G.s Musikverständnis (Hug 1935); K.-J. Krüger, Die Bedeutung der Musik für G.s Wortkunst (in Zs. „Goethe“ 1936); K. Blechschmidt, G. in s. Beziehung, zur Oper (Diss. Frkft. 1937); E. Schramm, G. u. „Rameaus Neffe“ (ZfMW XVI 294).

Götz, Hermann, * 7. Dez. 1840 zu Königsberg i. Pr., † 3. Dez. 1876 in Hottingen bei Zürich, in s. Vaterstadt Schüler v. L. *Köhler, in Berlin von H. v. *Bülow, wurde 1863 Th. *Kirchners Nachf. als Org. in Winterthur (bis 1870), wohnte seit 1867 in Zürich, wo er lange kränkelte u. vorzeitig starb. Mit seinem Hauptwerk „Der Widerpenstigen Zähmung“ (nach Shakespeare, Mannheim 1874) schuf er — sich kräftig des Wagnertums erwehrend — eine der feinsten dt. kom. Opern, der höchstens noch *Cornelius' „Barbier“ und H. *Wolfs „Corregidor“ gleichkommen. Zu einer nachgelassenen „Francesca da Rimini“ ergänzte Ernst Frank den letzten Akt (1877). Ferner schrieb er eine Sinf., Frühlings-Ouv., Violinkonz., Klavierkonz., 4hdge. Klavierson, Klaviertrio, Klavierqu., Klavierquintett; Klavierstücke; Schillers *Nanie* f. Ch u. Orch., 137. Ps. (Sopran, Ch, Orch.), Lieder, Chöre.

Lit.: Ed. Kreuzhage, H. G. (1916); A. Steiner (Zürcher Neujbl. 1907); G. R. *Kruse (Reclam 1920).

Goldberg, Joh. Theophil (Gottlieb), * 14. März 1727 zu Danzig, † 13. April 1756 in Dresden, war in Dresden Klavierschüler v. Friedemann

Bach, 1741 in Leipzig von J. Seb. Bach, der für ihn die G.-Variationen schrieb, starb früh als Kammervirtuos des Grafen Brühl; schrieb auch wertvolle, noch ungedr. Präludien und Fugen, Polonäsen, Klavierkonzerte, Sonaten (eine für 2 V bei Kallmeyer 1932), Trioson. f. Fl, V, Bc.

Lit.: E. A. Dadder, J. G. G. (Diss. Bonn 1923) = Bach-Jb. 1923 S. 57ff.

Goldmark, Karl (j.), * 18. Mai 1830 zu Keszthely (Ungarn), † 2. Jan. 1915 in Wien, wo er bei Jansa Violine studierte; seine Ouv. „Sakuntala“ (1865) und die Oper „Die Königin v. Saba“ (1875) machten ihn zuerst bekannt, beide in einem etwas dickflüssigen Prunkstil geschrieben; unter weiteren Opern die letzte „Ein Wintermärchen“ (Wien 1908). Auch seine Progr.-Sinf. „Ländliche Hochzeit“ op. 26 war zu ihrer Zeit beliebt. Ferner schrieb er Ouvertüren, 2 Violinkonzerte, Kammermusik, Klavierwerke u. „Erinnerungen“ (1922, ²²⁹).

Lit.: L. Koch, K. G. (Festgabe der Stadtbibl. Budapest, 1930); ung. Biogr. v. Kálmán (1930) u. Klempá (1930); O. Keller, K. G. (1901); W. Altmann, G.s Kammermusik („Musik“ 1914/15 II); Graf Laurencin in der NMZ 1878/79.

Goldschmidt, Hugo (j.), * 19. Sept. 1859 zu Breslau, † 26. Dez. 1920 zu Wiesbaden, 1884 Dr. jur., stud. 1887 bis 1890 bei *Stockhausen in Frankfurt a. M. Gesang, dann bei E. *Bohn (Breslau) MW, war 1893—1905 Mitdir. des Klindworth-Scharwenka-Kons. (Berlin), 1918 Prof. Er schrieb u. a. Die ital. Gesangsmethode des 17. Jhs. (1890); Der Vokalismus des nhd. Kunstgesangs u. der Bühnensprache (1892); Hdb. d. dt. Gesangspädagogik (I 1896); Studien zur Gesch. d. ital. Oper im 17. Jh. (2bdg. 1901/04, mit gekürzten Abhh.; Neudr. v. Monteverdis *Incoronazione*); Die Lehre v. der vokalen Ornamentik (I [bis Gluck] 1907); Hg. der Traetta-Auswahl der DTB (1914/17).

Goller, Vinzenz, * 9. März 1873 zu St. Andrä bei Brixen, wurde Volksschullehrer, stud. 1898 an der KMSchule Regensburg (*Haberl), 1903 *Regens chori* in Deggendorf, 1910 Leiter der KM-Abt. (Klosterneuburg) der Wiener Akad. d. Tonk. (Prof.), Begr. des KM-Vereins *Schola Austriaca*,

schrrieb viel KM für kleinere Chöre, Hg. der „Meisterwerke kirchl. Tonkunst in Österr.“ (Univ.-Ed.).

Goltermann, Georg, * 19. Aug. 1824 zu Hannover, † 29. Dez. 1898 zu Frankfurt a. M., Vc-Schüler von Menter (München) und *Kummer (Dresden), stud. Komp. bei Franz *Lachner, seit 1853 Kplm. in Frankfurt, schrieb Vc-Konzerte u. -sonaten.

Gombert, Nikolaus, * um 1490 vermutl. im südl. Flandern (La Gorgue?), † um 1560 wahrscheinlich zu Tournai, Schüler von Josquin *Desprez, 1520 Kapellsänger in Brüssel, 1530 Dir. u. *Magister puerorum*, besaß 1532—52 Pfründen in Tournai, 1537 Hkplm. Karls V., als solcher auch in Spanien, Italien und Oberdeutschland. Dem Drang der Zeit nach größerer Klangfülle suchte er, statt Vermehrung der Stimmenanzahl, durch geringeres Pausieren der Parte zu entsprechen. Auch bezeugt *Ganassi, daß er bei seinen Motetten reiche Instr.-Stützen heranzog (so dann auch Lasso). Er schrieb 4stg.e Motetten (I o. J., II 1541, mehrfach), 5stg. Motetten (I 1539, II 41, beide *52); 8 Messen à 4 in Sammlungen (1532—42), 5—6stg.e Chansons (1544). Neudr. bei Commer, Ambros V (Kade), van Maldeghem, ein Messensatz in Scherings Beisp. Nr. 102.

Lit.: J. Schmidt-Görg, N. G. (Bonn 1938); H. Eppstein (j.), G. als Motettenkomp. (Diss. Bern 1934); D. v. Bartha in ZfMW XIII, 507ff.

Gombosi (spr. gómboséhi), Otto Joh. (j.), * 23. Okt. 1902 zu Budapest, stud. bis 1921 an der dortigen Musikakad., dann MW in Berlin, 1925 Dr. phil., war 1926—28 Musikkritiker in Budapest, lebte dann in Berlin, jetzt in Basel. Er schrieb „Jakob Obrecht, stillkrit. Studie“ (1925); Die Musikalien der Pfarrkirche in Bártfa (Wolf-Festschr. 1929); Die ältesten Denkmäler ungar. Vokalmusik (1931); Val. Bakfark (Musicol. hung. 2, 1935); Studien zur Tonartenlehre d. frühen M.-A. (Acta X—XII, 1940) u. a. m.; Hg. der Psalmen von Th. Stoltzer (mit H. Albrecht) in DTD LXV u. in BlumesChorwerk.

Gomez, Antonio Carlos, * 11. Juli 1839 in Campinas (Brasilien), † 16. Juni 1896 in Pará (dgl.), stud. auf dem Mailänder Kons. u. schrieb die Opern Gua-

rany, Tosca, Salvador Rosa, Maria Tudor, Lo Schiavo, aus denen Sätze oft auf Schallplatten erschienen sind.

Gondoliera (ital.), Gondellied, Gesang des Gondelführers.

Gong (chines.), Tam-Tam, große, tief klingende Metallscheibe zum Anschlagen.

Goossens (spr. gusens), Eugène, * (als Sohn u. Enkel gleichnamiger belgischer Musiker) 26. Mai 1893 zu London, stud. Violine 1903 in Brügge, 1906 in Liverpool, 1907 Komp.-Schüler v. *Stanford am *Royal Coll.* in London, seit 1915 Operndirig., auch Konz.-Dir. in London u. Manchester, seit 1923 in USA. (Rochester Sinf.-Orch.). Er gehört zu den namhaftesten jungengl. Tonsetzern. Seine bisherigen Hauptwerke sind das sinf. Gedicht *The Eternal Rhythm* (op. 27) und eine *Sinfonietta* op. 34, auch eine Oper „Judith“ op. 41 (1925); ferner elegante, leicht französisierende Kammermusik (Violinson., 2 Str. Qu.e, Klavierquintett, Streichsextett op. 35, *Fantasy* f. 9 Bläser op. 40) und Klavierstücke (*Hommage à Debussy* op. 28, *Ships* op. 36, 2 Etüden op. 38), 2 Balladen f. Harfe; Lieder; ein Ballett *L'Ecole en crinoline* op. 29, die Oper *Don Juan de Mañara* (London 1937).

Gorgia (spr. gordseha, ital. = Gurgel), die Lehre von der Improvisation der Gesangsauszierungen im 16. Jh., mit denen die Sänger die notierten Stimmen versahen.

Lit.: *Chrysander, L. Zacconi I (Vj. VII, 337ff.); A. *Schering, *Aufführungspraxis* S. 120ff.; R. *Haas, dgl. (Bückens Hdb.), S. 111ff. (mit zahlr. Beisp.).

Goslich, Siegfried, * 7. Nov. 1911 in Züllichow bei Stettin, studierte in Berlin Musik (Müller-Hansen, Gronostay *Gmeindl) u. MW (*Schering, *Moser, *Blume, *Schünemann), 1936 Dr. phil. mit der Diss. „Beiträge zur Gesch. d. dt. romant. Oper“ (Schriftenr. d. Inst. f. dt. Mf. I, 1937), wurde Referent der RMK, seit 1939 dgl. im Reichspropag.-Min., daneben seit 1937 Musikref. im Reichsamts Dt. Volksbildungswerk (KdF.); er schrieb u. a. „Aufgaben u. Ziele einer künftigen Rundfunkwiss.“ (Funk 1933); Richtlinien über Studium u. Beruf d. Musiking. u. d. jg. MW.lers (Nachr.bl. d. Akad. Auskunftsamts 1934) usw. Mit-

arb. d. Jbb. f. Volksmusik d. RMK u. Hg. des Handb. „Musikal. Volksbildg.“ (1942), der Werkreihe für den Musikunterricht, des Dt. Vbildg.werks (s. Volksmusik), der Reihe „Das kl. Orch.“ (RVerb. f. Volksm.). Seit 1942 Kriegsteilnehmer.

Gossec, François Joseph, * 17. Jan. 1734 zu Vergnies (Hennegau), † 16. Febr. 1829 zu Passy bei Paris, war Chorknabe in Antwerpen, kam 1751 zu *Rameau nach Paris, erneuerte 1773—77 die *Concerts spirituels*, war dann 2. Dir. der Großen Oper, wurde 1784 Oberleiter der *Ecole royale de chant* u. nach deren Erweiterung zum Nat.-Cons. (1795) einer der 5 Inspektoren, auch Mitgl. der Akad. (1815 im Ruhestand). Als begeisterter Revolutionär schrieb er zahlr. republikanische Hymnen. Am bedeutendsten ist er als geistl. Vokalkomp. (*Messe des morts* [1760], Weihnachtsorator. *La nativité, Messe des vivants* [1813]), schrieb 7 kom. und 11 große Opern (z. T. Gluckstil), Ballette; der Instr.-Komp. interessiert besonders als französ. Erfolgsmann von J. *Stamitz (Triosonaten, Sinfonien Fl-Quartette, StrQu. [1 neugedr. v. W. Höckner, Zwenkau 1932]).

Lit.: L. Dufrane, G. (Paris 1927); Fr. Hellouin, G. *et la mus. fr. à la fin du 18e siècle* (Paris 1903).

Gotik in der Musik, a) *typologisch*: soweit man überhaupt außermusikalisch gewonnene Stilbegriffe auf die Musik übertragen kann, würde sich als „gotisch“ eine besonders polyphone und unsinnlich-linienhafte, aber rhythm. bestimmte Hör- und Gestaltungsweise, die die gegenstandslose Ferne ekstatisch sucht, bezeichnen lassen, also z. B. *Adam v. Fulda (statt L. *Senfl), J. S. Bach (statt Händel), R. Schumann (statt Wagner), Pfitzner (statt R. Strauß), während der Gegensatztyp ein renaissancemäßig-barockhafter wäre; b) *zeitstilistisch*: die der Gotik in der bildenden Kunst gleichaltrige Musik des got. M.-A.s, die durch die hinter beiden gemeinsam stehende Künstlerschaft wesensverwandte Züge tragen muß (ungeachtet aller dimensionsmäßigen Unvergleichbarkeit und verschiedenen Reifestufen der Kunstentwicklungen), reicht von der **ars antiqua* der *Organa, *Motetten u. *Conducten bis

zur 3. niederl. Schule (vor Josquin *Desprez); diese 400jährige Großepoche ist in der Musik selbstverständlich genau so durch wachsend anbrændende Renaissancewellen (ars nova, Beginn des Humanismus), durch wechselnde Nationalführung und zunehmende Reifestufen gegliedert wie in der Bau- und Bildkunst. Ihr „gotisches“ Prinzip liegt ebenso im „linearen“ Nacheinandererfinden von Stimmen zu einem **Cantus firmus* wie im mathematisch-symbolischen Grundzug der Mensuralmusik, nicht zuletzt auch in den rhythmischen konstruktiven Symmetrien (isorhythmische Motetten des 14. Jhs.); auch die weitgehende Wahlfreiheit in der Heranziehung vokaler oder verfügbarer instr. Mittel zeigt, daß im Grunde der Kraftverlauf wichtiger als die Klanglichkeit ist, und die „offene“ Form des schwebenden und fließenden Mensuraltaktes beweist Ähnliches. Für die Früh-G. zeuge *Perotinus, *Organum quadruplum* (hg. v. Ficker), ferner *Husmanns Ausg. der Notre-dame-Organa (PäM XI, 1940), für die mittlere die Marienmotette *Ave virgo lux* des Jean Francoise de Gemblac (Bologna, Lic. Mus. Hs. 37); ein schönstes Beispiel der Spätgotik wäre die 8stg.e Trienter Motette *Ave mundi spes* bei H. J. *Moser, Die Kantorei der Spätgotik (Sulzbach).

Lit.: W. *Gurlitt, Programme zu Musik des MA.s (Karlsruhe 1922, Hamburg 1924); ders., Frühgot. Musik (Musik u. Kirche XIV, 1942); R. v. *Ficker, Gotische Mehrstgkt. (Progr. Wiener Kongr. 1927); H. J. *Moser, Stilvergleich zw. Musik u. andern Künsten (2. ästh. Kongr.-Ber. Bern 1924).

Gotovac, Joan, * 11. Okt. 1895 zu Spalato (Dalmatien), wurde Jurist, dann Stud. des Wiener Kons., 1923 Kplm. in Agram, schrieb Opern („Ero der Schelm“, 1940 Staatsoper Berlin), Chöre, Lieder, sinf. Kolo., StrQu.

Goudimel, Claude, * um 1505 zu Besançon, † (als Hugenotte erschlagen) Ende August 1572 zu Lyon; 1549—54 erschienen von ihm 32 Chansons im Sammelwerk des N. du Chemin (Paris), dessen Druckereiteilhaber er 1553 wurde; 1557—67 lebte er in Metz, dann in Besançon, zuletzt in Lyon. Seine

Hauptbedeutung beruht auf s. dreierlei Bearbb. des Marot-Bezaschen Reimpsalters (I—VIII 1551[257] —66 *en forme de motets* [Neudr. bei Maldeghem u. Bordes]; verkürzt u. vereinfacht v. Guill. Franc u. Loys Bourgeois [Neudr. v. *Expert in den *Maîtres* 1897]; noch schlichter, Note gegen Note 1565, oft aufgelegt, Neudr. v. Pidouse und K. *Ameln, Bärenr. 1935); ferner schrieb er 3 Messen 1558, (dazu P. Wagner, Gesch. d. Messe I 260f.), vertonte Horazoden (1555), Motetten u. Chansons (besonders bei Le Roy u. Ballard 1556—59).

Lit.: M. *Brenet, *Cl. G.* (1898); G. Becker, *G. et son oeuvre* (1885); Johs. Maresch in Musik u. Kirche X (1938).

Gounod (spr. gūno), Charles, * 17. Juni 1818 in Paris, † ebenda 18. Okt. 1893, stud. am Cons. bei *Halévy, *Paër, *Lesueur, lebte 1839—42 mit dem Römerpreis in Rom, widmete sich in Paris der KM (Messen), fand um 1851 über Schumann u. Berlioz zur weltl. Musik; erste Opern brachten nur geringes Echo (1858 die feine kom. Oper *Le médecin malgré lui*, in Berlin 1910 [kom. Oper] u. 1928 [Staatsoper] als „Der Arzt wider Willen“ erfolgreich), erst *Faust et Marguérite* („Margarethe“) im Théâtre lyrique 1859 wurde ein Welt-erfolg; von Goethes „Faust“ ist nur die äußere Handlung übernommen, der Geist ist durchaus derjenige des französ. romantischen Theaters. G. beweist sich hier stets als wirkungssicherer u. farbiger Musiker. Nach vier weiteren Werken von geringer Resonanz wurde erst wieder *Roméo et Juliette* (1867) dank schöner Lyrik und reicher Orchestrierung ein Ereignis. 1870—75 lebte G. als Chorleiter in London, dann wieder in Paris (Mitgl. der Akad.). Eine Reihe von Orchestermessen sind dankbar, aber doch ziemlich theaternah; er komp. ferner Oratorien, ein *Stabat mater*, *Tedeum*, eine Sinf., Lieder, eine Pistonschule usw.; Hg. der *Lettres intimes* von Berlioz. G. schrieb eine Selbstbiogr. (bis 1859, hg. 1875 v. s. Frau G. Weldon) und *Mémoires d'un artiste* (bis 1859, erschienen 1896, auch dt. u. russ.).

Lit.: J.-G. *Prod'homme und A. Dandelot, *G.* (2bdg., Paris 1911); franz. Biogr. v. P.-L. Hillemacher

(1914), C. Bellaigue (1910), H. Tolhurst (1903), P. Voß (1895), H. Imbert (1895), Th. Dubois (1895), M. A. Bovet (1890), L. Pagnerre (1890); A. *Pougin, *G. écrivain* (RMI XVIII/XIX); A. Soubies u. H. de *Curzon, *Documents inédits sur le Faust de G.* (1912); P. Landormy, *Faust de G.* (1922); G. Lecomte, *Une heure de mus. avec G.* (1930).

Grabert, Martin, * 15. Mai 1868 in Arnswalde (Neumark), stud. in Berlin auf dem kgl. KM-Inst. sowie bei H. *Bellermann u. *Bargiel, 1894 Theaterkplm. in Rostock, seit 1895 in Berliner KM-Stellungen; Prof. und gesuchter Komp.lehrer; komp. Kirchenkantaten (Hanna u. Simeon, Du meine Seele singe [1931], Gustav-Adolf-Kantate „Ich denke der alten Zeit“ [1932]), Gottsucherlieder op. 53; plattdt. Choräle (1941); Orgelwerke: u. a. Variationen u. Fuge op. 40, Fantasien c-moll op. 44, g-moll op. 47; Kammermusikwerke (Klavierquintett op. 22, Son. f. Ob. u. Kl. op. 52), weltl. Chöre.

Grabner, Hermann, * 12. Mai 1886 zu Graz, 1909 Dr. jur., 1910 Kompos.-Schüler v. Reger, mit dem er 1912 nach Meiningen übersiedelte; 1913 Theorielehrer am Kons. Straßburg, 1914—18 Kriegsteilnehmer; seit 1918 von Heidelberg aus, wo er als Bratschist wirkte, Theorielehrer an der Mannheimer Hochschule, seit 1924 am Kons. Leipzig (1930 auch Univ.-MD und Prof.), seit 1938 Prof. a. d. Hochschule Berlin. G. ist einer der beachtenswertesten Fortsetzer der Regerschen Schule. Chorwerke: Der 103. Psalm (1920), Weihnachtsorator. (1922), Trauerkantate (1922), *Hymnus an den Wind*, Passion *Die Heilandsklage* (1928), 5 Ges. für KammerCh., „Gesang zur Sonne“ (1934), Chorfeier „Segen der Erde“ (1937, dazu K. Büttner in ZfM 105), Kantate „Weg ins Wunder“ (1939); „Das Lied vom Walde“ (Orator. 1943); f. MCh.: „Lichtwanderer“ (1931), „Frohsinn im Handwerk“ (1940), Wächterlied, Schwertspruch, A capp. „Gott aller Dinge Ursprung“ (1938), 4 Motetten, zahlr. gem. Ch.e u. MCh.e; Oper *Die Richterin* (Wuppertal 1930 u. ö.). Orch.-Werke: Var. u. Fuge über ein Thema v. Bach (1922), *Kleine Abendmusik*, Vorspiel f. gr. Orch., Alpenländische Suite, Fröhliche Musik, Sinfonische

Tänze, Divertimento; Konz. f. 4 Bl. u. StrO.; f. BlOrch.: Perkeosuite, Burgmusik, Firlelei-Var., Var. über „I bin Soldat, vallerä“, Conc. grosso; Orgelwerke: *Media vita*, *Pater noster*, „Christ ist erstanden“, Partita sopra „Erhalt uns Herr“, Son., Präl. u. Fuge in Es, Toccata, Choralvorspiele; Konz. im alten Stil f. 3 V (op. 1); W. Busch-Suite; Hausmusik; Trioson., Präl. u. Fuge f. StrQu, Zwiegespräch f. Ges., Br u. Orgel; Lieder. Schriften: Regers Harmonik (1920); Die Funktionstheorie H. Riemanns (1923, 230); Allg. Musiklehre (1924, 230, 242); Lehrb. d. mus. Analyse (1926); Der lineare Satz (Lehrb. d. Kontrapunkts [1930]); Anleitung zur Fugenkompos. (1934, 239); Generalbaßübungen (1936); Die wichtigsten Regeln des funktionellen Satzes (1940).

Lit.: K. Bittner in ZfM 1935, Heft 7; W. Berg-Turck in Die Tonkunst, 1941, Heft 16; Fr. *Högnér in der Musikpfl., 1935, Heft 2.

Grade, akademische (der Musik); den *Dr. mus.* kennen nur England (Oxford u. Cambridge seit mindestens 1511) u. Nordamerika, wo die Universitäten meist eine eigne Musikfakultät besitzen (Vorstufe: *Bachelor = Baccalaureus*, in Cambridge neuerdings dazwischen noch *Master = Magister*), sowohl *rite* als *honoris causa*; Deutschland kennt nur den *Dr. phil.* für MW durch Examen und ehrenhalber (R. Schumann erhielt ihn *rite in absentia* aus Jena; einzige Ausnahme: Liszt wurde 1842 von der Univ. Königsberg zum „Dr. der Musik“ promoviert), doch ernennen auch andere Fakultäten große Musiker zum Ehren-Doktor. Staatliches Titelwesen: bis 1918 verlieh der preußische Kultusminister auf Vorschlag des Musiksenats der Akad. d. Künste die Titel des Kgl. MD u. des Kgl. Professors; seit der Weimarer Verfassung von 1920 gab es in Deutschland keine Titel mehr, sondern nur noch die „Amtsbezeichnung“ Professor für die betr. Amtsdauer. Seit 1933 erfolgen auch Titularernennungen zum Prof. für freie Künstler durch den Führer.

Graduale (der Name erstmals bei Rhabanus Maurus, † 856), 1) „Stufengesang“ (weil auf den Stufen des Ambo vorgetragen), ein mit nachfol-

gendem Allelujah zwischen Epistel und Evangelium angestimmter Gesang, mit reicher Melodik (die sich so von den umgebenden Lektionstönen wirksam abhebt); ursprünglich lag ein ganzer Psalm zugrunde, seit 450—500 nur noch ein mit „wandernden Melismen“ (P. *Wagner, Einf. III 369ff.) ausgestalteter Solo-Psalmsvers, eingerahmt durch einleitenden und wiederholten Chorteil (*Responsum*, Form A B A, daher urspr. überhaupt *R.* genannt); die neuere kirchl. Praxis gestattet verkürzenden Chorabschluß schon auf den letzten Worten des Soloverses. — 2) [lat. *liber gradualis*] eigentlich „Buch der Gradualgesänge“, allg.: Meßgesangbuch; aus dem römischen *Antiphonar spalteten sich die solistischen Meßgesänge (Graduale, *Allelujah, *Tractus) als *Cantatorium* ab, noch das M.-A. fügte die chorischen Meßgesänge hinzu u. nannte das Ganze G. Die neuen G.ien trennen *Proprium* (zeitlich wechselnde) und *Ordinarium* (bleibende) Gesänge; erstere sind nach dem Kirchenjahr als *Pr. de tempore*, *Pr. Sanctorum* und *Commune Sanctorum* geordnet, zwischen die jeweils die *Ord.-Sätze* einzufügen sind.

Lit.: D. *Johner, Die Sonn- u. Festtagslieder des vat. Gr. (1928, 232); vgl. auch die Lit. unter Gregorianischer Gesang.

Gradus ad Parnassum (lat. = der Aufstieg zum Berg des Apoll und der Musen), „Weg zur künstlerischen Vollendung“, beliebter Lehrbuch- u. Etüdentitel bei *Fux, *Clementi, *Dont.

Grädener, 1) Karl, * 14. Jan. 1812 zu Rostock, † 10. Juni 1883 zu Hamburg, 1841 Univ.-MD in Kiel, 1851—61 Leiter einer Gesangsschule in Hamburg, bis 1865 am Wiener Kons., seitdem KonsL. in Hamburg; komp. feine Klav.-Stücke, Kammermusik, Sinfonien, schrieb ein „System der Harmonielehre“ (1877, Auszug v. M. Zoder 1881) u. Ges. Aufsätze (1872); 2) sein Sohn Hermann, * 8. Mai 1844 in Kiel, † 18. Sept. 1929 in Wien, 1864 Violinist der Wiener Hofoper, 1877—1913 Theoriefprof. am Kons., 1899 auch Lektor an der Univ., schrieb wertvolle Konzerte, Kammermusik, Orch.-Balladen, 2 Opern.

Gräfe, Joh. Friedr., * 1711 in Braunschweig, † ebenda 8. Febr. 1787

als Postrat, gab in Halle 1737—43 die 4 bdg.e., „Sammlung verschiedener u. aus-erlesener Oden“ heraus, mit der er den *Sperontes darin überbot, daß er nicht wie dieser größtenteils Klaviermusik textierte, sondern für Originalliedkompositionen die besten Beiträge (K. H. *Graun, *Giovannini, Ph. Em. *Bach, *Hurlebusch) heranzog; Beispiels bei *Friedlaender (j.), Das dt. Lied im 18. Jh., in den Sammlungen v. H. Reimann u. H. J. Moser. Hg. von „Oden u. Schäfergedichte in Musik“ (1744), 50 Psalmen, geistl. Oden u. Lieder (1760), 6 dgl. (1762).

Graener, Paul, * 11. Jan. 1872 in Berlin, wo er als Knabe im Domchor sang, wurde Theaterkplm., 1896 in London (dort auch Lehrer an der *Royal Acad.*), dann in Wien, 1910—13 Dir. des Mozarteums (Salzbg.), hierauf in München (1920 Prof. u. Mitgl. der Berliner Akad.), 1920—24 Kompos.-Lehrer am Leipziger Kons. (1925 Dr. h. c.), 1930 Dir. des Sternschen Kons. (Berlin), 1933 Meister an der Akad. d. Künste. Gr. ist ein feiner Könnler, der sowohl die Ausdrucksmittel des Impressionismus wie auch einen romantischen Kontrapunkt mit Anmut beherrscht. Bis 1941 Leiter der Fachschaft Komponisten in der RMK. Von seinen Opern (Das Narrengericht [Wien 1913], Don Juans letztes Abenteuer [Lpz. 1914], Theophano [= Byzanz 1918—22], Hanneles Himmelfahrt [Dresden 1927]) hatte „Schirin u. Gertraude“ (Dresden 1920) einen warmen, „Friedemann Bach“ (Schwerin 1931) einen außerordentlichen Erfolg. Es folgten „Der Prinz v. Homburg“ (Berlin 1935) u. „Schwanhild“ (Köln 1941). Orch.-W.: Sinf. d-moll (*Schmied Schmerz*), Sinfonietta f. Str. u. Harfe, Suite *Aus dem Reich des Pan*, *Musik am Abend*, *Romant. Phantasie*, Var. über ein russ. Volkslied, *Divertimento*, *Ouv. juvenus acad.*, *Götische Suite*, *Bukolische Landschaft*, *Comedietta*, 3 Schwedische Tänze, *Die Flöte v. Sanssouci*, *Sinfonia brevis* (1932), Kl.-Konz., Vc-Konz., V-Konz., Kammermusik: Suite f. V, Vc u. Kl, V-Son., Klaviertrio nach Raabes *Hungerpastor*, 4 StrQu.e, Klaviertrio op. 61, Suite f. Fl u. Kl., V-Suite, Vc-Suite; KlWerke: op. 22, 55, 58, 59, 67, 74, 77, 98; Chorw.: Wiebke Pogewisch op. 24, Der

Retter op. 95, Marienkantate op. 99; gem. Ch.e op. 68, 71, MCh.e op. 71, 86, 87, 89, 91 u. einzelne; OrchLieder op. 12, 29 usw., f. Ges.: *Sehnsucht an das Meer* (mit Klavierquintett), Th.-Storm-Musik (Bariton, Klaviertrio) op. 93; Lieder (op. 43 u. op. 103), Galgenlieder [Morgenstern] op. 71 [Löns], op. 94 [Goethe], op. 102; Vorspiel, Intermezzo u. Arie (f. Sopr., Gambe, Kammerorch.) op. 84.

Lit.: Georg Gräner, P. Gr. (1922).

Gräser, Wolfgang, * 7. Sept. 1906 in Zürich, † 13. Juni 1928 (Selbstmord) in Berlin-Zehlendorf, seit 1921 in Berlin, stud. Violine bei *Klingler, genial auf mehreren Gebieten veranlagt (Math., Malerei, Chinesisch), hat das Verdienst, Bachs „Kunst der Fuge“ durch Neuordnung u. Instrumentierung dem Musikleben wiedergewonnen zu haben (Urauffg. unter K. *Straube 26. 6. 1927 in der Leipziger Thomaskirche), nachdem er im Bach-Jb. 1924 darüber berichtet u. s. Ausg. als Publ. der Neuen Bachges. 1926 vorgelegt hatte. Ferner schrieb er „Körpersinn“ (1927).

Lit.: H. Zurlinden, W. Gr. (1935).

Grainger (spr. gründseher), Percy, * 8. Juli 1882 bei Melbourne (Austr.), Schüler v. *Kwast u. *Busoni (Berlin), 1900—15 als Kl-Virtuose in London, reiste besonders mit Werken seines Freundes *Grieg, seit 1915 in Amerika. „Er warf sich enthusiastisch auf die Bemühungen um das engl. Volkslied u. komp. viele hübsche Arrangements v. Volksliedern f. Ch u. Orch. Seine Musik hat keine große Tiefe, aber außerordentliches Feuer u. Glanz der Farbe; er ist am besten in s. Kompositionen f. Kammermusik *My Robin*, *Walking Tune*, *Mock Morris*, *Molly on the Shore*, alle auf Grundlage v. engl. oder irischen Volksliedern. Ein interessantes Experiment war *Colonial Song* f. Sopr. u. Tenor (ohne Worte) mit Orch.“ (E. *Dent in Adlers Hdb. 21052); Klav.-Paraphr. über den Blumenwalzer aus Tschaikowskys Nußknackersuite.

Lit.: D. C. Parker, P. G. (New York 1918); Cyril *Scott, P. G. (Mus. Quarterly 1916, II, 425 ff.).

Grammophon s. Schallplatte.

Granados, Enrique, s. Nachtrag.

Grandi, Alessandro, † 1630 zu Bergamo; Schüler v. Giov. *Gabrieli,

1610 Kirchenkplm. zu Ferrara, 1617 Sänger an S. Marco (Venedig), 1620 ebenda Vizekplm., 1627 Kplm. in Bergamo. Er schrieb *Madrigali concertati* (I 1615, 26, II 22, 23, 26), Solokantaten mit Bc. (I 1620, III 26, IV 29), Motetten a 2—8 (1619—30), 8stge. Psalmen (1623), *Cantiones sacrae*, 8stge. *Messe concertate* (1637), weitere Messen-, Motetten- u. Psalmen-Veröffentlichungen. Eine Spiegelung bei H. Schütz in dessen Ges.-Ausg. Bd. 10 Nr. 9. Neudr. dreier Duette bei Landshoff, Alte Meister. Über s. Bedeutung f. d. Solokantate H. Riemann, Hdb. II 2 S. 38ff. Vgl. auch H. J. Moser, H. Schütz (1936) S. 519 f.

Graphaeus, (eigentlich Formschneider), Hieronymus, berühmter Nürnberger Drucker, meist im Auftrag von Johs. *Ott, gelegentlich auch selbst Verleger. Seinen Namen tragen seit 1532 die Lautenbücher von *Gerle, *Senfls Horazoden, Otts 1. Ldb. (121 neue Lieder, 1534), Heinr. *Fincks Lieder (1536), das *Novum et insigne opus* von Ott (1537), die *Trium vocum carmina* (1538), die *Missae tredecim* (1539) u. zuletzt noch Gerles Lautenbuch v. 1552. Sein Hauptkonkurrent war Johs. *Petrejus.

Lit.: Paul Cohen (j.), Der Musikdruck zu Nürnberg im 16. Jh. (1927).

Graphologie (gr. = Schriftkunde) die Deutung des Charakters aus der Handschrift ist eine von der Musikforschung noch fast unausgenutzte Hilfswissenschaft, durch die es möglich sein müßte, z. B. 1) bei alten Sammelhss. wie München Mus. 3232a und 3154, Berlin 40021, Leipzig Stadtb. 1494 die Schreiberpersönlichkeiten schärfer zu umreißen u. zu verfolgen, Abschreiber und Komponisten und diese wieder nach Alter, Herkunft u. Charakter zu unterscheiden; 2) anhand von Meisterautographen tiefer in die Charakterologie, in Haltung, Stimmung u. Körperlichkeit der betr. Tonsetzer einzudringen. Freilich müßte hier, wie eine Studie von Ludwig Klages über R. Wagners Schrift zeigt, bewußt die Gefahr vermieden werden, daß der Hss.-Begutachter durch seine bereits bestehende Vorstellung über den jeweiligen Meister (die leicht sogar vorurteilsvoll sein kann) beeinflusst wird. Lehrreich sind Faksimile-Sammlungen, die einen einzelnen Mei-

ster durch sein ganzes Leben verfolgen, wie der von H. *Kretzschmar hg. Bd. „J. S. Bachs Hs. zeitlich geordnet“ (Neue B.-Ges. 1910), wie L. *Schiedermairs „Mozarts Hss.“, dann Zusammenstellungen verschiedener Meister wie G. *Schünemanns „Musikerhss. v. Bach bis Schumann“ (Atlantisverlag 1937) oder W. *Schmieders „Musikerhss.“ (Br. u. H. 1939); ferner Faksimilien einzelner Werke wie etwa Händels „Messias“ und besonders aus der Zeit der beginnenden Erblindung „Jephtha“ (Dt. Händelges.), die zugleich Einblicke in Schaffensweise u. Arbeitsreihenfolge ermöglichen, Bachs „Matth.-Passion“ u. „Weihnachtsoratorium“ (Inselverlag), Verdis „Requiem“ (Ricordi), Wagners „Tristan“, „Parsifal“, „Meistersingervorspiel“ (Kistner u. Siegel), Beethovens „Appassionata“ (NY. er Bibliophilenges.) oder die Sammlung Musikalische Seltenheiten (Wiener Liebhaberdrucke, hg. von O. E. *Deutsch [j.], Univ.-Ed.) mit Liedern von Schubert, Brahms u. a. — Z. Zt. stehen anderwärts Faks.-Ausgaben der Beethovenschen Sinfonien, der Meisteropern Mozarts usw. bevor; vielleicht wird dies später einmal der Grundtyp der Gesamtausgaben überhaupt werden, zu denen dann die „gereinigten Grundtext“-Stiche als 2. Reihe treten werden, während die „praktische Ausgabe“ den Text 3. Grades bilden wird.

Lit.: Ch. *Malherbe im Kongr. Ber. Wien 1909 S. 371 ff.

Graun, 1) Joh. Gottlieb (der Konzertmeister), * 1702/03 zu Wahrenbrück (Prov. Sachsen), † 27. Okt. 1771 zu Berlin, 1713—20 als Alumnus der Dresdener Kreuzschule V-Schüler v. *Pisendel, dann von *Tartini in Padua, 1726 KonzM in Merseburg (Lehrer v. W. Friedem. *Bach), 1731 Kplm. in Arolsen, ging 1732 zu *Friedrich II. (Kronpr.) nach Rheinsberg, seit 1741 KonzM der neugegr. kgl. Oper (Berlin). Mit rund 100 Sinf., Ouv., Violinkonz., StrQu.en, Triosonaten (meist Staatsb. Berlin) ist er ein Hauptvertreter des gediegenen norddt. Instr.-Stils, der sich heroischer als der der gleichzeitigen Mannheimer und Wiener gibt. 3 Triosonaten hg. von *Riemann (*Coll. mus.*) — 2) Karl Heinrich (der Kplm.), * 1703/04 in Wahrenbrück, † 8. Aug. 1759 in Berlin, 1714—20 gleichfalls

Dresdener Kreuzalumne, in Verkehr mit den dortigen Meistern *Heinichen, *Pisendel, *Quantz, S. L. *Weiß, wirkte als Tenor und Komp. an der Braunschweiger Oper (*Schürmann), wurde Vizekplm., ging 1735 zu Friedrich nach Rheinsberg, besonders als Sänger eigner Kammerkantaten, 1740 mit Gründung der Berliner Oper beauftragt, die 1742 mit seiner Oper *Cesare e Cleopatra* eröffnet wurde. Es folgten zahlr. Werke *Hassescher Richtung, die allein dem König zusagte; Hauptbeispiel *Montezuma* (1755, Text v. Friedr. d. Gr., Neudr. v. Mayer-Reinach [j.] in DTD XV), wobei die Neigung, die da capo-Arie zur 2tlg. *Cavatine zu verkürzen, bedeutsam auf Gluck vorweist. Nymphenchor aus s. Festsp. *Il re pastore* neugedr. bei Vieweg. Am längsten erhalten hat sich seine empfindsame Passionskantate „Der Tod Jesu“ (1755, Text v. Ramler), andere KM bei Latrobe. Vgl. auch Solmisation.

Lit.: K. Mennicke, Hasse u. d. Brüder Graun als Sinfoniker (Diss. Lpz. 1906); Mayer-Reinach (j.), K. H. Graun als Opernkomp. (SbIMG I, 448ff.); B. Hitzig, Briefe K. H. Gr.s (ZfMW IX, 385ff.); H. *Hoffmann, Die norddt. Triosonate um J. G. Gr. u. Ph. Em. Bach (Diss. Kiel 1924).

Graupner, Christoph, * 13. Jan. 1683 zu Hartmannsdorf bei Kirchberg (sächs. Erzgeb.), † 10. Mai 1760 in Darmstadt, als Leipziger Thomaner Schüler v. *Kuhnau, 1706 unter R. *Keiser Cembalist der Hamburger Oper, seit 1709 in Darmstadt (Vizekplm. unter *Briegel, seit 1712 I. Kplm.), erhielt 1722 den Ruf als Thomaskantor, wurde aber nicht freigegeben, so daß ihn dann J. S. Bach annahm, zu dessen bedeutendsten Zeitgenossen er samt seinem Schüler J. Fr. *Fasch zählt. Er schrieb Opern für Hamburg (*Antiochus* u. *Stratonice*, 1708, erhalten), wichtiger sind seine ausgezeichneten Kirchenkantaten (Ausw. v. Fr. *Noack als DTD 51/52), fortschrittliche und reichbesetzte Sinfonien, Konzerte (eines bot *Schering in DTD 30), Triosonaten; Klavierwerke: 8 Partien (1718—26), Monatliche Klavierfrüchte (1722ff., Neudr. v. Alb. Küster bei Kallmeyer), Die vier Jahreszeiten (1733); Darmstädter Choralb. (1748).

Autobiogr. in Matthesons Ehrenpforte. 1. Gr.-Fest Darmst. 1942; Ges.-Ausg. v. Herm. Lahl bei Willy Müller (Hdlbg.) in Vorbereitung.

Lit.: Fr. *Noack, G.s Kirchenmusiken (Diss. Berlin 1916); ders. in AfM II 85ff., Beiheft I. zu DTD, Kongr.-Ber. Leipzig 1925; W. *Nagel, G.s Leben (SbIMG X 568ff.); ders., Gr. als Sinfoniker (Langensalza 1912).

Grave (ital.), schwer, ernst, wuchtig, breit.

Gravicembalo (ital. = fundamentgebendes C.) siehe Cembalo.

Greff, Valentin (meist nach s. ungar. Beinamen Bakfark [= Bockschwanz]), * 1507 zu Kronstadt (Siebenbürgen), † 22. Aug. 1576 zu Padua, zuerst im Dienst des Woywoden Joh. Zápolya (1529 König v. Ungarn), dann in Frankr. u. Italien, 1549—65 in Wilna, 1551 an Herzog Albrechts Hof in Königsberg, 1566—68 am Wiener Hof, dann in Siebenbürgen, zuletzt in Italien. Einer der berühmtesten Lautenisten des 16. Jhs., dessen Ricerare hervorragten, polit. Abenteurer. Gedruckt sind *Intabulatura* (I Lyon 1552, II Krakau 1565); beide Sammlungen werden später nachgedr.; Auswahlnachdr. *Premier livre de tab.* (Paris 1564), Neudr. (Ausw.) in DTÖ XVIII 2.

Lit.: O. *Gombosi (j.), Der Lautenist V. Bakfark, Leben u. Werke (1935, *Musicologia hung.* II); H. v. *Opienski, Beiträge zur Biogr. Bakfarks (Diss. Lpz. 1914); Egon Hajek, Die Musik in Siebenbürgen (1927) S. 29 ff.

Grefinger, Wolfgang, * um 1485 in Krems, stud. bei *Hofhaimer in Innsbruck, 1509 als Priester in Wien immatrikuliert, Organist an S. Stephan, revidierte 1512 das *Psalterium Pataviense*, schrieb 1515 4stg.e *Melodiae Prudentianae* (vgl. Tritonius); 1525 war er Kgl. Org. in Ofen; 8 deutsche Lieder neugedr. von L. Nowak in DTÖ XXXVII 2, Motetten bei Grapheus (*Nov. op. mus.* 1538) u. *Rhaw (Hymnen 1542); seine Messen sind anscheinend verloren.

Lit.: H. J. *Moser, P. Hofhaimer S. 181; O. *Gombosi (j.) in Acta IX 54.

Gregor I., der Große, Papst von 590 bis 604, gilt als Schirmherr des nach ihm benannten *gregorianischen Kirchengesanges, der zwar nicht von ihm herührt, wohl aber unter seinem Pontifikat

wichtigere Neuordnungen erfuhr als unter anderen, liturgisch gleichfalls interessierten Päpsten vor und nach ihm.

Lit.: P. *Wagner, Einfg. I ³191—98; O. *Ursprung in Bückens Hdb., S. 21—23; Fr. A. *Gevaert, *Les origines du chant liturg. de l'église latine* (1890, dt. v. Riemann 1891); G. Morin, *Les véritables origines du chant grégorien* (1890, dt. v. Elsässer 1892); W. *Brambach, *Gregorianisch* (1895, ²1901); Cölestin *Vivell, *Der greg. Gesang, eine Studie über die Echtheit der Tradition* (1904); ders., *Vom Musiktraktat Gr.s d. Gr.* (1911); Gr. M. Sunyol, *Introducción a la Paleogr. mus. Gregoriana* (Montserrat 1925); P. Batiffol, *St. Grégoire le Grand* (Paris, ³1931).

Gregor, Joseph, * 1888 als Sudetend. in Czernowitz, stud. in Wien (1911 Dr. phil.), praktiz. an der Wiener Hofoper u. am Berliner Dt. Theater, dann Lektor f. Musik Univ. Czernowitz, Weltkriegsteiln., 1918 an die Nat.-Bibl. Wien, deren Theaterabt. er (wie 1932 das Staatsth.-Museum) gründete u. leitet; Prof., Lehrer a. d. Akad. d. bild. Künste. Er schrieb (außer Gedichtbänden, Romanen, Dramen) u. a. die Libretti f., „Friedenstag“ u. „Daphne“ (R. Strauß), erneuerte die Bücher v. Spohrs v. „Jessonda“ u. Schumanns „Genoveva“ und schrieb, die Musik angehend, u. a.: Das Wiener Barocktheater (1922), Weltgesch. d. Theaters (1933), Rich. Strauß (1939, franz. von M. Rémon 1942), Kulturgesch. d. Oper (1942).

Gregorianische Akademie, gegr. mit päpstl. Approbation Leos XIII. 1901 durch P. *Wagner in Freiburg (Schweiz) zwecks Förderung der vatikanischen Choralreform. Veröffentlichungen, hg. v. P. Wagner:

- I. Heft: F. Krasuski, Über den Ambitus der greg. Meßgesänge (Freiburg/Schw. 1903);
- II. „ Karl *Weinmann, Hymnarium Parisiense (Regensburg 1905);
- III. „ Otto Marxer, Zur spätmittelalt. Choralgeschichte St. Gallens (St. Gallen 1908);
- IV. „ C. H. Leineweber, Das Graduale Junta 1611 (Frbg. 1909);

- V. Heft: Max Sigl, Zur Geschichte des Ordinarium Missae in der deutschen Choralüberlieferung (Rgsbg. 1911);
- VI. „ Joseph Gmelch, Die Vierteltonstufen im Meßtonale von Montpellier (Eichstätt 1911);
- VII. „ G. Eisenring, Zur Gesch. d. mehrstgen. *Proprium missae* (Düsseldorf o. J.);
- VIII. „ Otto Drinkwelder, Ein deutsches Sequentiar aus dem Ende des XII. Jhs. (Graz 1914);
- IX. „ L. Bronarski, Die Lieder der hlg. Hildegard (Zürich 1922);
- X. „ E. Kessler, Über die leiterfremden Tonstufen im greg. Gesang (1922);
- XI. „ Erik *Abrahamsen, *Elements romains et allemands dans le chant Gregorien et la Chanson populaire en Danemark* (Kopenhagen 1923);
- XII. „ Karl Hain, Ein musikalischer Palimpsest (Frbg. 1925);
- XIII. „ Carl Allan Moberg, Über die schwedischen Sequenzen I—II (Uppsala 1927);
- XIV. „ H. Freistedt, Die liqueszierenden Noten des greg. Chorals (Frbg. 1928);
- XV. „ Theobald Schrems, Die Gesch. des greg. Gesanges in den protestant. Gottesdiensten (Frbg. 1930);
- XVI. „ Leo Söhner, Die Gesch. der Begleitung des greg. Chorals in Dtschld. vornnehmlich im 18. Jh. (Augsbg. 1931);
- XVII. „ Basilius Ebel, Das älteste alemannische Hymnar mit Noten [XII. Jh.] (Einsiedeln 1931).
- XVIII. „ Ephrem Omlin, Die Sanctgall. Tonarbuchstaben (1934);
- XIX. „ Klaus Wachsmann, Untersuchungen zum vorgot. Gesang (1935);

XX. Heft Hubert Sidler, Die alten Offertorien mit ihren Versen (1938).

Unter K. G. *Fellerer wurde die Reihe abgelöst durch die Diss.-Reihe „Freiburger Studien zur MW“ (5 Hefte).

Lit.: P. Wagner im Gregoriusblatt XXVI (1901).

Gregorianischer Gesang heißt (s. Gregor) der (solistisch wie choris) einstimmige liturgische Gesang der katholischen Kirche, der aus jüdisch-syrischen und griechisch-römischen Wurzeln im frühen M.-A. herauswuchs, aber zweifellos auch bedeutsame Einschüsse von der germanischen Volksmelodik her in sich aufnahm, und noch heute am Altar herrscht. Erst von *Ornitoparch 1520 theoretisch festgelegt, besteht doch der Stilgegensatz v. *Accentus u. *Concentus v. Anfang an: ersterer umfaßt alle bloß formelhafte musikalischen Textrezitationen (Lesungen, Gebete, *Psalmodien), letzterer die melodisch reicher ausgeführten Gesänge. Stehen von diesen die Stücke in gebundener Sprache (*Hymnen, Reim-*Offizien, späte *Sequenzen) dem Liede melodisch und in fester Rhythmik nahe, so sind die Concente über Prosatexte (trotz der gegenteiligen Rationalisierungsversuche von H. *Riemann) durch den freischwebenden, weitgehend irrationalen *Choralrhythmus gekennzeichnet (so alle Gradualgesänge u. Antiphonen). Die choris auszuführenden Gesänge (*Hymnen, *Antiphonen, *Sequenzen) neigen zu schlichter Syllabierung oder nur geringer Melismatik (Gruppenmelodik), die aber auch hier bei Ausdruckssteigerungen sich gelegentlich reicher entfaltet. Die solistischen Gesänge (vor allem *Responsorien, auch die responsoriale Psalmodie) ergehen sich dagegen in reichem Ziergesang (vgl. Neumen, Gesangkunst [geschichtlich]). Von der freien Rhythmik her, die noch im mehrstg.en *Organum und *Falsobordone herrscht, heißt der gr. G. auch (lat.) *cantus planus* (franz. *plainchant*) im Gegensatz zum *cantus *mensuralis* der *kontrapunktischen Musik. Die *Notenschrift des gr. Ges. ist zuerst die Neumation, dann die *nota quadrata romana*, in der gotischen Epoche die Hufnagelschrift; die wichtigsten Fundorte der Melodien sind das

*Antiphonale u. *Graduale, *Missale und Prozessionale (vgl. liturg. Bücher). In den Gesängen findet sich trotz der melismatisch gelockerten Umrisse eine Fülle von allgemeinen und speziellen Formen (z. B. Liedformen, Rondo- und Bogenformen).

Die Ausprägung des abendländischen Liturgietypus erfolgt in Absätzen unter Kaiser Konstantin, Athanasius, *Ambrosius, den Päpsten Damasus, Coelestinus, Sixtus III., Leo d. Gr., *Gregor I. Kann man das historische Auftreten neuer Gattungen an beteiligten Dichterkomponisten gelegentlich ablesen (karolingische Hymnengruppe, Sequenzen von *Notker Balbulus, *Adam v. St. Victor, Franziskanersequenzen u. -offizien des 13./14. Jhs.), so ist für die Responsorial- und Antiphonar-Melodien eine klare Abhebung historischer Entstehungsschichten vorerst nur in Ausnahmefällen möglich (Versuche bei P. *Wagner, Einfg. I u. III, *Beseler, MG des M.-A. [Bückens Hdb.] und *Ursprung, Kath. KM [ibid.], *Fellerer, Die Greg. im Frankenreich [Kölner Beiträge z. MF 5, 1941], Friedr. *Blume, Musik u. Rasse). Gegenüber den Tendenzen einer ambrosianischen, gallikanischen, anglikanischen, mozarabischen (= spanischen) u. germanischen Sondertradition hat sich seit der römisch-fränkischen Verschmelzung *Alkuins der *usus romanus* als fast allein offiziell durchgesetzt. Zwar erhielt sich im deutschen Spät-M.-A. dauernd ein Sonderdialekt deutscher Fassungen (größere Melodieausschläge, vgl. P. Wagner im Leipziger Kongreßber. 1925), die auch nach Skandinavien u. Polen drangen; trotzdem ist Deutschland im 13.—16. Jh. getreuer in der Pflege der alten Melodien gewesen als meist Frankreich u. Italien. Aus den (humanistisch inspirierten) liturgischen Reformen des Trienter Konzils erwuchs eine Renaissance-Beschneidung des Melodienschatzes, die sich zu Unrecht auf Palestrinas Autorität stützte (vgl. R. *Molitor, Die nachtridentinische Choralreform, 2bdg., 1901/02); diese *Editio Medicea* wurde, als man nach dem noch viel weitergehenden Verfall der Aufklärungszeit, Mitte des 19. Jhs., an eine Wiederherstellung des Altargesangs ging, zunächst von den

*Caecilianern (*Haberl) als maßgebend durchgesetzt, doch gelang es der Forschung der französ. *Benediktiner und P. Wagners, die echt m.-a. Tradition der *Editio Vaticana* zu erweisen, die heute wieder allein Gültigkeit besitzt. (Zurückgehen über das 11. Jh. ist meist nicht möglich, weil davor die unliniierte Neumierung der Melodien eine eindeutige Lesung nicht gestattet). Der gr. Ges. hat heute auch dadurch wieder erhöhte Bedeutung gewonnen, daß durch den Erlaß Papst Pius X. (1903) *Motu proprio* (Abdr. u. a. bei Drinkwelder, s. u.) an Stelle der Orchestermesse dem a cappella-Gesang und hierin wieder dem istg.en Choralgesang das Hauptgewicht beigelegt wird.

Der gr. Ges. hat starke Auswirkungen nach allen Seiten gezeitigt: in die kirchliche Polyphonie motivisch und durch *cantus firmi* (*Mot* im *Motetus, C.-f.-Motetten, Choralmissen, Psalmen- u. Hymnenbearbb., Choralpassionen); in den weltlichen Volksgesang des M.-A.; in die evangel. KM (vgl. Th. Schrems, Gesch. d. gr. Ges. in den prot. Gottesdiensten, 1930); auch die moderne Kunstmusik kennt „gregorianische“ Konzerte (*Respighi), greg. Motive im Parsifal u. dgl.; das Vorbild des greg. Ges. führte zu istg.em quasi-gregorianischem Stil bei Schütz (Passionsrezitative), bei Liszt (Christus), in der istg.en Messe v. *Erpf usw.

Zum Problem der Orgelbegl. des gr. G.s vgl. L. Söhner, Gesch. d. Begl. d. gr. Choralis in Dtschl. (vornehmll. im 18. Jh., 1931); K. G. *Fellerer, Beiträge zur Choralbegl. u. Choralverarb. des ausg. 18. u. beginn. 19. Jhs. (1932); Lehrbücher v. Fr. X. *Mathias, Gr. Molitor, M. *Emmanuel, M. *Springer, *Lemmens u. *Volbach; Ausarbeitungen u. a. v. P. Wagner, F. Böser, G. *Bas, Desroquettes-Potirou, F. X. *Mathias, Wiltberger, Auswahlen v. G. Molitor, M. Springer u. a.

Lit.: A) geschichtliche: P. *Wagner, Einführung in die greg. Melodien (I 1901, 311, II 05, 212, III 21); Dom Joseph *Pothier, *Les mélodies grégoriennes* (1880, dt. v. A. *Kienle, Der greg. Choral, 1881); Die *Paleographie musicale* der *Benediktiner v. Solesmes (siehe Denkmäler) u. deren Schriften (siehe auch Guéranger, Mocquereau,

Gerbert, Cl. Blume, Bonvin, Dreves, Gaissier, Gastoué); Dom. *Johner, Der greg. Choral (1924, volkstüml. Einfg.); ders., Wort und Ton im greg. Ges. (Leipzig 1940, umfangr., zur Asth.); O. *Ursprung, Gesch. d. kath. KM (Bückeus Hdb. 1932ff.); H. *Halbig, Kl. greg. Formenlehre (1930); ferner das Km. Jb. (1886—1911 u. 1930ff.), Jb. f. Liturgiewissenschaft (Münster 1932) sowie die Veröffentl. der *greg. Akademie; D. J. *Jeannin, *Le rythme grég.* (Lyon 1928, 2Paris 1932); R. *Terry, *The music of the Roman Rite* (London 1932); El. Bruning, *Het Gregoriaans Handboek* (Doornik 1931); L. Charpentier, *Aperçu hist. sur le chant grég.* (Paris 1931); Th. Laroche, *Principes tradit. d'exécution du chant gr. d'après l'école de Solesmes* (Paris 1929); I. *Krohn, Der tonale Charakter greg. Recitative (Adlerfestschr. 1930); Zd. *Jachimecki, Symbolismus in der Motivik des 1. greg. Credo (ibid.). Vorträge v. P. Wagner u. D. Johner in Kongr.-Ber. f. KM (Berlin 1927, Bärenr.). J. van Genreep, *Handboek van den roomschen kerkzanger* (Haag 1931); P. Ferretti, *Estetica greg.* (Rom 1934); J. Braun, *Liturgia Romana* (1937); J. Schmid, Kurzes Handwörterb. d. Kirchenlateins z. Cod. iuris can., Missale usw. (1937); Br. Maerker, greg. Choral u. Dt. Volkslied (Jb. für Vldforsch. VII, 1941); K. Wachsmann, Untersuch. z. vorgreg. Gesang (Veröffentl. d. Greg. Akad. z. Freiburg i. d. Schweiz 1936); U. Bomm, Greg. Gesang (Jb. f. Liturgiewiss. 13, 1937); A. *Gastoué, *Le chant gallican.* (*Revue d. Chant Grégorien* 1937); R. *Gerber, Die Hymnen des Apelschen Kodex. In: Festschr. f. A. *Schering (1937): — B) *praktische Lehrbücher*: D. Johner, Neue Schule des greg. Choralges. (61929); H. Bewerunge, Lehrb. d. Choralges. (1906); Greg. Suñol u. Fr. Kosch, Greg. Choral (Tournai 1932); H. *Halbig, Greg. Laienchorschule (1933); L. Becker, Kurze Chorallehre (21925, in Weinmanns „KM“, Bd. VII); L. Söhner, Kurze Anleitung z. Begl. d. greg. Gesangs (1936); H. *Schröder, Grundsätzl. Bemerkgen z. Orgelbegl. d. greg. Choralis (Mus. Sacra 67, 1937). [Zur medicäischen Choralform waren wichtig: F. X. *Haberl, *Magister Choralis*

(1864, ¹²1910); Ambr. *Kienle, Choral-schule (³1899).] — C) Zur km. Gesetzgebung: O. Drinkwelder, Gesetz u. Praxis in der KM (1914, in Weinmanns „KM“, Bd. XII); Moisl, Durchführungsvorschriften zum *Motu proprio* (Kongr.Ber. Wien 1909, S. 567ff.).

Greiner, Albert, * 1. Dez. 1867 zu Augsburg, wurde Volksschullehrer, stud. daneben Musik u. a. bei W. Weber, wurde Bundeschormeister, Solist des Augsburger Domchors; erneutes Gesangstudium folgte bei J. *Hey. 1905 wurde Gr. Begr. u. Dir. der ausgezeichneten Augsburger Städt. Singschule, deren Arbeit weithin beachtet wird; einer seiner besten Mitarbeiter, O. *Jochum, wurde 1933 sein Nachf. Gr. schrieb: Die Augsburger Singschule in ihrem inneren u. äußeren Aufbau (1924). Die Volkssingschule in Augsburg (1934); Stimm-bildung (5 Tle., 1938ff.); zwei Vorträge im Ber. der Reichsschulungs-Woche Darmstadt (1926).

Greiter (Greitter), Matthias (oder Matthaeus), * um 1490 zu Aichach (Oberbayern), † 1552 in Straßburg, Kaplan am Straßburger Münster, bekannte sich 1524 als Protestant, wurde evang. Gymnasialkantor, kehrte 1549 aus Not zum kath. Münstergottesdienst zurück. Er dichtete 11 deutsche Kirchenlieder und schuf 19 treffliche Liedsätze (man sehe den merkwürdigen Instrumentalostinato in H. J. Mosers Einl. zum Faks.-Neudr. v. *Egenolfs Gassenhawerlin).

Grell, Eduard August, * 6. Nov. 1800 zu Berlin, † 10. Aug. 1886 zu Steglitz bei Berlin, Schüler v. *Zelter, 1817 Nicolai-Org., 1832 Vizedirig. der Singakad., 1839 Domorg., 1841 Mitgl. der Akad., 1843—45 Gesanglehrer des Domchors, 1851 Meister an der Akad. u. i. Dirig. der Singakad. (bis 1875), 1858 Prof., 1864 Mitgl. des Ordens *Pour le mérite*, 1883 D. theol. h. c. (Berlin). Er ist in Verfolg der romantischen Restauration der ev. KM vor allem a cappella-Komponist (in sehr reinem Satz, aber auch mit dem Willen zu strenger Scheidung von Vokal- u. Instr.-Stil) gewesen: 16stg.e Messe, 8- u. 11stg.e Psalmen, Tedeum, Motetten, Choralbuch f. MCh usw. — Seine „Aufsätze und Gutachten“ hg. 1887 v. s. Schüler H. *Bellermann; ders., E. A. G. (1899).

Gress, Richard, * 3. Dez. 1893 zu Endersbach (Württbg.), stud. 1912—14 Musik, dann Kriegsteilnehmer, wieder 1920 in Tübingen MW (Dr. phil.), 1927 stv. Dir. u. i. Komp.-Lehrer an der Westf. Sch. f. M. in Münster, seit 1938 KonsDir. in Kassel. Diss.: Die Entw. d. mus. Var. (Bärenr. 1929); schrieb mit W. Witzke „Der Musikunterr. in der Schule“; komp. Lieder, Chöre, Kammermusik.

Grétry, André Ernest Modeste, * 11. Febr. 1742 in Lüttich, † 24. Sept. 1813 in Montmorency bei Paris, begann als Chorknabe; eine eigne Messe verschaffte ihm ein Romstipendium des Lütticher Domkapitels, doch wandte er sich nach 4 jg. Unterr. bei Casali zur Opernkomp. Seit 1768 schuf er mit steigendem Erfolg *Opéras comiques* für Paris. Hauptwerke: *Le tableau parlant* (1769), *Les deux avares* (1770), *Zémire et Azor* (1771), *Richard Cœur-de-Lion* (1784), *La caravane du Caire* (1784), *Panurge* (1785), *Raoul Barbebleue* (1789), *Guillaume Tell* (1791). „Ein Kopf von staunenswerter Beweglichkeit, erobert er der *opéra comique* das Gebiet der Romantik (*Zémire*), der Schreckensoper (Richard) und der politischen Freiheitsoper (Tell), greift aber auch das Erinnerungsmotiv wieder auf, gewinnt der *op. com.* die Beweglichkeit der ital. Ensembles und Finales, baut den programmatischen Anteil des Orchesters weiter aus und nimmt schließlich noch regen Anteil an der durch die Revolution bewirkten Stiländerung ins Wildleidenschaftliche und Romantische“ (H. *Abert). Daneben verschwindet seine Kirchen- u. Kammermusik. Seine *Mémoires ou Essais sur la musique* (1789, ²95, 3 bdg. 1829, dt. v. Spazier 1800) sind wichtig zur Entstehung der Romantik, er spricht über das verdeckte Orch., die inf. Dichtg., die Reform des Schulgesangs; seine lange verschollenen *Réflexions d'un solitaire* (entdeckt 1908 v. *Malherbe), hg. v. *Closson u. Solvay (4 bdg., Brüssel 1919—22; dazu P. Long in *L'éducation* (Sept. 1915); 43 Briefe Gr.s an A. Rousselin, hrg. v. G. de Froidcourt (Lüttich 1937). Die Ges.-Ausg. d. Opern (im Auftr. der belg. Regierung), begonnen von *Gevaert, Radoux, *Fétis, *Wot-quenne, fortges. u. a. von *Closson, bei

Br. u. H. Neuaufl. der Oper „Freundschaft und Liebe“ 1938 in Erfurt.

Lit.: J. E. Bruyr, *Gr.* (Paris 1931); Heinz Wichmann, *Gr.* u. das mus. Theater in Frankreich (Diss. Berlin 1927, gedr. 1929); E. *Closson, *Gr.* (1920); P. Long, *La jeunesse de Gr. et ses débuts à Paris* (1920); M. *Brenet, *Gr.* (1884); Ch. Gheude, *Gr.* (1906); H. de *Curzon, *Gr.* (1907); G. O. *Sonneck in der Scheurleer-festschr. (1925); J. Sauvenier, *A. Gr.* (Brüssel 1934).

Gretschaninow, Alexander Tichonowitsch, * 25. Okt. 1864, stud. in Moskau u. Petersburg (*Rimsky-Korsakow), lebte bis 1928 als Prof. f. Komp. in Moskau, seitdem meist im Ausland, schrieb besonders Lieder, Duette, Chöre, 3 StrQu.e, 4 Sinfonien, Theatermusiken, 2 Opern (*Dobrynia Nikitisch* [1903], *Suor Beatrice* [1912]).

Gretsch, Philipp, * 6. Dez. 1859 in Koblenz, † 17. Jan. 1937 in Stettin, wurde Apotheker, stud. dann Ges. u. Kl. in Düsseldorf, wurde Chorleiter u. Stimmbildner dort, in Eupen u. Aachen, wirkte seit 1901 in Stettin (auch Opernkritiker), schrieb zahlr., z. T. volkstümlich gewordene Lieder u. Chöre (FrCh.e), Balladen, Melodramen, Unterrichtswerke.

Griechische Musik: I. antike:

A) Praxis: a) *Erhaltene Tonwerke*: 1. Pindars erste pythische Ode (5. Jh. v. Chr.); 2. Bruchstück aus dem ersten Standchor des „Orestes“ v. Euripides (4. Jh.); 3. u. 4. zwei Apollohymnen am Schatzhaus der Athener in Delphi (2. Jh. v. Chr.); 5. Liedchen auf der Grabsäule des Seikilos (um 100 v. Chr.); 6. Pāan auf Ajax (geschr. um 160 n. Chr.); 7.—9. Helios-, Nemesis-, Musenhymne des Mesomedes (2. Jh. n. Chr.); 10. Hymnus v. Oxyrhynchos (Ägypt., um 275); 11. Kitharabruststücke (Zeit unsicher). Nr. 2—5, 7—9 bei C. v. *Jan, *Musici scripti Graeci* (Suppl. 1909); 1, 5, 7—11 gab C. *Sachs (j.) in Bückens Hdb.; 1—5, 7—9 bei *Riemann, Hdb. I; 3 u. 5 bot *Abert in Adlers Hdb.; 5 u. 7 auf Schallplatte Parlophon B 37022 (Gesungen v. H. J. *Moser). Alle Denkmäler sind 1stg., 1—10 vokal, einzelne mit Instr.-Noten untermischt; b) *geschichtl. Entwicklung*: Arbeits-, Hochzeits- u. Totenlied zur Begl. der

Phorminx (Kithara) gehören der homerischen Stufe an, der epische Vortrag der Harfner (Aöden) scheint schließlich (bei den Rhapsoden) keinen sehr großen Musikanteil mehr gehabt zu haben. Mit dem Eindringen des kleinasiatischen (phrygischen) *Aulós (Schalmei) entwickelten sich bis Ende des 8. Jhs. v. Chr. Gesänge (Nomoi) auf einzelne Götter, wobei die Form (Einleitung, mehrere Sätze, Coda) stark an die *Notkersche *Sequenz des M.-A. erinnert. Dieses Stadium des Einbruchs der *Auleitika* wurde an die Sagengestalt des Phrygiers Olympus geheftet. Der erste geschichtl. greifbare Musiker ist der Kitharöde Terpander v. Lesbos (um 675 v. Chr.). Bei den Spielen in Delphi 586 gewann Sakadas aus Argos einen berühmten Sieg mit s. „pythischen Nomos“ für Aulós allein, der als frühestes *Programmstück (?) den Kampf Apolls mit dem Drachen schilderte. Auch die „Elegie“ ist zunächst ein Klagegesang zur Aulósbegl. Von kultischen Singtänzen (Hyporchēmata) auf Kreta kamen Chorlieder (Paian, Pyrrhichē) auf das griech. Festland, zunächst nach Sparta (Thaletas, Tyrtaios). Um 650 stellte sich zwischen die äolische Solo- und die dorische Chormusik die anscheinend vom Volkslied genährte Liedkunst des Joniers Archilochos v. Paros (zur Lyra, daher: Lyrik), dann um 600 die ebenfalls volkstümliche Liederschule v. Lesbos (Sappho, Alkaios) mit stark musikhaft gemischten (logaödischen) Versmaßen, gipfelnd in Anakreon v. Teos (um 550). Die delphischen, nemeischen u. isthmischen, spartanischen und athenischen Wettkämpfe des 6. Jhs. stellten (von der Gegenwart wieder aufgenommen) die Musik neben die Kämpfe der Gymnastik, deren Siegeslieder (Epinikien) ihren Höhepunkt bei Pindar v. Theben (522—448) finden. Aus oratorienhaft-sakralen Chordarstellungen (besonders zu Ehren des Dionysos) erwuchs das *Drama (Tragödie = „Bocksgesang“, vom urspr. Zaubergewand der Choreuten [Chortänzer] her, und Komödie = „Maskenspiel“); von Aeschylos (525—456) über Sophokles (496—406) zu Euripides (484—406) entwickelt sich diese hohe Kunst aus kultischen Urgründen mehr ins rational-zivilisatorische; von dem stark modu-

lierenden „jüngeren *Dithyrambos“ des Phrynis v. Mytilene (um 450) u. seines Schülers Timotheus v. Milet (449 bis 359), der zugleich den Tonumfang nach der Höhe zu erweiterte, entfalteten sich bei Euripides Monodien; „es sind freie, leidenschaftliche lyrische Soloszenen, die ungeheures Aufsehen erregten und an die Darsteller die höchsten musikalischen u. mimischen Ansprüche stellten“ (*Abert in Adlers Hdb.). Damit ist das schöpferische Zeitalter der antiken Musik vorbei, sie ebbt langsam in fachliches Virtuositentum aus; die Römer haben sie ohne Eigenwuchs von den Griechen übernommen u. wesentlich nur noch als Unterhaltungskunst (z. B. im darstellenden Tanz, dem Pantomimus) geschätzt, bis Christentum und Völkerwanderung ihre Reste zu neuen Anfängen umformten.

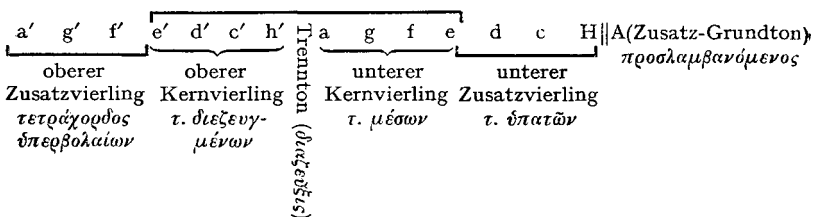
B) Theorie. Es kann nach dem Selbstzeugnis der griech. Musiktheoretiker leicht so aussehen, als sei die Theorie hier der Praxis vorausgegangen, doch ist das nur autoritätsbedürftige Geschichtsfiktion; in Wahrheit hat man wichtige Stilveränderungen nachträglich durch das Ansehen halbmythischer Führer zu decken gesucht.

a) *Quellen*: Gehören Halbgötter der Musik wie Orpheus, Marsyas, Amphion rein der Sage an, so ist *Pythagoras v. Samos (6. Jh. v. Chr.) der erste wirkliche Denker der antiken Musik, dessen Erkenntnisse Archytas u. a. aufzeichneten. Wichtig sind die Äußerungen von *Platon (Staat; Gesetze; Dialoge *Gorgias*, *Philebos*, *Timaios*), *Aristoteles (Problemata 11 u. 19) und vor allem dessen Schüler *Aristoxenos v. Tarent mit s. 3 Büchern „Har-

monik“ (um 300 v. Chr.). Wichtige spätantike Zusammenfassungen boten Claudius Ptolemäus (Alexandria, 2. Jh. n. Chr.), *Aristides Quintilianus, Sextus Empiricus, der pseudo-plutarchische Dialog *περί μουσικῆς* (über MG), Alypius (Notenschrift, 4. Jh. n. Chr.). Schon nicht mehr ganz sachzuständig, aber von größter Bedeutung für die Weitergabe der antiken Auffassung an das MA. wurden *Boëthius (475—524) und *Cassiodorus (490—580). Ein anderer Überlieferungsweig ging über *Byzanz (M. Psellos [um 1018—1080], G. Pachymeres [1242 — um 1310], M. Bryennios [um 1320]). Wichtigste Quellensammlung: C. v. Jan, *Musici scriptores Graeci* (Teubner, 1895), dazu Suppl. (1909).

b) *Tonsystem*. Den Tonvorrat ordneten die Griechen (im Gegensatz zu uns) von der Höhe zur Tiefe an (sowohl im Sinne seelischer u. gesangstechnischer Entspannung wie wohl auch von der Lage der Kitharasaiten her). Führt in der Frühzeit ein unvollständiger *Quintenzirkel zur *Pentatonik (e' c' h a f), so später der heptatonisch (d. h. 7stufig) erweiterte zur *Diatonik in *pythagoreischer Stimmung (nur ein Ganzton 8:9, die Terz dissonant 64:81); dieser Berechnung gegenüber verfocht Aristoxenos (s. o.) die Rechte des zuhörenden Empfindens und gelangte so zur *natürlichen Stimmung mit konsonanten Terzen 4:5 u. 5:6; den daraus entspringenden Unterschied von gr. u. kl. Ganzton (8:9 u. 9:10) spricht Didymos (zur Zeit des Augustus) bestimmt aus. Der „vollendete“ Umfang (*Systema teleion*) gliedert sich folgendermaßen in *Tetrachorde* (Viertongruppen):

dorische Kernleiter



Hieraus sind verschiedene Ausschnitt- | zw. die drei Haupttonarten mit je einer
Leitern (Oktavgattungen) möglich, u. | höheren und tieferen Nebentonart:

Vokalnotenschrift:

A A H K N Π T X
B E Θ A E P Y Ψ
Γ Z I M O Σ Φ Ω

Moderne Tonhöhen (Kammertonbestimmung bleibt frei):

16 { 81:80 f' es' des' c' b as ges f
15 { 256:243 eis' dis' cis' his' ais gis fis eis
e' d' c' h a g f e

Weitere Tonhöhen werden durch Beifügung von Indices dargestellt. Der Takt ergibt sich aus der Textbetonung, Dehnung aus Buchstabenverdopplung oder durch das Zeichen — (zeitig), ˘ (3-), ˘˘ (4-), ˘˘˘ (5zeitig), ˘˘˘˘ (n) = Pause.

Lit.: H. *Abert, Die Antike (in Adlers Hdb.); ders., Die Lehre vom Ethos in der gr. M. (1899); ders. in der „Antike“ II (Ges. Aufs. S. 1—83); H. *Riemann, Hdb. d. MG. I 1 (1904, 1919); C. *Sachs (j.), Die Musik der Antike (in Bückens Hdb. 1928); ders. in ZfMW. VI 289ff. u. VII 1ff.; ders., Die Musik des Altertums (1924); W. *Vetter in Pauly, Realenz. d. klass. Altertumsw. (Neubearb. 1933). v. *Hornbostel (hj.) in Wolf-Festschr. 1929; R. *Lachmann (j.), Die Weise vom Löwen u. d. pyth. Nomos (ibid.); A. *Thierfelder, System d. altgr. Instr. notenschr. (Philologus 56, 1897, auch sep.). Siehe ferner unter Beller-mann, R. Westphal, Gevaert. Carlo del Grande in RMI 36/37; J. W. Schottländer, Die Kithara (Diss. Berlin 1933); H. Huckzermeyer, Aulos u. Kithara (Emsdetten 1932). H. Edelstein, Die Musikanschauung Augustins (Diss. Freiburg i. Br. 1929); Th. Reinach, *La musique grecque* (Paris 1926); P. Friedländer (j.), Melodie zu Pindars erstem pythisch. Gedicht (1934); H. Grieser, *Nomos*, Beitrag z. gr. Musikgesch. (Diss. Heidelberg 1934); W. *Vetter, Antike Musik (1935); K. G. *Fellerer, Über d. Lit. zur gr. Mus. a. d. Jahren 1921—31 (Jahresber. ü. d. klass. Altertumswiss., Jg. 61, 1935); ders., Zur Erforsch. d. antiken Musik (in Endres, Dtsch. Kunst u. Wissensch. d. Mittelalters, 1935); Rud. Wagner, Zum Wiederaufleben der antiken Musik-schriftsteller seit dem 16. Jhrdt. (In: Philologus XCI, 1936); H. *Husmann, *Olympus*, Die Anfänge d. gr. Enharmo-

nik (Peters-Jb. 1938); E. *Jammers, Rhythm. u. tonale Studien z. Musik d. Antike u. d. M.-A.s, AfMF VI (1941).

II. Neugriechische Musik. Lit.: H. Pernot, *Chansons popul. grecques des 15e et 16e siècles* (Paris 1931); Mme. S. Calo-Séailles, *Chants popul. de Grèce* (Paris 1931); K. Economo, Studien über das neugr. Volkslied (Diss. Wien 1928); L. Büchner, Gr. Volksweisen (SbIMG III, 403ff.).

Grieg, Edvard Hagerup, * 15. Juni 1843 in Bergen (Norwegen), † ebenda 4. Sept. 1907, 1858 Schüler von Moscheles (j.), *Hauptmann, *Reinecke am Kons. Leipzig, dann wirkten in Kopenhagen *Gade und E. *Hartmann auf ihn, vor allem aber der früh-verstorbene R. Nordraak, der ihn zu den norweg. Volksweisen führte. 1871 gründete er in Oslo einen Musikverein, dessen Dirig. er bis 1880 war, besuchte dazwischen mehrmals Rom (Liszt), Weimar, Paris, siedelte 1880 nach Bergen über, lebte zuletzt abseits in s. Landhaus Troldhaugen; 1894 Cambridge *Dr. mus. h. c.*, 1897 Mitgl. der Berliner Akad. Seine Gattin Nina geb. Hagerup († neunzigjähr. 1935 in Kopenhagen) war seine beste Liedersängerin. Gr. ist mit s. Landsmann Chr. *Sinding u. dem Finnen *Sibelius der bisher weltgültigste Tonsetzer des skandinavischen Kulturbereichs, ein feiner, harmonisch eigenwüchsiger Meister, der den Charakter des norwegischen Volks und der nordischen Natur mit romantischer Reizsamkeit eingefangen hat; dabei steht er neigungsgemäß dem französischen Esprit oft näher als dem Stil der Leipziger Schule, die ihn zunächst erzogen hatte. Trotz manchmal fast salonhafter Zartheit besitzt er auch unmittelbar wirksame Kraft. Zuerst machten ihn Klavierstücke (op. 1, 3, 6 [Humoresken], 7 [Sonate], 9 [Romanzen u. Balladen], op. 12, 38, 43, 47, 54, 57, 62, 65 [Lyr. Stücke], 17, 19, 28, 29, 37, 66, 72) und Lieder (Gr.-Album der Edit. Peters) berühmt, dann das Klavierkonzert op. 16 und die g-moll-Klavier-Ballade (in Variationen) op. 24, die „Landerkennung“ f. Bar., MCh, Orch. op. 31 (f. gemCh. u. Schulorch. v. A. Kranz); Norweg. Tänze f. Orch. op. 35, vor allem die Orch.-Suiten

Aus Holbergs Zeit (op. 40), *Peer Gynt* (op. 46 u. 55, urspr. Bühnenmusik zu Ibsens Schauspiel), *Lyrische Suite* op. 54; v. s. Kammermusik am meisten beachtet wurden das StrQu op. 27, Vc-Son. op. 36, drei V-Son. F-dur op. 8, G-dur op. 13, c-moll op. 45.

Lit.: Rich. H. Stein, G. (1921); W. *Niemann, E. G. (1908) u. in ZfM 1932; P. de Stoecklin, E. G. (Paris 1926); J. *Röntgen, E. G. (Haag 1930); Y. *Rockset, G. (Paris 1932); H. T. Finck, E. G. (1906, neueste Aufl. 1929, dt. v. Laser 1908); G. *Schjelderup, E. G. og hans vaerker (1903); G.s Briefe an den Verlag Peters (1932); D. M. Johansen, E. G. (Oslo 1934); H. *Mersmann, Kammermusik (Kretzschmar IV, 2off.); H. *Engel, ibid. III, 396ff. (Klav.-Konz.); C. v. Fischer, G.s Harmonik u. d. nordländische Folklore (Diss. Bern 1938); K. Göllner, Die Vokalm. Norwegens als Grundl. d. Schaffens E. G.s (Diss. Wien 1940).

Griepenkerl, Friedrich Konrad, * 1782 in Peine (Hann.), † 6. April 1849 in Braunschweig, wo er nach schweizerischen Jahren Prof. am Carolineum war; mit F. A. Roitzsch erster Hg. v. Bachs Instr.werken (schrieb auch 1827 ein Lehrbuch der Ästh.). — Sein Sohn Wolfgang Robert G., * 4. Mai 1810 zu Hofwyl (Schweiz), † 17. Okt. 1868 in Braunschweig, wo er seit 1839 Kunstgesch., 1840—47 Litgesch. lehrte, schrieb u. a. „Ritter Berlioz in Brnsw.“ (1843) u. „Die Oper der Gegenwart“ (1847), worauf R. Wagner (Oper u. Drama) einging. Auch trat er dichterisch (Novellen, Dramen) hervor.

Lit.: Th. W. *Werner in ZfMW II.

Griesbacher, Peter, * 25. März 1864 zu Eggldham, † 28. Jan. 1933 zu Regensburg, 1886 kath. Geistlicher in Passau, 1894 in Regensburg Musikpräfekt an S. Emmeram u. Lehrer an der KM-Schule, 1911 Kanonikus, Hg. v. KM-Zss, vor allem aber Komp. von rund 40 Messen mit Orch. und vieler wertvoller KM, auch weltl. Kantaten u. Liederkreise. Ferner schrieb er: Lehrbuch des Kontrapunkts (1910); Km. Stilistik u. Formenlehre (3 bdg. 1912/13) Analyse v. Bruckners Te deum (1919); Glockenmusik (1926).

Lit.: M. Tremmel, P. Gr. (1935).

Griffbrett, bei Streich- u. Zupfinstrumenten das zwischen Hals und Saiten laufende glatte Brett zum Aufsetzen der Finger, früher bei Gamben u. Violen und jetzt noch bei Gitarren u. Lauten mit *Bünden unterteilt.

Grimm, Friedrich Karl, * 9. Jan. 1902 in Chemnitz, stud. bei *Krehl u. *Kwast, wurde nach Londoner Jahren 1931 Lehrer am Städt. Kons. Berlin; Komp. von Orch.- u. Kammermusik sowie Liedern.

Grimm, Friedrich Melchior (Baron v.), * 26. Dez. 1723 zu Regensburg, † 18. Dez. 1807 zu Gotha, seit 1747 (zuerst als gräfl. Sekr.) in Paris, Mithg. der Enzyklopädie, 1775—92 dort als gothaischer Gesandter (1777 geadelt), im Streit um die Buffoni (1752), deren temperamentvoller Verteidiger, auch Parteigänger f. J. *Stamitz (er schrieb 1753 *Le petit prophète de Boëhmisch-Broda*); die von ihm hs. 1753—90 redigierte *Correspondance littéraire* (vollst. gedr. erst 1877—82 in 16 Bdn.) ist für die Operngesch. ergiebig (dazu *Kretzschmar im Petersjb. 1903). Auch nahm er sich Mozarts in Paris mehrfach an und ergriff im Streit der Gluckisten u. Piccinisten die Partei des dt. Meisters.

Lit.: E. Hirschberg (j.), Die Enzyklopädisten u. d. franz. Oper des 18. Jhs. (1903); E. Schärer, M. Gr. (Paris 1887).

Grimm, Hans, * 7. Jan. 1886 in Weißenbrunn bei Nürnberg, Jurist, dann Schüler v. *Beer-Wallbrunn, lebt in München, schrieb u. a. mehrere Opern in volkstümlicher R. Strauß-Nachf.: „Germelshausen“, „Nicodemus“, „Der Tag im Licht“ u. Märchenpantomimen.

Grimm, Heinrich, * um 1593 zu Holzminden, schon früh Schüler v. M. *Praetorius (Wolfenb.), wurde 1619 Friedr. *Weisseneses Nachf. in Magdeburg, bei dessen Zerstörung (1631) er mit s. Familie nach Braunschweig fliehen mußte; † angebl. am 10. Juli 1637 in (Land?) Braunschweig. Er war einer der frühesten u. fesselndsten Befürworter des neuen monodisch-konz. Stils in Dtschl. neben *Schütz und *Schein. Hauptwerke: 5- u. 6stg.e Messen (Magdeb. 1628); hs. dt. Motetten (B. Dresden); *Prodromus mus. eccles.* (= 12 konzertante Festbicinia m. Bc., Braunschw. 1636); *Vestibulum hortuli*

harmon. (= *Tricinia sacra*, lat., nach gel. 1643); die Abh. *Instrumentum instrumentorum / hoc est Monochordum* (1629, hs. in Wolfenb.).

Lit.: O. Riemer in Festschr. f. A. *Schering (1937), S. 180ff.; ders., Musik u. Musiker in Magdeb. (1937); B. *Engelke, Magdeb. MG (1914).

Grimm, Julius Otto, * 6. März 1827 zu Pernau (Livland), † 7. Dez. 1903 in Münster (Westf.), stud. in Dorpat Philol. u. Musik, diese dann weiter in Leipzig, begr. Mitte der 50er Jahre einen Gesangsverein in Göttingen (hier lernte Brahms bei ihm Agathe v. Siebold kennen), 1860 Dirig. des Caecilien-Vereins in Münster, dort seit 1878 auch Lektor an der Akad. (Univ.-MD), 1885 Prof. Dr., 1897 Breslauer Dr. h. c.; er war der „Isegrimm“ des Freundeskreises *Brahms—*Joachim (j.)—*Dietrich. Beachtet wurden seine plattdeutschen Lieder, drei Orch.-Suiten in Kanonform, V-Son. op. 14, d-moll-Sinf. op. 19.

Lit.: Franz *Ludwig, J.O.Gr. (1925); Winter in Westf. Lebensbilder I, Heft 2 (Münster 1930).

Grocheo, Johannes de (vielleicht nach mlat. *grocheus* = Groschen), ein um 1280 in Paris schreibender Musikgelehrter, dessen *Theoria* (lange in Köln, jetzt Darmstadt Hs. 2663 [am Schluß hier *grocheio*] u. anon. in Brit. Mus., Marl. 28r, lat. u. dt. hg. v. J. Wolf in SbIMG I) für die m.-a. MG sehr ergiebig ist, besonders hinsichtlich der Formen weltlicher vok. u. instr. Musik.

Lit.: E. *Rohloff, Studien zum Musiktraktat des J. d. G. (Diss. Lpz. 1925, gedr. Lpz. 1930, Rochlitz 1932).

Grönland, Musik in. Lit.: W. Thalbitzer, *Légendes et chants esquimaux du Groenl.* (Paris 1929); ders. u. Hj. Thuren, Eskimoische Phonogramme (ZsIMG XII, 33ff.); Thuren, *La musique chez les Eskimos* (SIM 1911 Nr. 12); E. Vogeler, Lieder der Eskimos (Kopenh. 1930).

Großmann, P. Chrysostomus, O. S. B., * 27. März 1892 in Freiburg i. Br., wo er kath. Geistl. wurde, bei W. *Gurlitt MW studierte (1923 Dr. phil.) u. (nach erneuten Studien bei P. *Wagner in Freiburg [Schweiz]) von Beuron aus (Mönch seit 1926) als Lektor f. Gregorianik wirkte, jetzt bei den brasiliani-

schen Benediktinern in Trêes-Poços. Er schrieb u. a. Die einl. Kapitel des *Speculum musicae* v. Joh. de Muris (1924); Guido v. Arezzo (Benediktin. Mschr. 1927); M. *Gerbert als Musikhistoriker (Km. Jb. 1932).

Grotrian-Steinweg, Klavierfabrik in Braunschweig, gegrr. 1835 in Seesen v. Heinr. Steinweg (*1797), der 1850 in New York die Firma **Steinway and Sons* gründete, während sein Sohn Theodor das deutsche Geschäft mit Friedr. Grotrian nach Wolfenbüttel, 1859 nach Braunschweig verlegte. Dessen Enkel Willi (1868—1931) und Kurt († 25. Febr. 1929, Dr. h. c.) waren seit 1895 Inhaber.

Ground (engl., spr. graund = Grund) s. Ostinato u. Division.

Grove (spr. grāw), Sir George, * 13. Aug. 1820 zu Clapham bei London, † 28. Mai 1900 in London, erfolgreicher Ingenieur, seit 1850 Sekr. der *Society of Arts*, 1852 dgl. des Kristallpalasts, 1873 deren Dir.-Mitgl. u. Hg. v. *Macmillans Magazine*, 1882—94 Dir. des neugegr. *Royal College of Music* (geadelt). Er war Hg. (u. Verf. wichtiger Artikel) des *Dictionary of Music and Musicians* (seit 1450), 4 bdg., ¹1879—89, ²(hg. v. *Fuller-Maitland) 1904—09, ³(hg. v. H. C. *Colles) 1927/28; amerikan. Ergänzung v. Pratt u. Boyd 1920; ferner schrieb er *Beethoven and his Nine Symphonies* (1896, dt. v. M. Hehemann 1906); *A Short History of Cheap Music* (1887).

* Lit.: Ch. L. Graves, *The Life and Letters of Sir G. G.* (London 1903).

Grovermann, Carl Hans, * 12. Jan. 1905 in Cottbus, Schüler v. M. *Trapp (Komp.) u. J. *Dahlke (Kl), schrieb die Opern „Medea“ (Gotha 1932) u. „Die hlg. Not“ (Kassel 1935), die sinf. Werke „Skaldische Dichtg.“ u. „Dt. Rhaps.“ (1939), ein Konzertstück f. Kl. (1933), Sinfonie (1942), ClTrio (1936), Heitere Tanzszenen (kl. Orch. 1937), Str-Qu., KlSon. u. Son. f. 2 Kle., Rondo f. Gambe u. Comb., Eichendorfflieder. Die Opern „Alkestis“ u. „Fanal“ blieben unveröffentlicht.

Grümmer, Paul, * 26. Febr. 1879 in Gera, stud. seit 1894 Vc bei J. *Klengel u. H. *Becker, KonzM bei Riga, in England, 1905 Warschau, Wien (dort 1907 Prof. an der Musikakad.),

1913 im Buschquartett, seit 1926 an der Kölner Hochschule, erhielt 1933 einen Ruf an die Berliner Hochschule, seit 1940 an der Wiener Hochsch. f. Musik. Als Vc. u. Gambist hochangesehen, Komp. v. Vc-Etüden.

Grüters, Hugo, * 8. Okt. 1851 zu Ürdingen, † im Aug. 1928 zu Leukerbad (Schweiz), stud. am Kölner Kons., wurde 1871 MD in Zierikzee (Holl.), 1873 in Hamm, 1877 in Zweibrücken, 1878 in Saarbrücken, 1884 städt. MD in Duisburg, 1898—1922 dgl. in Bonn, wo er Ausgezeichnetes leistete. — Sein Bruder August (1841—1911) war trefflicher Dirig. in Krefeld u. Frankfurt a. M.

Grützmaker, Friedrich d. Ä., * 1. März 1832 zu Dessau, † 23. Febr. 1903 in Dresden, stud. Vc bei K. Drechsler, Komp. bei Fr. *Schneider, wurde 1849 Nachf. B. *Cobmanns als SoloVc am Gewandhaus u. Lehrer am Kons., seit 1860 Kammervirtuos in Dresden, einer der besten Meister seines Instr.s, Lehrer u. a. v. H. *Becker; Verf. einer Hohen Schule des Vc-Spiels, schrieb Vc-Konzert op. 46, 3 Vc-Romanzen m. Orch. op. 19 usw. — Sein Bruder Leopold (1835—1900, in Schwerin, Meiningen, Weimar) und dessen Sohn Friedrich d. J. (1866—1919, in Sondershausen, Budapest, Köln) waren ebenfalls hochangesehene Violoncellisten.

Grundskala nennt man die Leiter aus Stammstufen (also den Tonvorrat der weißen Klaviertasten ohne alle Versetzungszeichen), das C-System.

Grundstellung nennt man diejenige Lagerung der Töne, bei welcher der Ursprungston des Akkordes im Baß liegt (Gegens.: *Umkehrung); dabei braucht keineswegs, wie die *Generalbaßlehre annahm, stets der Dreiklang, Septakkord usw. die Grundlage, der 6-, $\frac{5}{4}$ -, $\frac{6}{4}$ -, $\frac{5}{3}$ -, 2-Akkord die Umkehrung darzustellen; ist z. B. ein Sextakkord *Seitenklang oder *neapolitanisiert, so erscheint der gleichtonige Dreiklang erst als dessen 2. Umkehrung.

Grundstimme in der *Orgel bedeutet 8'-Register; man nennt eine Disposition grundstimmig, wenn in ihr die Grundstimmen überwiegen, also weder die 16', 32', noch die 4', 2', 1', noch die Hilfsstimmen (Quinten, Terzen, Mix-

turen) eine entscheidende Rolle spielen. Solche Orgeln (zumal des 19. Jhs.) klingen zwar klar, aber auch robust, platt, gepreßt, es fehlt ihnen die Phantastik, das Rauschende, Farbige einer gelockerten Klangpyramide.

Grunsky, Karl, * 5. März 1871 zu Schornbach bei Schorndorf (Württbg.), 1893 Dr. phil., lebt in Stuttgart (1895 bis 1908 Musikkritiker am *Schwäb. Merkur*), Mitarb. am Kunstwart, Wagner-Jb., den Bayreuther Bl. usw., schrieb mehrere Götschen-Bändchen (MG des 17. Jhs., des 18. Jhs., des 19. Jhs., eine Musikästh. [seit 1907 mehrfach]); Die Technik des Kl.-Auszugs (1911), Bachs Bearbb. u. Umarbb. (Bachjb. 1912), Das Christus-Ideal in der Tonkunst (1920), A. Bruckner (1922), Fr. Liszt (1924), H. Wolf (1928), Volkstum u. Musik (1934); Musikal. Erziehung am Klavier (1934); verfaßte mehrere Musikfest-Programmbücher, Führer durch Bruckners 1., 6., 9. Sinf., Bearbb. aller Bruckner-Sinfonien für 2 Klaviere.

Gruppetto (ital.) = *Doppelschlag.

Guadagnini (spr. -danji-), geschätzte Geigenbauerfamilie aus Piacenza in Mailand: der Stradivaris Schüler Lorenzo (etwa 1695—1760), sein Sohn Giovanni Battista († 1786 in Turin) u. dessen Söhne Gaetano (Turin) u. Giuseppe (Parma, Pavia).

Lit.: Frh. v. Lütgendorff, Die Geigen- u. Lautenmacher (*1922).

Guami, Joseffo, * um 1540 zu Lucca, † ebenda 1611, wurde 1575 Münchner Hoforg. unter *Lasso, 1588 bis 1595 2. Marcusorg. in Venedig (1. war Giov. *Gabrieli), dann an der Kathedrale in Lucca, schrieb 3 Bücher 5stg. Madrigale (1565, 84), 5- bis 10stg.e Motetten (1585), *Canzonette alla francese* f. Org. (1601), 4—8stg.e *Canzonette francesi* (1612), Instr. Canzonen u. 6stg. Madr. in Sammelwerken, Neudr. einer Toccata bei Torchi III. — Sein Bruder Francesco, 1568—80 Posaunist in München, war 1580—88 Kplm. Philipps II. v. Baden (ZfMW XII, 89); er bot Madrigale a 4—6 (1588, 93, 98) u. 2stg.e Ricercare (1588).

Guarnerius (Guarnēri), berühmte Geigenmacherfamilie in Cremona, u. zw.

Andrea (1626—98, Schüler v. N.*Amati)

Pietro I (1655, arb. bis etwa 1725, später in Mantua)	Giuseppe (1666 bis um 1739)	Giuseppe Antonio del Gesù (* 16. Okt. 1681 zu Cremona, arb. 1725—42, der bedeutendste Meister neben Stradivari)
	Pietro II (1695—1751).	

Lit.: L. Frh. v. *Lütgendorff, Die Geigenbauer (*1922); H. Petherick, *Gius. G.* (1906); W. H. Hill, *The violin-makers of the G.-family* (London 1931).

Guéranger (spr. -sehär), Dom Prosper, OSB., * 4. April 1805 zu Sablé sur Sarthe, † 30. Jan. 1875 zu Solesmes als Abt (u. Generalabt der S.er Kongreg. seit 1837), der Begr. der dortigen Choralforschungen mit den Werken: *Institutions liturgiques* (3 bdg., Paris 1840—53 [dt. v. Fluck 1854], 24 bdg. 1878—85), *L'année liturg.* (15 teilig, 1840—1901, die 3 letzten hg. v. Fromage, dt. 1874—1902), *St. Cécile et la société romaine* (1873, *1898); sein Assistent war Dom Jausions, seine Fortsetzer wurden Dom *Pothier u. Dom *Mocquereau.

Lit.: anon., *Dom. G.* (2 bdg., Paris 1926).

Guerréro, Francisco, * im Mai 1528 zu Sevilla, † ebenda 8. Nov. 1599, Schüler v. Chr. *Morales, dessen Nachf. in Málaga er 1554 kurz war, während er vorher (seit 1550) und nachher (seit 1555) als Kplm. an der Kathedrale in Sevilla wirkte. Er schrieb vortreffliche Messen, Motetten, Psalmen, Hymnen usw., 2 5stg.e Passionen v. 1585, neugedr. bei Eslava, *Lira Sacro-Hisp.*, dieselben nebst Magnificats, Requiem u. Biogr. bei *Pedrell, *Hisp. Schol. mus. sacr.* II, Lautenbearbb. bei *Fuellana.

Lit.: R. Mitjana, *F. G.* (Madrid 1922).

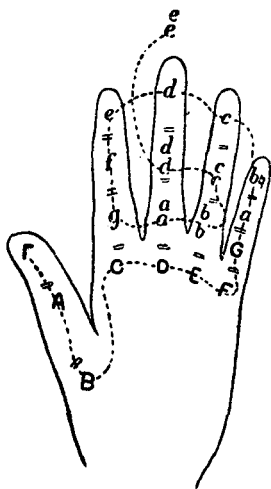
Guglielmi (spr. gulj-), Pietro, * im Mai 1727 in Massa Carrara, † 19. Nov. 1804 in Rom, Schüler v. *Durante in Neapel, wurde seit 1757 mit 103 Bühnenwerken einer der berühmtesten Buffokomponisten, „mit starker Begabung für das Volkstümliche und einem glänzenden Formentalent“ (Abert); 1793 wurde er Kplm. an der Peterskirche in Rom, für die er KM schrieb;

9 Oratorien, 6 Kl.-Qu.e, 6 Divertissements für Klaviertrio, Klavierwerke runden sein Schaffen.

Lit.: H. *Abert, Mozart I 441; G. Bustico, P. G. (1899); Verz. s. Opern v. Piovano in RMI XII (1905); De *Saint-Foix ibid. XXXI, 4; Della *Corte, *L'opera com. it. nel* 700 (1923).

Guido v. Arezzo (lat. *Aretinus*), * um 980 wohl zu Arezzo (die Vermutung franz. Abkunft [G. Morin 1888] hat sich nicht bestätigt), in Beziehungen zu dem Bened.-Kloster Pomposa bei Ferrara, 1029 Prior des Kamaldulenser-klosters Avellano, † dort 17. Mai 1050. Als Theoretiker steht er zeitlich zwischen u. sachlich im Zusammenhang mit *Oddo v. Clugny u. Joh. *Cotton. Angeblich ins Jahr 1027 fällt sein berühmter Besuch bei Papst Johann XIX., dem er sein neuartig geschriebenes Antiphonar überreichte. Laut G.s eigenem Bericht (Gerbert Script. II, 44a) „konnte der Papst daraus nach kurzer Unterweisung eine ihm vordem unbekannte Melodie zu seiner eignen Überraschung fehlerlos absingen“. G.s Erfindung von ungeheurer Bedeutung war (nach verwandten Vorstudien von anderen Seiten) das System der vier Notenlinien in Terzabständen mit fester Schlüsselbedeutung: die c-Linie färbte er gelb oder grün, die f-Linie rot; somit war die unsichere Intervallbedeutung der bis dahin linienlosen Neumen endgültig behoben. Dadurch schwand auch die Bedeutung der bislang für die Melodienüberlieferung unentbehrlichen *Scholae cantorum*; die G.sche Notenschriftform steht in Wechselwirkung mit der damals sich durchsetzenden Diatonisierung und Rationalisierung der greg. Melodien (die antikisierenden chromatischen u. Vierteltonstufen schwanden, die Gleitöne verminderten sich), das Singen der Kantorei aus dem großen Chorbuch auf dem Pult wurde üblich.

Ferner ist G. nach s. Brief an den Mönch Michael der Erfinder (oder doch Ausbauer) der *Solmisation mit den Silben *ut re mi fa sol la* samt deren Mutationen und (nach dem Zeugnis des Siebert) der Schöpfer der nach ihm



benannten guidonischen Hand, eines Gedächtnismittels zum Festlegen der Ganz- u. Halbtöne, das in der m.-a. Gesangspraxis weitverbreitet war u. sogar zum Zeigen der Tonhöhen während des Gesanges (Singen nach *Handzeichen, *Cheironomie) durch den der Kantorei vorausschreitenden Kantor benutzt wurde.

Endlich spielt G. in der Gesch. der Mehrstimmigkeit dadurch eine Rolle, daß er gegenüber dem Parallellaufen der Stimmen im *Hucbaldschen Organum den *occursus* (das Zusammenlaufen, die Gegenbewegung) an den Kadenzen forderte. (Dazu H. *Riemann, *Gesch. d. MTheor.* S. 173 ff.)

Schriften: *Micrologus de disciplina artis musicae* nebst Brief an den Bischof v. Arezzo (krit. hg. v. A. Amelli, Rom 1904, dt. v. R. Schlecht in *MfM V*, 135, auch v. Hermesdorff 1876); *Regulae de ignoto cantu* (Vorr. zu G.s Antiphonar, abgedr. bei *Gerbert, *Scriptores II*, dt. v. Hermesdorff 1884); *Epistola Michaeli monacho de ignoto cantu directa* (dgl.); dazu noch etwas jüngere Kommentare (bei Gerbert u. hg. v. Vivell in der

Wiener Akad. d. W., ph.-hist. Kl., Bd. 185 [1917]).

Lit.: P. Chrys. *Großmann, G. v. A., seine Stellung in der MG (Bened. Mschr. IX, 401 ff. [1927]); J. *Wolf, *Hdb. d. Notationsk.* I, 132 f.; P. *Wagner in Adlers *Hdb.* 2119; Hub. Wolking, *G.s Micrologus u. s. Quellen* (Diss. Münster 1930); P. Wackernagel, *Textkritisches zu G. v. A.* (in *Festschr. f. R. Holzmann* (1933); D. David, *La „Mora ultimae vocis“ de G. v. A.* (in *Revue du Chant Grégor.* XL, 1936); Jos. Smits van Waesberghe, *Een nog onbekend gebleven verslag gegeven door G. v. A.* (in *Musica sacr.* [vlämische Ausg.] XLII 1936).

Guignon (spr. ginjō, urspr. Ghignone), Giov. Pietro, * 10. Febr. 1702 zu Turin, † 30. Jan. 1774 zu Versailles, Schüler v. *Somis, als Lehrer des Dauphins zum letzten *roi des ménestriers* (bis zur Abschaffung dieses altertümlichen Amts 1750) befördert, Komp. v. 18 gut gemachten, aber etwas trockenen Solosonaten f. V u. Bc. (seit 1737).

Lit.: de la *Laurencie in *RMf* 1911.

Guilelmus monachus (= Mönch Wilhelm), ein wohl englischer Musiktheoretiker des beginnenden 15. Jhs., der besonders den *cantus gemellus* (gymel = Terzenparallelen) u. *Fauxbourdon behandelt; sein Traktat *De praeceptis artis Musicae* bei *Coussemaker, *Scriptores III*; ein 3stg. Satz daraus in Scherings Beisp. 33

Lit.: G. *Adler (j.), *Studie zur Gesch. d. Harmonie* (1881).

Guilmant, Félix Alexandre, * 12. März 1837 zu Boulogne-sur-Mer, † 29. März 1911 zu Meudon bei Paris, Org.-Schüler s. Vaters, dann u. a. v. *Lemmens in Brüssel, wurde früh Kirchen- u. Schulmusiker in s. Vaterstadt, machte sich seit 1861 als Org.-Virtuose sehr bekannt, 1871 an *Ste. Trinité* (Paris) angestellt, gab bedeutende histor. Orgelkonzerte, wurde 1894 Orgellehrer der von ihm mitbegr. *Schola cantorum*, seit 1896 Prof. am Cons.; 1910 *Dr. mus. h. c.* (Cambridge). Hochverdient als Hg. der *Archives des maîtres de l'orgue* (mit *Pirro) u. der 26 Hefte *Ecole classique d'orgue*; er schrieb selbst wertvolle Orgelwerke, deren hochromantische Farbigkeit etwa zwischen Liszt u.

Reger, neben C. *Franck u. *Fauré, steht: 8 große Sonaten, op. 42, 50, 56, 61, 80, 86, 89, 91; 18 Hefte Orgelstücke, 11 Hefte *L'Organiste pratique*, 10 Hefte *L'organiste liturgiste*, Noels op. 60; Werke f. Org. u. Orch.: 3 *Marches*, op. 41; 44, 74, ferner *Méditation* über das *Stabat mater* op. 63, *Allegro* op. 81, *Finale alla Schumann* op. 83, *Adoration* o. op.; 3 Orch.-Messen, 12 Motetten mit Orgel, *Balthazar* (Orat.-Besetzg.), kirchl. Solostücke u. Chöre.

Gulbins, Max, * 18. Juli 1862 zu Kammerschen (Ostpr.), † 19. Febr. 1932 in Breslau, Berliner Hochschüler (*Kiel *Herzogenberg), nach Stellungen in Insterburg u. Elbing 1908 Org. an S. Elisabeth (Breslau), Prof., schrieb Orgelw., MCh.e, Chorwerke m. Orch., Lieder.

Gumpelzhaimer, Adam, * 1556 zu Trostberg (Bayern), † 3. Nov. 1625 in Augsburg, 1581 evang. Lehrer u. Kantor an Skt. Anna zu Augsburg; aus seinen treffi. Motetten u. geistl. Liedsätzen (1591—1619) bot O. Mayr eine Ausw. als DTB X, 2; sein *Compendium musicae* (nach Heinr. *Faber) erreichte v. 1591 bis 1681 13 Auflagen; Stücke im Jb. dtsch. ev. Km. Er war auch ein Vertreter der Kanon-Mystik (vgl. das allegor. Gemälde im genannten Bd. DTB.); Dtsch. Magnificat f. gem. Ch. hg. v. A. Kranz (1938).

Lit.: O. Mayr, A. G. (Diss. München 1908).

Gura, Eugen, * 8. Nov. 1842 bei Saaz (Böhmen), † 26. Aug. 1906 am Starnberger See, stud. Gesang in Wien u. München, debütierte hier 1865 als Bühnenbariton u. sang in Breslau (seit 1867), Leipzig (1870), Hamburg (1876), München (1884—96); hochverdient um die Wiedererweckung der Loeweschen Balladen. Er schrieb: *Erinnerungen aus meinem Leben* (1905). — Sein Sohn Hermann, * 5. April 1870 in Breslau, war ebenfalls Bühnen- u. Konzertbariton, in Berlin u. Helsingfors Operndirektor, wirkte seit 1927 wieder in Berlin als Gesanglehrer u. trefflicher Opernspielleiter.

Gurlitt, Cornelius, * 10. Febr. 1820 zu Altona, † 17. Juni 1901 ebenda, Schüler von *Reinecke d. Ä. und *Weyse (Kopenhagen), 1849 schleswig-holsteinischer Armee-MD, 1864 Org. in Altona

und Lehrer am Kons. Hamburg. Seine zahlreichen Kompositionen erfreuen sich volkstüml. Beliebtheit, seine Klaviersachen für die Jugend sind im Musikunterricht weithin geschätzt (Neue Auswahl in 2 Bänden von W. *Rehberg 1931 bei Schott, ibdg. v. H. *Schüngeler bei Heinrichshofen).

Lit.: Paul Th. Hoffmann, *Neues Altona*, Bd. II, Jena 1929, S. 274 ff.; A. Volquardsen, C. G. (Kirchl. Nachr. d. Gemeinden d. Propstei Altona 1926); vgl. vor allem H. Funck in *Altonaische Zs.*, Bd. 6, 1937.

Gurlitt, Manfred, * 6. Sept. 1890 in Berlin (Sohn des Berliner Kunsthändlers Fritz G.), studierte bei Mayer-Mahr, *Breithaupt (Klavier), *Kaun und *Humperdinck (Komp.), 1908 Korrr. an der Staatsoper, Kplm. in Essen, Augsburg, 1914—27 i. Kplm. am Stadtth. Bremen (1924 GMD), seit 1939 Prof. u. Dirig. in Tokio, schrieb ein Klavierquintett und eine Klavierson. (1913), Musik zu H. Eulenberg's Drama *Die Insel* (1918), die Opern *Die Heilige* (1920) und *Wozzek* (1920), *Die Soldaten* (1930), um Zwischenspiele vermehrte Fassung später; *Nana* (1933), sinf. Musik f. gr. Orch. (1922), 5 Ges. f. S. u. Kammerorch. (1923), 3 Orch.-Ges. (1925), Kammerkonzert Nr. 1 (1927), Nr. 2 (1929), mehreres davon auf Tonkünstlerfesten.

Gurlitt, Wilibald, * 1. März 1889 zu Dresden (Sohn des Dresdener Kunsthistorikers Corn. G.), stud. MW in Heidelberg (Wolfrum) u. Leipzig (Riemann) Ass. am mw. Institut in Leipzig, 1914 Dr. phil., geriet in der Marneschlacht verwundet in französ. Gefangenschaft, in der Schweiz interniert, Musiklehrer an der Fortbildungsschule für intern. Lehrer in Basel, 1919 Lektor f. MW an der Univ. Freiburg i. Br., 1920 etatsm. a. o. Prof. u. Dir. des von ihm gegründeten Inst. f. MW, 1929 Ordinarius, 1937 i. R. G. gab dem akademischen mw. Lehrbetrieb neue Antriebe, insbesondere durch die Wiedererweckung alter Instr. (s. Colleg. musicum), brachte die mod. Orgelbewegung in Fluß (Praetorius-Organ mit Walcker 1921) durch die Idee der historischen Klangstile und förderte das Studium der Musik des Mittelalters durch prakt. Aufführungen (Fr. Ludwig, Musik des M.-A.s in der Kunst-

halle Karlsruhe 1922, ZfMW V, 434 ff.). Er schrieb: Michael Praetorius (I., Diss. 1914); Registrikunst d. alten Orgelmusik (Kongr.-Ber. Leipzig 1925); die Wandlungen des Klangideals der Orgel im Lichte der MG (in dem von ihm hg. Ber. über die Freiburger Tagung f. dt. Orgelkunst 1926); Der mus. Denkmaltwert der alten Musikinstr. (Ber. d. Denkmalpfluges Breslau 1926); Die mw. Bildung des Organisten (Ber. d. Freiburger Orgeltag., hg. v. Mahrenholz 1928); Die Orgel von heute (Musica divina XVI, 1928); Zur gegenw. Orgel-Erneuerungsbewegung (Musik u. Kirche I, 1929); Burgundische Chanson- u. dt. Liedkunst des 15. Jhs. (Kongr.-Ber. Basel 1924); Schumann und Beethoven in ihren Skizzen (Kongr.-Ber. Wien 1927); Der pädagog. Horizont d. musik. Hörens (Pädag. Zentralbl. 1927); Alte und neue Polyphonie im Kampf um das musikal. Bildungsideal (Ber. Reichsschulmusikwoche Darmstadt 1927); Johs. Walter und die Musik der Reformationszeit (Lutherjb. 1933 [Neubearb. Bärenr., in Vorber.]); Joh. Seb. Bach (1935, 21942); Hugo Riemann und d. MG (ZfMW I, 1919); MG als Geisteswissenschaft (Ber. d. Philologentagung Göttingen 1927); Fr.-Jos. Fétis u. seine Rolle in der Gesch. d. MW, (Kongr.-Ber. Lüttich 1930); Der gegenwärtige Stand der dt. MW, ein Lit.-Bericht (Dt. Vj. XVII, 1939); Ph. Spitta (Musik u. Kirche 1942); G. Fritzsche (Schering-festschr. 1937, Musik u. Kirche 1938); J. Kotter (Els.-lothr. Jb. 1941); Schwäb. Orgelbaukunst (Ztschr. f. Instrumentenbau 1941); Abhh. in Peters-Jb. 1935, 36, 38; Die Orgelmacherfamilie Schmahel (Musik u. Kirche 1941); Der Begriff der *sortisatio* in der Komp.-Lehre des dtsh. 16. Jhs. (Tijdschrift 1942); Der Bedeutungsanspruch deutscher Barockmusik (Neues Musikbl., 1941); Rafaels hl. Caecilia (Musik u. Kirche 1941); A. Schering (N. Archiv f. sächs. Geschichte 62, 1941); Hg. der Solokantaten (Ugrino-Ausg. 1925ff.) u. d. Missa brevis v. Buxtehude (Bärenr. 1928); der Orgelwerke v. M. Praetorius (AfMW III, 1921 u. mit histor. Einl. 1930); Bd. 17 d. M. Praetorius-Ausgabe; Syntagma musicum II v. M. Praetorius, De Organographia (Bärenr. 1929); 16 Chansons v. G. Binchois (Bümes Chor-

werk, Heft 22, 1933); Johs. Walter, Lob u. Preis der löbl. Musica (1938); David Pohle, 12 Liebesges. v. P. Fleming (Bärenr. 1938); Hg. v. *Schering's Studien über „Das Symbol in der Musik“ (1941).

Gusla, südslawische Birnengeige mit Felldecke und einer einzigen geflochtenen Roßhaarsaite.

Lit.: Walter Wunsch, Die Geigentechnik der Guslaren (Diss. Prag 1933). — Die russ. Gusli ist ein *Psalterium.

Gutzmann, Hermann, * 29. Jan. 1865 zu Büttow (Pommern), Sohn eines verdienten Taubstummenschuldners in Berlin-Steglitz, † 4. Nov. 1922 in Berlin, 1887 Dr. med., 1905 Privatdoz. an der Univ. Berlin, Prof., wurde ein großer Beförderer der Sprachheilkunde. Schriften: Stimm- und Stimm-pflege (1906, 212, holl. 07); Physiologie der Stimme u. Sprache (1909, 229). — Sein gleichnamiger Sohn, ebenfalls Privatdoz. a. d. Univ. Berlin, schrieb: Des Kindes Sprache u. Sprachfehler (1931) sowie „Berichte der dt. Ges. für Sprach- und Stimmheilkunde“.

Gymel, s. Fauxbourdon.

Gymnastik, Studium der Leibesübungen zu gesundheitlichen, erzieherischen u. künstlerischen Zwecken, zur Anregung und Ausbildung des Körpergefühls und des rhythmischen Sinnes. Hauptssysteme (meist im Deutschen Rhythmikbund): Blensdorff, *Bode, Gindler, Güntherschule, Hermannschule, Kallmeyer, Loheland, Medau, Mensendieck, Hilda Senff. — Verwandt, auf Grundlage der theosophischen Bewegung, die Eurythmie, gegr. u. gepflegt v. Rud. Steiner am Goetheanum zu Dornach, u. an s. Schulen in Berlin, Hamburg, München; weiter vor allem die Rhythmische Gymnastik von *Jacques-Dalcroze (j.) (Genf, Hellerau), selbständig deutsch in Berlin vertreten u. a. durch Anna Epping u. M. Adama van Scheltema, in Dortmund durch Elfr. Feudel.

Gyrowetz, Adalbert, * 19. Febr. 1763 zu Budweis (Böhmen), † 19. März 1850 in Wien, stud. in Wien, Neapel, Mailand, wirkte in London, Paris, Wien, wurde kais. Legationssekr. an mehreren dt. Höfen, war 1804—31 Wiener Hkplm., schrieb zahlr. Opern, Singspiele, Ballette, Messen, 60 Sinfonien, 60 StrQu., e.

40 Klaviersonaten, Chöre usw. Seine Selbstbiogr. erschien 1848 (Neudr. v. A. *Einstein (j.) [Lebensläufe dt. Musiker III/IV] 1915). Neudr. der 3. Nachtmusik f. Fl, V, Br, Vc (Lpz. 1933).

Gysi, Fritz, * 18. Febr. 1888 zu Zofingen (Schweiz), besuchte das Kons. in Basel, stud. Kunstgesch. u. MW. in Zürich, Florenz, Berlin (Wölfflin, *Kretzschmar, *Friedlaender) u. Bern, 1913 Dr. phil., wurde 1921 Privatdoz.

in Zürich, 1930 Prof., Lehrer an der Musikakad., 1937 auch am Bühnenstudio, u. Kritiker. Er schrieb: Mozart in s. Briefen (1919/21); M. Bruch (1922); Cl. Debussy (1926); R. Wagner u. die Schweiz (1929); Schweizer Musikjb. 1931ff.; Wagner u. Zürich (1933); R. Strauß (1934); H. G. Nägeli (1936). Verzeichn. s. Aufsätze im Schweizer MLex. (Atlantis 1939) S. 78f.

H

H, in Deutschland Tonbuchstabe für die große Septime über c; siehe B.

Haag, Herbert, * 3. Dez. 1908 in Mannheim, stud. MW bei *Moser (Heidelberg), *Kroyer (Lpz.), *Besseler (Hdlbg.), Orgel bei *Straube, ist seit 1931 Doz. am Ev. KM-Inst. Heidelberg u. KonzOrg. Er schrieb: Die Orgel im GD (Mschr. f. GD u. kK 1933), Z. Gesch. d. Orgelinterpretation (D. evang. KM in Baden 1933); C. Franck als O.-Komp. (Diss. 1934).

Haapanen, Toivo, * 15. Mai 1889 in Finnland, stud. in Helsingfors (1924 Dr. phil., 1925 Privatdoz.), Musikkritiker u. Dirig., schrieb: Verz. d. m.-a. Hss.-Fragmente der Univ.-Bibl. Helsingfors (I Missalia, 1922; II Gradualia usw., 1925; Die Neumenfragm., 1924; III Brevariaria, 1932), Die Finnen (in Adlers Hdb.).

Haas, Joseph, * 19. März 1879 zu Mähingen (Bayern), wurde Volksschullehrer, stud. Komp. bei Max Reger in München u. Leipzig, 1911 Komp.-Lehr. an der Stuttgarter Hochschule (1916 Prof.), seit 1921 an der Akad. d. Tk. in München (1924 ord. Prof., 1925 zugl. Leiter der KM-Abt.), einer der bedeutendsten Meister der Gegenwart, auf durchaus tonalem Boden, aber durch die volksliednahe Lebendigkeit seiner Einfälle stets als neu fesselnd. 1929 staatl. Beethovenpreis, 1930 Mitgl. der Berliner Akad. d. Künste. Er schrieb u. a.: zahlr. Lieder u. Klavierstücke; an Kammermusik besonders: V-Son. op. 21, Suite f. V u. Kl op. 40, Divertim. f. Streichtrio op. 22, Suite f. Ob u. Kl op. 23, Hornsonate op. 29, Kammertrio (2 V, Kl) op. 38, StrQu op. 50, 2 Kirchensonaten (V, Org.)


op. 62; f. Orch.: Heitere Serenade op. 41, Var. u. Rondo üb. ein altdt. Volkslied op. 45; Var.-Suite über ein Rokokothema op. 64; sinf. Suite f. Ges. u. Orch. *Tag u. Nacht* op. 58; Deutsche Singmesse (GemCh) op. 60. Neueste Werke: *Die Berghönigin* (Musik zu einem Weihnachtsmärchen f. kl. Orch. op. 70; Schelmenlieder (Ges. oder Kinderch. u. Kl) op. 71; Dt. Vesper (5stg. a capp.) op. 72; Rondo f. 3stg. FrCh mit Kl op. 73; Christuslieder (R. I. Sorge) op. 74; Kanonische Motetten (Silesius) f. gemCh. op. 75; Lieder vom Leben (R. Schaumann) op. 76; Lieder der Sehnsucht (antik) op. 77; Freiheitslied (weltl. Motette, MCh, Bar) op. 78; 2 MCh-Motetten (geistl.) op. 79; Speirer Domfestmesse (1stg. Ch, Orgel, Blas- oder StrOrch.) op. 80; *Ecce sacerdos* (dgl.) op. 80a; 2 Jugendkantaten (1—3stg., StrOrch. Orgel) op. 81; 2 Hymnen an das Licht (6stg. Doppelchor a capp.) op. 82; Um ein Mägdlein (Serenade MCh) op. 83; *Die hlg. Elisabeth* (Volksoratorium) op. 84; Christnacht (bayr.-tiroler Weihnachtsliederspiel [Soli, Ch, kl. Orch.]) op. 85; Dt. Gloria (8stg.) op. 86; Oratorium Das Lebensbuch Gottes op. 87, Christ König Messe op. 88; Das Lied von der Mutter op. 91; Lieder der Reife u. Ernte op. 92 u. die Volksoper Tobias Wunderlich (Kassel 1937) op. 90.

Lit.: K. Laux, J. H. (1931); Festgabe f. J. H. (1939, u. a. Werkverz.) von s. Schülern *Bresgen, *Gebhard, *Höller, *Jochum, *Klußmann, Heinz, *Schubert H. *Unger u. a.

Haas, Robert, * 15. Aug. 1886 zu Prag, wo er (nach m.-w. Studien in Berlin u. Wien) als Schüler v. *Rietsch

1908 Dr. phil. wurde; Ass. bei *Adler in Wien, dann Theaterkplm., 1914—17 Sekr. der DTÖ-Kommission, 1920 Leiter der Musikabt. an der Wiener Nat.-Bibl., 1923 zugleich Privatdoz. (1930 Prof.), Hg. v. Umlaufs *Bergknappen* (DTÖ XVIII 1), Gassmanns *Contessina* (XXI), Eberlins *Blutschw. Jesus* (XXVIII 1), Monteverdis *Ritorno* (XXIX 1), Glucks *Don Juan* (XXX 2), Deutsche *Komödiearien* (XXXIII 1), Schenks *Dorfbarbier* (XXXIV 1); Wiener Komödienlieder aus 3 Jhh. (mit B. Glossy, 1924); Scherzhafte Lieder aus galanter Zeit (1925). Er schrieb: Gassmann als dram. Komp. (mit G. Donath, Studien zu DTÖ II); J. G. Schürer (N.-Arch. f. sächs. Gesch. 1913); A. Röslers Requiem (Sudetend. Jb. V 1929); Abhh. im Wiener Kongr.-Ber. 1927, in Festschr. f. Johs. Wolf usw. Bücher: Gluck u. Durazzo (1925); Die Wiener Oper (1926); Wiener Musiker (1927); Die Estensischen Musikalien (1927); Die Musik des Barock (in Bükens Hdb. 1928); Aufführungspraxis der Musik (ebenda 1932); Mozart (1933); Die Musiksammlung d. Nat.-B. Wien (Peters-Jb. 1930). H. ist auch als Komp. hervorgetreten. Seine Hauptarbeit gehört seitdem der Bruckner-Gesamtausg. (sogenannte Urfassungen).

Hába, Alois (j.), * 21. Juni 1893 in Wisowitz (Mähren), Schüler v. *Novák (Prag) u. v. *Schreker (hj.) (Wien), trieb in Berlin akustische Versuche, lebt in Prag. Hauptverfechter des temperierten *Viertelton-, dann auch Sechsteltonsystems, denen er schaffend seit s. op. 7 huldigte (4 StrQu.e, Werke f. V. allein, f. Chor, f. Orch., f. Kl.). Schriften: *Von neuer Musik* (Köln 1925), Psychol. d. mus. Gestaltung (Wien 1925), Neue Harmonielehre (1927).

Habanéra, geradtaktiger, spanisch-kubanischer Tanz im Rhythmus 

Habeneck, François Antoine, als Sohn eines Mannheimer Musikers * 22. Jan. 1781 zu Mézières, † 8. Febr. 1849 zu Paris, wo er Violinschüler *Baillots wurde; KonzM der Gr. Oper unter R. *Kreutzer, 1821—23 deren Direktor, 1824—46 i. Kplm.; seit 1828 leitete er die durch ihn berühmten Cons.-Konzerte, in denen er besonders Beethovens

Werke nach Paris brachte und stark auf Wagner wirkte (vgl. dessen Schrift *Über das Dirigieren*). Als Violinprof. des Cons. wurde er der Lehrer v. *Alard u. *Léonard. Er schrieb Violinkonzerte, -duette, Var. f. StrQu, f. Orch. usw.

Lit.: A. Elwart, *Hist. de la Soc. des Concerts* (1860); R. *Zimmermann, F. A. H., D. Vorkämpfer f. d. dt. Mus. in Frankr. (Polit. Tagebl., Aachen 18. 10. 1941).

Haberl, Franz Xaver, * 12. April 1840 zu Oberellenbach (N.-Bayern), † 5. Sept. 1910 zu Regensburg, 1862 in Passau Priester u. Musikpräfekt an Seminaren, 1867—70 Org. in Rom, 1871—82 Regensburger Domkplm., gründete 1874 die dortige, rasch bekannte KM-Schule, 1879 päpstl. Ehrenkanonikus v. Palestrina, 1889 Dr. h. c. (Würzburg), 1899 Präses des Allg. dt. Cäcilienvereins, 1908 Monsignore. Hg. des Cäcilienkalenders (1876 ff., seit 1885 Km. Jb.) bis 1907, seit 1888 der Zs. *Musica sacra*, seit 1899 der „Fliegenden Blätter f. kath. KM“ (Cäcilienvereinsorgan), Bearbeiter der 1862 v. *Commer u. a. begonnenen Ges. Ausg. Palestrinas von Bd. 10 bis zum Abschluß (Bd. 33 [1894], 4. Nachtragband 1907), z. T. der Ges.-Ausg. Lassos, Ausw. der Orgelw. Frescobaldis (1889). Seit s. ersten Aufenthalt in Rom wurde er zum hochverdiensten Musikforscher mit den Schriften „Bausteine zur MG I—III“ (W. Dufay [zuerst in Vj. I, 1885], Katalog des vatican. Kapellarchivs [MfM 1888], Die röm. *Schola cantorum* u. d. päpstl. Kapellsänger bis Mitte des 16. Jhs. [Vj. III 1887]). Großen Einfluß sicherte seinen Regensburger Choralausgaben ein päpstl. Privileg, das aber 1900 nicht mehr erneuert wurde, da die von H. vertretenen Fassungen der *Edit. Medicea* durch die zumal benediktinische Choralforschung als nicht authentisch erwiesen wurden u. seit 1908 der *Vaticana* weichen mußten (siehe Greg. Gesang); so verschwanden auch seine Lehrbücher: Anweisung z. harmon. Kirchenges. (1864), *Magister choralis* (seit 1864 12 Aufl.; vielfach übers.), Orgelbegl. zum *Ordinarium missae*, zum *Graduale* u. *Vesperale*, *Nuovo studio su Palestrina e l'emendazione del Graduale Romano* (Rom 1899) usw.

Habert, Johs. Evang., * 18. Okt. 1833 zu Oberplan (Böhmen), † 1. Sept. 1896 in Gmunden, wo er seit 1861 als Org., seit 1878 zugleich als *Regens chori* wirkte, angesehener Kirchenkomp. (Ges.-Ausg. bei Br. u. H.) nicht-cäcilianischer Richtung, Hg. der Hymnen v. *Stadlmayr (DTÖ III 1), einer Ausw. v. R. *Führer, 1868—83 der Zs. f. kath. KM. Er schrieb u. a. Beiträge zur Lehre v. d. mus. Kompos. (4 bdg. 1889ff.); Prakt. Orgelschule op. 16 (2 bdg.); Chorgesangschule; Kl. prakt. Orgelsch. op. 101; Orgelbuch f. d. österr. Kirchenprovinz op. 33; Klavierschule op. 70.

Lit.: A. Hartl, J. E. H. (1900).

Hackbrett (vgl. Cymbal 4), im M.-A. *Psalterium* (*Salterio tedesco*), eine mit zwei Hämmerchen geschlagene Zither, bei *Virdung und M. *Agricola von geringer Bedeutung, heute nur noch als Zimbal in den Zigeunerkapellen gebräuchlich, doch wichtig als Vorgänger des *Pantaleons, Clavicimbels und so auch des Hammer-*Klaviers.

Hadley (spr. hädli), Patrick, * 1899 in Cambridge, stud. in Winchester, Cambridge und London (*R. Coll. of Music*), *Bacc.* u. *Magister h. c.*, Komp.-Lehrer am *R. Coll.*, schrieb f. Chor u. Orch. *Nightfall* (MCh, 1920), *London town's a fine town* (dgl. 1922), *Ephemeria* (1924), *A faery song* (FrCh, 1926), *The last memory* (1929), *The trees so high* (sinf. Ballade in 4 Sätzen, Bar., Ch., gr. Orch., 1931); für Orch.: Suite (1921), *The nightingale* (1923), *Kinder Scout* (sinf. Dichtg., 1923); Fuge b-moll (1925); zahlreiche Lieder.

Hadow (spr. hädö), William Henry, * 27. Dez. 1859 zu Ebrington (Gloucester), † 8. April 1937 in London, stud. Musik 1882 in Darmstadt, 1884/85 in Oxford (1890 *Bacc.*), hielt dort bis 1909 MG-Vorlesungen, war bis 1919 Vorsteher des *Armstrong-College* in Newcastle-on-Tyne, seitdem Vizekanzler der Univ. Sheffield, 1918 *Sir*. Hg. der *Oxford History of Music*, deren Bd. 5 (Wiener Klassiker, 1904) er abfaßte. Ferner schrieb er u. a. *Studies in Modern Music* (2 bdg. 1892/93, 11. Aufl. 1926), *William Bird* (1923), *Music* (1924). *Collected essays* (1929). H. ist auch tonsetzerisch hervorgetreten.

Häffner, Joh. Christian Friedrich, * 2. März 1759 zu Oberschnönu bei Schmalkalden, † 28. Mai 1833 in Upsala, wurde 1780 in Stockholm Org., hatte hier mit den in Glucks Stil geschriebenen Opern *Elektra*, *Alkides*, *Rinaldo* Erfolg, wurde 1797 Kplm. d. kgl. Oper (Nachf. v. Abbé *Vogler), 1808—20 Org. in Upsala. Er kompon. schwed. Lieder mit Klavierbegl. (1817), Bearbeiter altschwed. Lieder f. MCh (2 Hefte, 1832/33, noch heute beliebt), Hg. eines *Svensk Koralbok* (1819/21) nebst Präludien (1822); mus. Bearb. der Volksliedsammlung Geijer-Afzelius.

Lit.: Morin, J. Chr. Fr. H. (schwed., 1933).

Hähnel, siehe Galliculus.

Händel, Georg Friedrich, * 23. Febr. 1685 (knapp 4 Wochen vor J. S. Bach) in Halle (Saale), † 14. April 1759 in London, war der Sohn eines Hofchirurgen und einer Giebichensteiner Pfarrerstochter, von Vatersseite schlesischer u. provinziälsächs., im Mutterstamm deutschböhmischer u. niederrheinischer Abkunft; vor dem Vater verheimlichte frühe Clavichordübungen führten dazu, daß der Achtjährige beim Weißenfelser Gottesdienst die Orgel spielen konnte — auf Zureden des Herzogs u. J. Ph. *Kriegers gestattete der Vater regelmäßigen Unterr. bei Fr. W. *Zachow in Halle. Dem ihn besuchenden *Telemann erschien der 16jge. als der „schon wichtige H.“, der auf Wunsch des inzwischen verstorbenen Vaters *stud. jur.* wurde, aber gleichzeitig am reformierten Hallischen Dom als „lutherisches *Subjectum*“ den Organistendienst ausübte (früheste Kirchenkantaten, 3 deutsche Arien, Klavier- und Oboenstücke, möglicherweise Beteiligung an *Freylinghausens Gesangbuch). 1703 wurde er Berufsmusiker, indem er bei R. *Keiser in der Hamburger Oper als Geiger, dann Cembalist einsprang. Mit dem gleichaltrigen *Mattheson besuchte er Lübeck, schlug aber die Nachf. Buxtehudes aus, vertonte Postels Johannispassion und errang am Gänsemarkt mit seiner Oper *Almira* (1705) einen Erfolg, der selbst Keiser beunruhigte. Im Winter 1706/07 ging H. zu weiteren Studien nach Italien, zuerst nach Florenz im Frühjahr 1707, 08 u. 09 nach Rom

(Begegnung mit *Corelli und Dom. *Scarlatti), im Herbst 1707 u. 08 nach Venedig, im Sommer 1708 nach Neapel (bei Al. *Scarlatti); es ist die Zeit wirk-samer Solokantaten (Lucrezia, Erwachen Italiens, Apollo u. Dafne) sowie ital. Oratorien (*La Resurrezione, Il trionfo del tempo*). Mit Agost. *Steffani von Neapel nach Venedig reisend, erzielt er dort 1709 mit der Oper *Agrippina* starken Erfolg und wird des älteren Freundes Nachf. als Hkplm. in Han-nover (1710 Zeit der Kammerduette). Sehr bald aber ging Händel nach Lon-don, wo er sein ganzes Leben bleiben sollte (sein angeblicher hannöverscher Kontraktbruch mit späterer Versöh-nung des Kurfürsten war wohl nur Diplomatenfinte Steffanis, während H. vielleicht bei der Königin Anna als Cembalovirtuose für den hannöverschen Thronfolger Stimmung machen sollte). 1711 eroberte er mit *Rinaldo* die engl. Opernbühne, es folgten der *Pastor fido*, *Teseo*, *Silla*, *Amadigi*; hatte das Utrechter Tedeum (1713) noch der alten Kö-nigin gehuldigt, so wandte sich die gewaltige Bläuersuite der „Wasser-musik“ (1717) an den neuen König Georg I., dessen Hofkomp. H. hier wie in Hannover blieb. Aus Ansbach holte er sich den Freund Joh. Christof Schmidt als Notensekretär, der mit seinem Sohn H.s sämtl. Werke dreimal kopierte (Hss. im Brit. M., im Fitzw. Mus., auf der Staatsb. Hamburg und im Besitz v. N. Flower). Auf die Ver-tonung der Brockespassion (1717) als letzte dtische. KM folgen die *Anthems f. d. Herzog v. Chandos in Cannons, das Oratorium *Esther*, eine 2. Fassung der Neapler Kantate *Acis e Galathea*, 1720 erscheinen als sein allein ganz authentisch durchgeformtes Klavier-werk die *Suites de Pièces pour le Clave-cin* (bei Walsh). 1719 reiste H. nach Deutschland und Italien, um für die kgl. Haymarketoper Sänger zu ver-pflichten (Bach aus Cöthen wollte ihn in Halle erreichen, verfehlte ihn aber um einen Posttag!) und eröffnete das Unternehmen unter dem Intendanten Heidegger 1720 mit *Radamisto* (Neu-fassung Düsseldorf 1937); galt Händel dem englischen Hochadel als uner-wünschter Hannoveraner, so suchte man ihm in Giov. *Bononcini u. *Ariosti

Nebenbuhler entgegenzustellen (mit ersterem teilte sich H. aktweise in das Pasticcio *Muzio Scaevola*, 1721); H.s *Floridante* und *Flavio* unterlagen Bonon-cinis *Griselda*, dann aber kam der Sieg durch die Kette Händelscher Meister-opern: *Ottone* (1723), *Giulio Cesare* (1724), *Tamerlano* (dgl.), *Rodelinda* (1725), Texte meist v. N. Haym. Bonon-cini verschwand wegen eines Plagiat-versuchs. H. führte schwere Kämpfe mit seinen hervorragenden Gesangs-kräften (Senesino, die Cuzzoni, Faustina *Bordoni-Hasse). Seine Opern *Scipione*, *Alessandro*, *Admeto*, *Riccardo I*, *Siroè*, *Tolomeo* konnten — zumal durch die satirische Konkurrenz der *Beggars opera* von Gay (Text) und *Pepusch (Musik, 1728) — den Bankrott der *Royal Academy* nicht verhindern. 1729 reiste Händel mit Steffani nach Italien, neue Sänger zu holen, kompon. auf dem Rückweg in Hamburg 9 deutsche Arien mit Violine (Brockes) und er-öffnete die „zweite Akademie“ (*The Kings theatre*) 1729 mit *Lotario*, dem *Parthenope* folgte. Neue Glanzzeit ergab die Reihe *Poro* (1731), *Ezio* (1732), *Sosarme*, *Orlando furioso* (1733); blieb ihm die Sängerin Strada treu, so liefen die andern Hauptkräfte unter Senesino zu *Porporas Adelsunternehmen über; *Arianna* eröffnete die „dritte Akademie“ im Coventgarden, der die hervorragen-den Opernwerke *Ariodante*, *Alcina*, *Giustino*, *Arminio*, *Berenice* auch nicht mehr helfen konnten — dem geschäft-lichen Zusammenbruch (1737) folgte ein körperlicher, seine letzten Opern *Faramondo*, *Serse*, *Deidamia* (1740) lie-ferte H. nur noch als privater Kompon-ist, nachdem ihm sein Selbstunter-nehmertum das ganze Vermögen ge-kostet hatte. Inzwischen aber war mit Neufassungen von *Acis u. Galathea* (1732, endgültig 1740) u. *Esther* (1735) der Oratorienmeister in englischer Sprache machtvoll hervorgetreten: 1733 er-scheinen *Deborah u. Athalia*, 1736 *Alex-anders Fest* (Drydens große Cäcilien-kantate), dazu 1739 die kleine Cäcilien-ode; den 4 Krönungsanthems v. 1727 antwortet 1737 das Traueranthem auf Königin Caroline (Klavierauszug v. Seiffert, Neue H.-Ges.); die Großzeit des H.schen Oratoriums bringt 1738 *Saul u. Israel in Ägypten*, 1740 *L'*

allegro, il pensiero ed il moderato (Neubearb. v. E. Zander), am 13. April 1742 fand in Dublin die Urauffg. des *Messias* (Neuausg. von A. *Schering und K. Soldan 1939) statt; 1742 erschien noch *Samson*, 1744 *Semele* (bearb. von Rahlwes), dem Dettinger Tedeum folgten „Joseph und seine Brüder“ sowie *Belsazar* (Jennens, Ausg. E. Zander) und *Herakles* (Broughton). Mit diesen Werken in jährl. 12 Fastenkonzerten, wobei H. zwischen den Oratorienakten gern seine Orgelkonzerte spielte, wurde London zur ersten Oratorienstadt der Welt. 1746 begrüßte er mit dem *Gelegenheitsoratorium* (bearb. von Fritz *Stein 1936) und mit dem zeitgeschichtlichen Gleichnis des *Judas Makkabäus* (bearb. v. Stephani als „Der Feldherr“, von Klöcking u. Harke als „Wilhelmus von Nassauen“) den aus dem Schottenaufstand heimkehrenden Feldherrn; es folgten *Alexander Balus*, 1747 *Josua*, 1748 *Salomo* (Morell, Bearb. v. K. Straube), *Susanna* (bearb. v. Schering), *Theodora*, 1751 *Jephtha* (Bearbb. v. Seiffert u. v. Stephani). Während der Arbeit an diesem erschütternden Werk begann der Meister zu erblinden (1753 völlig ohne Augenlicht); trotzdem spielte er weiter Orgel und leitete bis zuletzt seine Aufführungen vom Flügel her. Sein Testament gedachte der deutschen Verwandten und der Londoner Armen. Sein Grabmal in Westminster zeigt den Anfang der Messiasarie „Ich weiß, daß mein Erlöser lebt“.

Händel blieb unvermählt, ist aber in seinen Opern und Oratorien ein wunderbarer Schilderer edlen Mannes- und Frauentums. Er war ein fröhlicher Gesellschafter, dessen mächtiger Körper gewaltiges Essen u. Trinken brauchte, was den engl. Satirikern immer neuen Spott über den „Mannberg“ entlockte, mildtätig u. voll gütigen Humors, aber auch ein *Juppiter tonans* gegen launische Virtuosen und störende Hofleute.

An Instrumentalwerken bot er außer den schon genannten Klaviersuiten: 12 Solosonaten (teils f. V, teils Fl mit Bc.) op. 1 (1732); 4 Son. f. Blockfl. u. bez. B. (hg. v. W. Woehl 1936); 2 Son. f. Altblockfl., V. u. Cemb. (hg. v. H. Mönkemeyer 1939); op. 2/5 sind 6 + 7 Triosonaten 1736—39), op. 3 (1738) die

6 sog. Oboenkonzerter, Konz. Es-dur hg. v. F. *Stein (1936); op. 4 die Orgelkonzerte (1734—39—60), die eine Übertragung des Concertinogedankens aus dem *Concerto grosso auf die Orgel darstellen; den Höhepunkt von H.s Instrumentalschaffen bedeuten die herrlichen 12 Concerti grossi op. 6 (1739). Händels Weg geht durch die italienische Oper hindurch, die er mitbestimmend vom „venezianischen“ ins „neapolitanische“ Zeitalter überführt, jedoch weithin mit germanischem Naturgefühl und Gestaltung des Menschlich-Individuellen erfüllt und so auf einen der Gipfel ihrer Gesamtentwicklung steigert. Er gibt sein Höchstes im Oratorium, das zunächst halb noch geistliche Oper ist, aber durch das Bühnenverbot des Londoner Bischofs Gibson seinen Schauplatz in die Phantasie des Zuhörers verlegt: außerkirchlich, doch größtenteils auch wieder nicht geradezu weltlich, sondern religiös stärkstens inspiriert, stellen diese großartig volkstümlich. Gesichtsgemälde (stofflich meist alttestamentarisch) Gleichnisse für die Gotteserwähltheit zunächst des englischen Volkes, dann jeder wahrhaft frommen Gemeinschaft dar. Händel vereint hier den monumental, aber äußerst durchsichtigen Chorstil der Anthems mit der psychologischen Plastik affekt-einhelliger Arienketten. Doch macht die doppelte fiktive Stoffverkleidung (alttestam. u. engl.) des von Händel eigentlich Gewollten Heldischen heute in einer Reihe von Fällen eine stoffliche Neueinrichtung unvermeidlich; bei gehörigem Suchen lassen sich innerlich gleichgerichtete Handlungen finden — nur die Affektgleichheit muß strengstens gewahrt bleiben.

Gegenüber Bachs *gotischem Wesen ist Händels Sprache (nicht nur durch seine italienischen Studien) durchsichtiger im Sinne der Renaissance und sinnenstark-diesseitig wie das Barock. Der „Messias“ hat seit den (falsch anberaumten) Zentenarfeiern von 1784, besonders durch J. Ad. *Hiller in Deutschland früh festen Fuß gefaßt, „Judas Makkabäus“ ist seit den Musikfesten der Befreiungsjahre als „das“ patriotische Oratorium des 19. Jhs. volkstümlich geworden. Für weitere Werke haben zumal *Chrysander,

und *Seiffert mit Bearbeitungen erfolgreich gewirkt. Im 3. Jahrzehnt des 20. Jhs. hat die Händeloperenrenaissance durch Betonung seiner festen Barockarchitekturen gegenüber dem formauflösenden Im- und Expressionismus eine geschichtliche Aufgabe erfüllt; nach den Bemühungen von Gervinus (7 bdg.e Arienauswahl aus H.s Opern, hg. v. s. Witwe 1871—77, Klav.-Ausz. des *Floridante*), der Auffg. der „Almira“ beim 200jg. Jubiläum der Hamburger Oper (1878, bearb. v. J. N. *Fuchs) und der 1906 gedruckten Bearb. des „Admet“ v. Hans Dütschke kamen die Göttinger H.-Festspiele unter Osk. Hagen (1920 „Rodelinde“, 1921 „Otto u. Theophano“), dann H. J. *Moser 1922 (Stadttheater Halle) mit „Orlandos Liebeswahn“ heraus, während Br. *Walter (j.) (München, Residenztheater) „Acis u. Galathea“ szenisch bot u. Göttingen „Jul. Cäsar“ sowie 1924 „Xerxes“ folgen ließ. 1923 brachten H. Niedeken u. R. *Schulz-Dornburg „Saul“ (Stadttheater Hannover), dann H. J. *Roth „Tamerlan“ (Karlsruhe und Leipzig) sowie „Alcina“ (Leipzig 1928); H. Dütschke bot „Admet“ (Braunschweig 1925), Ralph Meyer „Siroe“ (Gera 1925), während Niedeken in Münster „Theodora“ inszenierte. R. v. Laban tanzte in Hamburg H.s Ballett „Terpsichore“, worauf in Göttingen 1926 „Ezio“ (bearb. v. Notholt), in Stuttg. 1927 „Ariodante“ (A. Rudolph) herauskam. Das Händelfest in Münster 1926 stellte „Alexander Balus“ auf die Bühne, Breslau lernte 1927 ebenso den „Belsazar“ (Herb. Graf) kennen, Göttingen ergänzte mit „Radamist“ (Jos. Wenz) 1927 seine Reihe, in Braunschweig erklang 1928 „Porus“ (Dütschke), 1935 kam „Arminius u. Thusnelda“ (bearb. von *Seiffert u. H. J. *Moser in Leipzig). (Lit.: R. *Steglich, Die neue H.-Opern-Bewegung, H.-Jb. 1928, S. 71ff.)

Die Ges.-Ausg. der Werke H.s (100 Bde, dazu 5 Ergänzungsbände, 1859 bis 1894) ist das gewaltige Verdienst von Fr. *Chrysander, nachdem die 36 bdg.e Ausg. S. Arnolds (1786) und die 1843 begonnene der Londoner *Handel-Society* nicht zuverlässig gewesen waren. Nachträge brachten Barclay *Squire u. *Fuller-Maitland (2 Hefte Aylesford Cembalo-

stücke, Ausw. v. W. *Rehberg, Schott), Suiten usw. aus dem Nägelisten Nachlaß bot 1942 Hug in Zürich, eine frühe G-dur-Violinsonate *Seiffert (Br. u. H.), Dtsche. Arien ders. (Lilienconffestschr.) und H. Roth (Mus. Stundebücher 1921); prakt. Ausgaben der Kammermusik, Hymnen u. Solokantaten v. M. Seiffert; 4 Sopran- u. 5 Altkantaten hg. v. Mulder u. Moser (Kistner). Händelfeste fanden zuerst in London (1784, 85, 86, 87, 91, 1857, 59 u. seitdem alle 3 Jahre) statt, in Halle unter R. *Franz 1859, in Berlin unter *Joachim (j.) 1902, in Halle 1922 (Rahlwes u. Göhler), in Leipzig 1925 (Straube), in Münster 1926, in Kiel 1928, in Halle 1929, in Karlsruhe 1930, 1934 in Krefeld. Ausgew. Sopranarien mit oblig. Instr., hg. v. Seiffert u. Moser (Br. u. H. Neue Händelges. 1934); ebensolche boten Heilmann u. Küster (Wolfenb. 1934); Cembalokonz. f-moll, bearb. v. W. *Rehberg (1933); V.-Son., hg. v. *Davidson und *Ramin (1933). Im Bärenr.-Verlag: Ariadne, Ptolemäus u. Scipio (Kl.-Ausz.). Ital. Arien u. Oboenkonz. (hg. v. Hinzenhals) in Vorb.

Eine neue Händel-Gesellschaft bestand 1925—35 (Vors. A. *Schering), deren Jbb., hg. v. R. *Steglich, erschienen. Jetzt, seit 1935, wird alljährlich der Händeltag in Halle festlich begangen u. eine Händelplakette dabei verliehen; Schriftenreihe des H.-Hauses (Kallm.).

Lit.: A) *allgemeine*: grundlegend Fr. *Chrysander, H. (I 1858, II 60, III 67, bei 1740 abbrechend); H. *Leichtenritt (j.), H. (1924); J. *Müller-Blattau, H. (1933); Newman Flower, *Handel* (London 1922, 29, dt. 1925); R. *Rolland, *Das Leben H.s* (Paris 1910, holl. 30, dt. 22, engl. v. Eaglefield NY. 1933); H. J. *Moser, H. (Bärenr. 1941); R. *Steglich, Was weißt du von H.? (1931); Edw. *Dent, H. (London 1934); H. *Roth, G. F. H. In: Andreas u. Scholz: Die großen Deutschen (1935); W. Hitzig, G. F. H., Sein Leben i. Bildern (1935); *histor.*: Mattheson in der Ehrenpforte (1740); Mainwaring, *Memoirs of the life of the late G. F. H.* (London 1760, dt. v. Mattheson, Hbg. 1761); J. A. *Hiller in seinen Wöchentlichen Nachrichten (1770) u. Lebensbeschreibungen (1784); *Hawkins in s.

MG (1788); Schölcher, *The life of H.* (I 1857); H. Chorley, *H.-Studies* (1859); — B) *speziell*: Gervinus, H. u. Shakespeare (1868); F. *Volbach, *Die Praxis der H.-Auffg.* (Diss. 1898); Th. Vetter, J. J. Heidegger (1902); E. *Bernoulli, *Oratorientexte* H.s (1905); Ademollo, *H. in Italia* (1889); B. *Squire, H. 1745 (Riemannfestschr. 1909); H. *Abert, H. als Dramatiker (1931, Ges. Schr. u. Vorträge); H. J. *Moser, *Der junge H. u. s. Vorgänger in Halle* (1929); E. Bairstow, *The Messiah* (London 1928); H. *Engel (Kretzschmars Führer III 103ff. u. 134ff.); H.s Briefe an Telemann (Kinsky [j.] in ZfMW XV, 32); F. Kahle, H.s Cembalosuiten (1928); Coopersmith, *A List of Portraits, Sculptures etc. of H.* (*Music and Letters* 1932); Briefe v. P. Rolli (*Musica d'oggi*, Dez. 1932); F. Ehrlinger, H.s Orgelkonzerte (Diss. Erlangen 1940); J. *Müller-Blattau, H.s Festkantate zur 500-Jahr-Feier der Stadt Elbing (1934); E. Bredenförder, *Die Texte der H.-Oratorien* (Diss. Köln 1934); E. Völsing, H.s engl. KM (Diss. Gießen 1940); K. *Taut, Verzeichnis d. Schrifttums über G. F. H. (im H.-Jb. 1933); A. Rosenberg, G. F. H., Rede b. d. Feier d. 250. Geb. H.s in Halle (1937); E. *Dent, H. in Engl. (dgl.); Festschr. dazu (Halle 1935); B. Weißenborn, *Das Händelhaus in Halle* (dgl. 1938); Joach. Eisen-schmidt, *Die szenische Darstellung der Opern H.s auf der Londoner Bühne s. Zt.* (dgl. 1940/41); H. J. *Moser, H.s zeitstilistische Entwicklung (dgl. 1943). — A. *Schering, *Der junge H. (dram. Spiel, 1918)*; O. Kloeffer, G. F. H., *Drama in 5 Akten*, Bühnen-Ms. (1936). — H.-Romane: von E. Wurm (1935); H. Unger (D. berühmte Sachse, 1935); K. Findeisen (Gottes Orgel, Roman um Bach u. H., 1935).

Häßler, Joh. Wilh., * 29. März 1747 zu Erfurt, † 29. März 1822 in Moskau, stud. bei s. Onkel, dem Bachschüler J. Chr. Kittel, 16jg. Org., 1780 Konzert-agent u. Musikalienhändler, 1792 Petersburger Hkplm., seit 1795 Kl-Pädagoge in Moskau; er steht mit s. *Leichten Kl-Sonaten* (1786—90) stilistisch zwischen Ph. Em. Bach u. den Wiener Klassikern, mit s. späteren, harmonisch u. motivisch fesselnden *Fantasien* u.

Kaprizen mehr zwischen Seb. Bach u. Schumann. Neudrucke in H. Riemanns Schule des Vortrags (Schuberth), in der Edition Litolf u. bei Nagel. Der Tonkreis, ausgew. Stücke (hg. von E. *Doflein).

Lit.: H. Strobel, J. W. H. (Diss. München 1921, ungedr.).

Haffner, Joh. Ulrich, † in Nürnberg 1767, Lautenvirtuos u. seit etwa 1750 Musikverleger, der drei wichtige Sammelwerke v. Kl-Sonaten hg.: I *Oeuvres mêlées* (72 Stück, bis 1766); II *Raccolta musicale* (30, meist ital.); III *Collection récréative* (12 Nrn.).

Hagel, Richard, * 7. Juli 1872 in Erfurt, † 1. Mai 1941 in Berlin, 1895 Städt. Kplm. in Barmen, seit 1900 Kplm. (1902—10 Opernleiter) in Leipzig, 1911—14 Hkplm. in Braunschweig, 1919—25 Dir. der Berliner Philharmoniker, 1920—35 Lehrer (Prof.) an der Akad. f. Kirchen- u. Schulmusik.

Haiden, Seb., siehe Heyden.

Halbig, Hermann, * 26. März 1890 zu Düsseldorf, 1910—14 Schüler von M. *Schneider (Theorie) u. K. Markees (Violine), Kriegsteilnehmer, beendete 1920/21 das Studium der MW bei *Kroyer in Heidelberg, Dr. phil., 1922 Ass., 24 Privatdoz., seit 1927 Prof. f. MG u. Gregorianik an der Akad. f. Kirchen- u. Schulmusik Berlin. Er schrieb: *Gesch. d. Klappe an Flöten- u. Rohrblattinstrumenten* (AfMW VI, 1 ff.), *Gesch. des Kammertons* (ungedr. Hab.-Schr.); Kl. Gregorianische Formenlehre (Bärenr. 1930); *Geistl. Musik bis z. Ausg. d. 16. Jhs.* (in Martens, Mus. Formen Heft 5); *Gregorianische Laienchorschule* (Kallm. 1932); *Abhh. in Km. Jb. 1930* (Salve regina) u. *Kroyerfestschrift 1933* (Der Lautenist J. Gorzanis); einer MG in den Selbstunterrichtsbriefen Thoussaint-Langenscheidt (1940); Hg. des Jb.s der Akad. f. K- u. Schulm. I—V, einer Sammlung Klaviertänze des 16. Jhs. (Edit. Cotta) u. eines Hefts „Ouverture“ in *Martens „Formen“.

Halbschluß. 1) harmonisch: vorläufiger Halt (gewissermaßen Erreichung eines bloß labilen Gleichgewichts) auf der *Dominante, meist durch die Wech-seldominante vorbereitet, z. B.



Schließlich muß aber doch die völlige Entspannung zum Tonika- *Ganzschluß erreicht werden; 2) melodisch: ein mittlerer, noch nicht voll abschließender Halt, dem Komma oder Semikolon im gesprochenen Satz vergleichbar, also z. B. in der Durmelodik auf der Tonika-terz statt -prim, in der *Psalmodie die *Mediatio*.

Halbton, das kleinste Intervall des *diatonischen Systems, „rein“ = $\frac{15}{16}$ d. h. Rest von kl. Terz ($\frac{5}{6}$) u. gr. Ganzton ($\frac{8}{9}$), *pythagoreisch bzw. *chromatisch = $\frac{243}{256}$ bzw. $\frac{24}{25}$ als Rest von Quarte u. pyth. Terz bzw. von Ganzton u. reinem Halbton, *temperiert = $\frac{1}{12}$ Oktave ($\sqrt[12]{1}$).

Halévy (eigentlich Lévy), Jacques Fromental (j.), * 27. Mai 1799 in Paris, † 17. März 1862 in Nizza, Schüler v. Berton u. *Cherubini, später Prof. am Cons. Paris, Komp. der gr. Oper *La juive* (Die Jüdin, 1835) u. der kom. Oper *L'éclair* (Der Blitz, 1835). Sein Neffe u. Biograph (1862/63) Ludovic H. (1834—1908) war Librettist.

Halir (eigentlich Halif, spr. -lirsch), Karl, * 1. Febr. 1859 zu Hohenelbe (Böhmen), * 21. Dez. 1909 in Berlin, stud. Violine bei Bennewitz (Prager Kons.) und *Joachim (j.), wurde Hof-KonzM. 1884 in Weimar, 1893—1907 in Berlin, zugleich Lehrer (Prof.) an der Hochschule, 1897 zweiter Geiger im Joachimquartett, auch Leiter eines eigenen StrQus. Er schrieb *Neue Tonleiterstudien*.

Hallé, Charles (eigentlich Karl Halle), * 11. April 1819 in Hagen, † 25. Okt. 1895 zu Manchester, Schüler seines Vaters u. v. *Rinck in Darmstadt, seit 1836 als Pianist u. Lehrer in Paris, gründete ein Klaviertrio, seit 1848 in London, wo er seit 1861 regelmäßig Klavierabende gab; vor allem aber wirkte er seit 1852 als Dirig. (seit 1857 *Hallé's Orchestra*) in Manchester, seit 1883 in Liverpool (1884 Dr. mus. v. Edinburgh, 1888 *Sir*), vermählt mit

der Geigerin Wilma Neruda. Er bot Klavierunterrichtswerke revidiert als *Pianoforte School* (seit 1873) und *Musical Library* (seit 1876).

Lit.: Selbstbiogr. *Life and Letters of Sir Ch. H.* (1896); L. Engel, *From Handel to Hallé* (1890).

Hallelujah (*Alleluia* = Lobet den Herrn), bereits synagogal ein koloraturreicher Freudengesang, häufig mit Psalmodie (allelujatische Psalmen), seit Papst Damasus (368—84) solistischer Meßgesang zwischen Epistel u. Evangelium, hinter dem Graduale, dreiteilig: chorisches *All.* — solistischer Vers — chorische *All.*-Antwort. In der Fastenzeit wird das H. durch den *Tractus* ersetzt. Über die Syllabierung des *All.-Jubilus* s. Sequenz.

Hallén, Andreas, * 22. Dez. 1846 zu Göteborg, † 11. Dez. 1925 in Stockholm, 1866—68 Schüler des Leipziger Kons., dann bei *Rheinberger (München) u. *Rietz (Dresden), 1872—78 u. 83/84 Dirig. der Göteborger Konzertvereinigung, 1880—83 Gesanglehrer in Berlin, 1884—95 Dirig. der Philh. Konzerte in Stockholm, 1892—97 kgl. Opernkplm., 1902 Dirig. in Malmö, 1909—19 Komp.-Lehrer am Stockholmer Kons. u. Musikkritiker. H. begann im Wagnerstil, wurde aber einer der Hauptpfadfinder zu einer national-schwedischen Musiksprache. *Werke*: drei Opern: *Harald der Wiking* (1881 Leipzig, 84 Stockholm), *Hexfallan* (Stockh. 1896, umgearb. 1902 als *Valborgsmässa* [= Walpurgisnacht]), *Der Schatz des Waldemar* (Stockholm 1899, Stuttg. 1913). Chorwerke mit Orch.: *Vineta, Vom Pagen u. d. Königstochter, Traumkönig u. s. Lieb, Das Schloß im Meer, Styrbjörn Starka, Das Ahrenfeld, Die Büßerin*, Jul-Oratorium, *Sverige, Missa solemnis* (1923); 2 schwed. Rhapsodien, 3. Orch.-Suite, sinf. Dichtungen, Klavier-Qu., Lieder, Schauspielmusiken. Ferner schrieb er: *Musikaliska Käsrier*. (1897).

Lit.: P. Vretblad, A. H. (Stockh. 1918).

Haller, Michael, * 13. Jan. 1840 zu Neusaat (Oberpfalz), † 4. Jan. 1915 in Regensburg, 1864 Priester, Präfekt der Regensburger Domknaben, KM-Schüler des älteren Schrems, 1867 Kplm. der

„alten¹ Kapelle“ u. Komp.-Lehrer an der KM-Schule, 1899 Kanonikus; ein Hauptmeister der Cäcilianer (ergänzte stich-echt den 3. Chor zu 12stg.en Sätzen v. Palestrina, Ges.-Ausg. Bd. 26), schrieb 4 5stg.e Messen, 8 4stg.e, 1 à 6, 1 à 8, Lamentationen, Motetten usw.; Aufsätze f. d. Km. Jb., Kompositionslehre f. d. polyphonen Kirchengesang (1891), Vademecum f. d. Gesangunterr. (1876, 121910), Modulationen in den Kirchen-tonarten; Hg. der Sammlung *Exempla polyphoniae ecclesiastica*.

Halm, August, * 26. Okt. 1869 zu Groß-Altdorf (Württbg.), † 1. Febr. 1929 zu Saalfeld, als Tübinger stud. theol. Schüler v. E. Kauffmann, dann der Münchner Musikschule, war der erste Musiklehrer an Landeserziehungs-heimen (1903—06 Haubinda, 1906—10 u. 19—28 Wickersdorf), dazwischen in Ulm u. Stuttgart. H. hat durch seine Bach-Bruckner-Pflege der Jugend-musikbewegung den Zugang zur hohen Kunst eröffnet, auch den Schaffenden durch seine Bücher (Fortwirkung auf E. *Kurtz [J.], *Jöde, *Mersmann) neue Einsichten in das Wesen der mus. Form gegeben. Er schrieb: Harmonielehre (Göschel); Von zwei Kulturen der Musik (= Fuge u. Sonate, 1913); Die Symphonie A. Bruckners (1914); Von Grenzen u. Ländern der Musik (1916, über Wagner); Über J. S. Bachs Kon-zertform (Bachjb. 1919); Einfg. in die Musik (1926, Dt. Buchgem.); Beet-hoven (1927). Als Tonsetzer war er eigenwilliger Außenseiter in der Pflege hochbarocker Polyphonie u. darin ver-wandt mit *Busoni. 3 Suiten f. Klav.-Trio, kl. Suite f. V u. Kl.; 2 Violinsonaten, 3 Triosonaten, 2 StrQu.e, Präl. u. Fuge f. Klav.-Quint., 3 Serenaden f. Streich-trio, 3 Sonaten f. V allein; Duette f. V u. Br.; Sinf. f. StrOrch., Präl. u. Fuge dgl., Konzert f. StrOrch., 2 Sinf. f. gr. Orch., Klav.-Konz.; Musiken zu Shakespeares Sommernachtstraum, Win-termärchen, Viel Lärm um Nichts (Shakespeare-Lieder). Heft 11 u. 12 der Kammermusik erschienen Kassel 1934.

Lit.: H. Höckner, Die Musik in der dt. Jugendbewegung (1927).

Halvorsen, Johan, * 15. März 1864 zu Drammen (Norwegen), † 9. Dez. 1935 in Oslo, studierte am Kons. Stockholm und bei *Brodsky (Leipzig), KonzM.

in Aberdeen und Helsingfors, noch-mals Schüler von Alb. *Becker (Ber-lin, Komp.) und C. *Thompson (Lüt-tich, Violine), 1893—99 Theaterkplm. und Sinf.-Dirig. in Bergen, seit 1899 Kplm. am Nationaltheater in Oslo. Er schrieb u. a. V-Konz., 3 Suiten (V u. Kl), 2 Sinf., 2 norweg. Rhapsodien, 9 Orch.-Suiten, alte Tänze f. Hardanger-Fidel, mehrere Schauspielmusiken, Krö-nungskantate, Passacaglia, Sarabande mit Var. f. V. u. Br, Lieder, Chöre.

Hamerik (eigentlich *Hammerich, Bruder von Angul H.), Asger, * 8. April 1843 in Kopenhagen, † 12. Juli 1923 in Frederiksborg, Schüler v. *Gade, *Bü-low, *Berlioz, arbeitete seit 1868 in Paris, dann in Italien, war 1871—98 Dir. d. Mus.-Abt. am Peabody-Inst. in Baltimore, schließlich lebte er in Kopen-hagen. Er schrieb 6 Sinf., eine *Jüdische und Christl. Trilogie* (Chorwerke), meh-rere Opern u. eine *Oper ohne Worte* (1883), Friedenshymne (Pariser Welt-ausstellung 1867), Requiem (6stg. Ch. u. Orch.), nordische Suiten, Kl-Quartett, Fantasie f. Vc u. Orch., Kantaten. — Sein Sohn Ebbe H. (* 5. Sept. 1898 in Kopenhagen) ist gleichfalls namhafter Komp.

Hammerich, Angul (Bruder von Asger *Hamerik), * 25. Nov. 1848 zu Kopenhagen, † ebenda 26. April 1931, stud. Vc, war Beamter im Finanzmin., seit 1880 Musikkritiker, 1892 Priv.-Doz., f. MW (Univ. Kopenh.), 1896—1922 Prof., gründete 1898 ein musikhist. Museum, dessen Katalog er 1909 hg., u. 1921 die dän. Ges. f. MW. Er schrieb: Festschr. z. 50jg. Jub. des Kopen-hagener Musikvereins (1886); Die Musik am Hofe Christians IV. (1892, dt. v. Elling in Vj. IX 62ff.); Über die alt-nord. Luren (Jbb. f. nord. Altertumsk., Vj. X); Die Compeniusorgel zu Frederiks-borg (1897, dt. im *Bull. musical*. II 1, 1922); *Mediaeval Musical relics of Denmark* (1912 engl. u. dän.); J. P. E. Hartmann (1916); Dänische MG bis 1700 (1921).

Hammerklavier, instr.kundlich jetzt allg. für das Pianoforte im Gegensatz z. *Cembalo, von Beethoven bei den Sonaten op. 101 u. 106 angewandte Ver-deutschung für den Flügel, also kein anderes, besonderes Instrument.

Hammerschmidt, Andreas, * 1611 oder 1612 aus sächs. Familie zu Brüx (Böhmen), † 29. Okt. 1675 zu Zittau, in Freiberg (Sa.) Schüler wohl von *Demantius, 1632 Org. zu Wesenstein, 1635 dgl. in Freiberg (Sa.), seit 1639 in Zittau; der namhafteste Kirchenkomp. des deutschen Mittelbarock neben H. Schütz, aber wesentlich populärer, so daß man vom „Hammerschmiedischen Fuß“ als Maßstab leicht ausführbarer KM sprach. Noch J. *Beer (Mus. Diskurse 1719) urteilt: „Er ist auch, welches das höchste Glück seines unsterblichen Ruhms, derjenige, welcher die Musik fast in allen Dorfkirchen *usque ad hunc diem* erhalten, welches tausend Künstler mit ihren Sprüngen und Contrafugen nicht zu tun vermögen...“, und *Mattheson glaubte, seine Motetten würden in Thüringen so wenig je aussterben „wie die hohen Stiefel der Altenburger Bauernmädchen“. Im Vordergrund stehen seine Dialoge; in der Gesch. d. Kantate ist er einer der ersten, die den Bibeltext durch freie Wiederholungen und kleine Einschübe der madrigalischen Paraphrase annähern (vgl. Briegel, Neumeister).

Werke: u. a. *Erster Fleiß* (5stg. f. Violon mit Bc., 3 Teile 1636—39), z. T. hg. von H. Mönkemeyer (1939); *Mus. Andachten* (I 1638, II 41, III 42, 252, IV 46, 254, V 52); *Dialogi oder Gespräch zw. Gott u. einer gläubigen Seele* (I 1645, 252, 369 [Neudr. v. Schmidt als DTD VIII 1], eines hg. von W. *Hensel [Bärenr.], II [Das Hohe Lied in Nachdichtg. v. Opitz] 1645, 252, 356, 458); *Missae [breves]* a 5—12 (1663); *Weltl. Oden* (I u. II 1642, III 49 [Neudrucke bei Moser, Alte Meister d. dt. Liedes, *Schering Beisp. 194]); 1—2stg.e Motetten (1649); Gespräche über die Evangelia (I 1655, II 56); Fest-, Buß- u. Danklieder (5 Singst., 5 Instr., I 1658, II 59); Kirchen- u. [geistl.] Tafelmusik (1662); Fest- u. Zeitandachten (6stg., 1671). Ausgew. Werke bot *Leichtentritt 1910 als DTD 40; andere Neudrucke bei Commer Bd. 25/26, Oppenheimer, Br. u. H., Sulzbach, Bärenr. Lit.: A. Tobias in Z. f. Gesch. d. Dt. in Böhmen IX 7/8; E. Steinhard (j.) in Sammlung gemeinnütziger Vorträge (Prag 1914); *Schünemann in SbIMG XII 207 ff.; *Leichtentritt (j.), Gesch.

d. Motette, S. 350 ff.; *Kretzschmar, Gesch. d. neueren dt. Liedes, S. 81 ff.; H. J. *Moser, Evangelienvertonung, S. 64 ff.; Fr. *Blume, Das monod. Prinzip (1925).

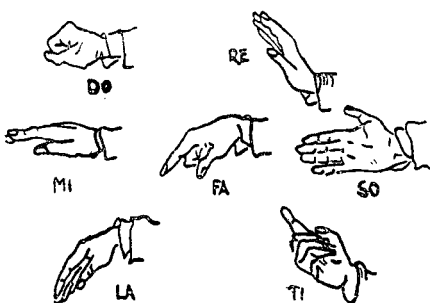
Hand, guidonische, s. Guido.

Handl s. Gallus.

Handschin, Jacques, * 5. April 1886 als Schweizer in Moskau, stud. in Basel und München Geschichte und Mathematik, dann Komp. bei Reger, Orgel bei *Straube und *Widor, war in Petersburg seit 1909 Orgellehrer (1914 Prof.) am Kons., seit 1915 Organist; 1921 Dr. phil. in Basel, Organist in Zürich, habilitierte sich in Basel 1924 für MW (1930 Prof.), 1935 Ordinarius (als Nachf. von K. *Nef). Er schrieb: Choralbearbb. ... im 13. Jh. (Diss. Basel 1921); Über die mehrstg.e Musik der Martial-epoche (Hab.-Schr. 1924); Abhandlungen im AfMW V 1 ff. (Älteste schweizer Mensuralmusik), VI 247 ff. (Zu den Motetten ältesten Stils), VII 161 ff. (Zum *Crucifixum in carne*), ZfMW VI, 545 ff. (Was brachte die Notredame-Schule Neues?), VII 386 ff. (Zur Notredame-Rhythmik), VIII 321 ff. (Zur Gesch. der Lehre vom Organum), IX 193 (m.-a. Beitr. zur Lehre v. d. Sphärenharmonie), X 513 (melod. Paraphr. im M.-A.), XII/XIII (Estampie u. Sequenz), *Acta musicol.* IV (Zur Gesch. v. Notredame), Km. Jb. 1930 (Gregorianisch-Polyphones), Kongr.-Ber. Basel 1924 (Über den Urspr. d. Motette), Lpz. 1925 (Conductus), Wien 1927 (Frühes u. spätes M.-A.), Orgel-tagung Freiberg 1927 (Orgelbewegung in der Schweiz), Schweizer Jb. f. MW V (Rolle der Nationen in der m.-a. MG), Adlerfestschr. (Organumtraktat v. Montpelier), Philologus 86 (zur altgr. Musik); Mussorgski (Neujb. Zürich 1924); Die Grundlagen des a-cappella-Stils (Zürich 1929); C. Saint-Saëns (Zürich 1930); I. Strawinski (dgl. 1933); *Erjordensia* (Acta 1934); *The two Winchester Pro-pers*. In: *The Journal of Theological Studies* XXXVII, 34—49 (London 1936); Zur Musikästh. des 19. Jh. (Dt. Vjschr. 10, 1937); Gesch. der Musik in der Schweiz bis zur Wende des Mittelalters (im Schweizer Musikbuch, Zürich 1939).

Handschrift s. Graphologie.

Handzeichen, auf Grund der alten *Cheironomie (siehe Guido) von *Curwen erfundenes, von *Münnich verfeinertes Hilfsmittel, durch das optische Signal unterschiedlicher Handstellungen relative Tonhöhen (möglichst zugleich mit ihrer psychol. Funktion) den Sängern vorzuschreiben. Die bei *Tonikado üblichen:



Vgl. auch Roeseling in Bückens Hdb. d. Musikerziehung, S. 124 ff.

Hannemann, Carl, * 10. Febr. 1890 in Hamburg, wo er bis 1926 als Lehrer in der Schul- u. Volksmusik tätig war; seit 1924 Org. d. Altonaer Hauptkirche, Leiter des Lehrer-GV.s u. als Bundeschormstr. im Dtnat. Handlungsgehilfen-Verb. Leiter der Lobeda-Singbewegung. Seit 1934 Musikref. im Reichsamt Feierabend, Abt. Volkstum—Brauchtum u. „Kraft durch Freude“ u. Leiter von deren Reichschor. Hg. der Lobeda-Singbücher, der Kanons „Das Singegrad“, des Ldb.s „Der Volkschor“ (RV. d. GemCh.e), alles Hanseat. Verlagsanstalt Hamburg.

Hannenheim, Norbert Hann v., * 15. Mai 1898 in Hermannstadt, war österr. Offizier, dann Schüler v. *Schönberg (j.), lebt in Berlin, schrieb Sinfonien, Kammermusik, Orgelsonate, Chöre, Lieder.

Hanff, Joh. Nikolaus, * 1630 zu Wechmar (Thüringen), † 1706 als Domorg. in Schleswig, vorher in Eutin, Lehrer *Matthesons, hat mit seinen Choralbearb. (die 6 erhaltenen bei *Straube, Choralvorspiele alter Meister) auf Bach gewirkt.

Hans v. Konstanz s. Buchner.

Hanslick, Eduard (hj.), * 11. Sept. 1825 in Prag, † 6. Aug. 1904 in Wien, Musikschüler von *Tomaschek (Prag),

wurde 1849 Dr. jur. und Beamter, zugleich aber Musikkritiker (seit 1864 an der Neuen Freien Presse), 1856 Privatdoz. an der Univ. Wien, 1861 a. o., 1870 ord. Professor, 1886 Hofrat, 1895 im Ruhestand. Als Kritiker ist er so einseitig für Brahms, so gehässig gegen Wagner und Bruckner aufgetreten, daß Wagner zunächst plante, den Beckmesser „Hans Lick“ zu nennen. Großen Einfluß gewann seine Schrift „Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst“ (1854, 1922, in viele Sprachen übers.), die zwar heilsam dem sentimentalischen Auslegen der Spätromantik entgegenwirkte, jedoch mit der rationalistisch-formalistischen Einengung der Musik als bloßes „Spiel tönend bewegter Formen“ drohte, bei „Musik als Tapetenmuster“ (*Busoni) zu landen; Schäfke (s. u.) hat allerdings nachgewiesen, daß H. als Kritiker selbst wesentlich weitherziger gewesen ist. Die Gegenparole bot dann im neudeutschen Sinne Fr. v. *Hausegger mit der Schrift „Musik als Ausdruck“ (1885, 287). Viel Stoff enthält Hanslicks Buch „Gesch. d. Konzertwesens in Wien“ (2 bdg. 1869/70). Ferner bot er in 9 Bdn. ges. Kritiken u. Studien *Die moderne Oper* (1879 ff., mehrfach); *Konzerte, Virtuosen u. Komponisten 1870—85* (1886, 296); *Aus meinem Leben* (1894, 41911). Lit.: Fr. *Stade, *Vom Musik-Schönen* (1870, 1904); R. *Hirschfeld (j.), *Das krit. Verfahren H.s* (1885); F. Printz, *Zur Würdigung des musikästhet. Formalismus H.s* (Diss. 1918); R. Schäfke, *E. H. u. d. Musikästhetik* (1922).

Haraszti, Emil, * 1. Nov. 1885 zu Nagy Várád (Ungarn), stud. MW in Leipzig u. Paris (1907 Dr. phil.), Musikkritiker, 1917 Privatdoz. in Budapest, 1920 Dir. des Nat. Kons., dann Univ.-Prof., schrieb: *Wagner und Ungarn* (ung., 1916), *Problem und Gesch. des Leitmotivs* (RM 1922), *Das National-element in Griegs Musik* (Budapest 1911), *Laborde u. d. ung. Musik* (1924), *Denkmäler der Tonkunst in Ungarn* (1926), *Bedeutungswandel in der Instr.-Kunde* (1927), *Die Umwandlung der mus. Formen* (1930), *Ráccosi und die ung. Musik* (1930), *Bartók* (1931), *Féltis fondateur de la musicol. compar.* (1932), *La musique ongroise* (1933).

Harfe (ital. *arpa*, franz. *harpe*, engl. *harp*, german. Wort, erstmals im 5. Jh. spätlat. bei Venantius Fortunatus), schon im alten *Ägypten gebräuchlich, als kleineres Instr. (mhd. *swalwe*) bei den nord. Sängern u. im *Minnesang unentbehrlich, 3chörig 1603 in Stuttgart (Bossert), diatonisch gestimmt; chromatische Zwischenstufen erreichte man seit Ende des 17. Jhs. (Tirol) durch Saitenverkürzung mittels eines Hakens, 1720 erfand Hochbrucker die Umstimmung durch Pedaltritt für alle gleichnamigen Stufen, *Erard 1811 die Doppelpedalharfe (unverkürzt Ces-, einfach C-, doppelt Cis-dur). Umfang heute von Contra-Ces bis ges''''; natürliches *Flageolett durch Halbierung der Saite klingt reizvoll. Berühmte Harfenisten: *Parish-Alvars (j. ?), Louis Grimm, Pönitz u. Posse. Harfenzkonzerte schrieben u. a. G. Fr. Händel, Parish-Alvars und *Reinecke. J. Snoer, Orch. Studien f. H. (2 Hfte., Merseburger); ders., Die H. als Orch.-Instr. — Eine elektr. gesteuerte Harfe konstruierten E. Voß u. K. Strickert (Greifsw. 1933).

Lit.: H. J. Zingel, Harfe u. Harfenspiel vom Beginn des 16. Jhs. bis ins 2. Drittel des 18. Jhs. (Diss. Halle 1930, gedr. 32), dazu Acta V 130; ders. im AfMF 2, 1937 u. M. Schneider-Festschr.; F. Jelinek, Die H. als Orch.-Instr. In: Hohe Schule d. Mus., hg. v. *Müller-Blattau (1937); H. *Panum, Lyra u. Harfe im alten Nordeuropa (SbIMG VII, 1ff.); R. Ruba, *Storia dell' arpa* (I Aversa 1911); Bauer-Ziech, Harfenschule (1912); M. A. Clark, *How to play the harp* (Philadelphia 1932); E. Schreiner, *De harp* (Zwolle 1929); Rich. *Hofmann, Praktische Instrumentationslehre (31892, Teil 7); A. O. Väisänen: Die obugrische Harfe, in Finnisch-ugrischen Forschungen Bd. 24 (Helsinki 1937).

Harmonielehre (v. griech. *ἀρμονία* = Verfügen, vgl. B. Meyer, *Ἀρμονία*, Bedeutung des Wortes v. Homer bis Aristoteles, Zürich 1932), die Lehre vom Zusammenklingen der Töne unter akkordischen *Funktionsgesetzen, die Erkenntnis der Regelmäßigkeit des Tonreichs unter dem Gegensatz der „harmonischen“ Tongeschlechter *Dur und *Moll; zwar ist man gewohnt, die Tonsatzlehre der Harmonik unter

starker Betonung der „richtigen Stimmfortschreitungen“ im vierstimmigen Satz für gemCh vorzutragen, was eigentlich schon in den *Kontrapunkt übergreift, doch läßt sich ja auch dieser nicht gänzlich ohne Berücksichtigung der sich ergebenden Harmonien lehren; immerhin wäre auch eine freistimmige, fast völlig vertikal gesehene H. vorstellbar. Ob man den Schüler (wie es mindestens seit J. S. Bach üblich) zuerst mit der 4stg.en H. und dann mit dem 2—4stg.en Kontrapunkt beginnen lassen solle oder umgekehrt, ist strittig; in jedem Falle sollte auch der H. erst eine 1stg.e Melodiebildungslehre vorausgehen. Man schließt die H. meist mit der Lehre von den *Alterationen, den Vorhalten u. Durchgängen sowie der *Modulationslehre ab; daran sollte sich auch noch die *Figuration (als Lehre vom harm. Klaviersatz) schließen.

Lit.: (Auswahl) A) mehr *theoretisch*: *Rameau, *Démonstration du principe de l'harmonie* (1750, dt. v. El. Lesser 1930, Nachtrag 1752); M. *Hauptmann, Natur der Harmonik u. Metrik (21873); A. v. *Oettingen, Harmoniesystem in dualer Entw. (1866) u. Das duale Harmoniesystem (1913); B. *Ziehn, Harmonie- u. Modulationslehre (1887); *Riemann, Hdb. d. H. (1887, 81920), Katechismus d. H.-L. (1890), Vereinfachte H.-L. (1893); R. Mayrhofer, Organische H.-L. (1908); A. *Schönberg (j.), H.-L. (1911, 322); Jos. *Achtelik, Der Naturklang (I 1922, II 28); A. *Halm, H.-L. (Sammlung Götschen); S. *Karg-Ehlert, Polartistische Klang- und Tonalitätslehre (1931); E. *Kurtz (j.), Voraussetzungen der theor. Harmonik (1913) u. Romanistische Harmonik (1920); E. v. d. Nüll, Die Entw. der modernen H. (1931); *Howard, Wissenschaftl. H.-L. des Künstlers (1932); *Erpf, Studien zur H.-Klangtechnik der neuen Mus. (1927); ders., H.-L. in der Schule (1930). — B) mehr *praktisch*: *Fétis, *Traité de l'harmonie* (111875); *Louis u. *Thuille, H.-L. (1907, 824); *Krehl, H.-L. (Götschen); J. *Schreyer, H.-L. (1903 bis 1905, 824); R. *Stöhr (j.), Prakt. Leitf. d. H.-L. (1909, 1425); W. *Klatte, Grundlagen des mehrstg. Satzes (1922); van *Eyken, H.-L. (1911); W. *Maler, Beiträge zur H.-L. (1931); P. *Gilson,

Traité d'harmonie, 3 Bde. (Brüssel 1933); *Koechlin, dgl., 3bde. (Paris 1933); G. F. *Wehle, *Neue Wege im Kompos.-Unterr.* (1941ff.; H. Wagner-Schönkirch, Theor.-prakt. Mus.- u. Harm.-Lehre (1937); J. *Müller-Blattau, *Die Lehre v. d. Elementen*; In: *Hohe Schule d. Mus.* (hg. von dems. 1937); H. Müller, *D. H. der modernen Unterhaltungsmusik* (in *D. Orch.-Magazin* 8ff., 1937); H. *Distler, *Funktionelle Harmonielehre 1941* (Forts. u. Vereinfachg. v. *Riemann); R. Ciconesi, *La tecnica dell'armonizzazione* (Florenz 1940); S. Perinello, *Armonia razionale* (1933, 1936).

Harmonik, weltanschauliche, Die Auffassung von Natur und Kunst nicht unter dem wissenschaftlich üblichen Gesichtspunkt der Messung („Haptik“ = Be„greifung“), sondern der Wertung auf Grund einer beiderseits ins unendlich Große und Kleine reichenden „harmonischen“ Zahlenreihe:

$$\frac{1}{\infty} \dots \frac{1}{7} \frac{1}{6} \frac{1}{5} \frac{1}{4} \frac{1}{3} \frac{1}{2} \frac{1}{1} \frac{1}{2} \frac{3}{4} \frac{5}{6} \frac{7}{8} \dots \frac{\infty}{1}$$

deren Gesetz sich nicht nur in der Astronomie (J. Kepler), Kristallographie (Victor Goldschmidt [J.]), Optik (H. Friedmann), sondern auf allen Gebieten, vor allem aber auf dem der Musik durch koordinatenmäßige Anordnung der Ober- und gedachten Untertonreihen nachweisen lassen soll. Die Gefahr z. B. bei Kayser (s. u.) liegt in der Erweiterung des Begriffs „Klangintervall“ auf jede Zahlenbeziehung, statt daß er auf den akustischen Sonderfall begrenzt bleibt.

Lit.: A. Frh. v. Thimus, *Die harmonikale Symbolik des Altertums* (1868 und 1876, 2 Bde.); H. Schümann, *Monozentrik* (1924); Hans Kayser, *Orpheus* (Vom Klang der Welt, Fragm. 1924); ders., *Der hörende Mensch* (1932, dazu H. J. *Moser in *Dt. Lit.-Ztg.* 1933); ders., *Vom Klang der Welt* (Vorträge, Zürich 1937). Abhh. z. Ektypik harmonikaler Wertformen (Zürich 1938).

Harmoniemusik s. Militärmusik.

Harmonika, 1) um 1800 gleichbedeutend mit der *Glas-H.; 2) die Mund-H. ist ein Volksinstr. mit durchschlagenden Zungen, gern so angeordnet, daß man beim Ausatmen den Tonikadreiklang, beim Einatmen den Septakkord der 7. Stufe erhält, womit zugleich alle sieben diatonischen Melodiestufen ge-

geben sind; dadurch ist sie aber auch (von hygienischen Bedenken abgesehen) als Schulinstr. ungeeignet, weil sie entgegen dem Gesang und allen anderen Blasinstrumenten nicht das Atemholen mit der Phrasierungszäsur zusammen treffen läßt; doch hat man auch Versuche mit nur expiratorisch-diatonischen bzw. chromatisch-melodischen H.s gemacht. Weltzentrum der H.-Fabrikation ist Trossingen in Württemberg; 3) die Zieh-H. (*Bandoneon, Schifferklavier) überträgt die Einatmung dem Auseinanderziehen eines H.-Balges zwischen zwei H.s, deren eine meist die Harmoniebegleitung gibt, während auf der andern die Melodietöne dadurch erzielt werden, daß eine Klaviatur die Löcher f. d. andern Akkordtöne jeweils zudeckt. Sie hat sich letzthin als *Bandoneon zu einem recht ernst zu nehmenden Volksinstrument entwickelt, für das auch künstlerisch wertvolle Lit. v. *Zilcher, *Ambrosius u. a. entstanden ist.

Lit.: H. Buschmann-Eßlingen, Chr. F. Buschmann, der Erfinder der Mund- u. Hand-H. (1938); A. Antl-Plakowitz, *Gründl. Unterrichtswerk für die chromat. H.* (Wien 1936); H. v. Diemen, *Fröhl. Hand-H.-Schule für diat. Instr.* (1936); K. Herold, *Ausführl. Schule f. d. chromatische Knopf-Akkordeon* (1936); K. Mahr, *Schule f. Pianc-Akkordeon* (Schott 1936).

Harmonium, ein Tasteninstrum. seit etwa 1800 mit durchschlagenden Zungen (statt des alten *Regals mit aufschlagenden Z.), amerikanisch mit Saugwind- und Registern, die meist in der Mitte der Klaviatur wechseln (Halbregister); das H., dessen Blasebälge der Spieler mit den Füßen antreibt, so daß schon deshalb das Pedalspiel wegfällt, besitzt wohl zarte Stimmungsreize, wirkt aber auf die Dauer leicht süßlich-fad. Immerhin besitzt es die Fähigkeit leicht wechselnder Stärkegrade. Mag man ihm seinen Platz in der Hausmusik und in der „Pariser Besetzung“ der Tanzkapellen gönnen, so sollte es in der Kirche auch bei bescheidensten Verhältnissen als Orgelersatz abgelehnt werden. Verbesserungsversuche sind das Normal- bzw. Kunst-H. Sehr geeignet ist das H., da bei Unreinheiten besonders deutlich Schwebungen hervortreten, als

akustisches Demonstrationsmittel für die verschiedenen Stimmungsprinzipie (vgl. Helmholtz, Eitz).

Lit.: H.-Schulen v. Mettenleiter (3 Hefte) und *Karg-Ehlert (*Die Kunst des Registrierens*, 1911); Riehm, Das II., s. Bau u. s. Behandlung (1886, 397); Mustel, *L'Orgue espressif ou l'H.* (2 Bg., 1903); L. *Hartmann, Das H. (1913); O. *Bie (j.), Intime Musik (1904); Lit.-Führer v. Allihn, Köppen u. d. Verlag K. Simon (Berlin). Zss.: *Das H.* (Berlin 1900ff., hg. v. Lückhoff), Mschr. Der H.-Freund (Berlin 1927 ff.).

harpeggio (spr. arpédseho), italienisch = harfenartig, das „gebrochene“ Anschlagen bzw. Anstreichen von Akkorden (Zeichen senkr. Spirale), meist von unten nach oben, im altfranz. Clavecinstil auch von oben nach unten, beim Violinspiel auf- und abwärts abwechselnd in rationaler Auflösung zu gebrochenen Akkorden, wofür die Bezeichnung „h.“ bei J. S. Bach u. a. nur Notations-Abkürzung bedeutet.

Harpsichord (engl.) = *Cembalo.

Hartmann, Joh. Peter Emil, * 14. Mai 1805 zu Kopenhagen, † ebenda 10. März 1900, aus deutscher Familie, Schüler seines Vaters, Jurist, seit Anfang der dreißiger Jahre als Opernkomp. beachtet, befreundete sich mit *Marschner, war 1838 bei *Spohr in Kassel, wurde 1867 Mitdir. des kgl. Kons. Kopenhagen, wo er 1879 Dr. h. c. wurde; er war der Schwiegervater *Gades. Seit dem Melodram „Die goldenen Hörner“ (1832) zeigte er sich wachsend als Führer einer skandinavischen Romantik, während die gleichaltrige Oper „Der Rabe“ (Andersen) mehr südlich gerichtet ist. Höhepunkte sind die Balletts „Die Walküre“ u. Thrymskviden; er schrieb Opern, Ballette, Schauspiel-musiken, Sinfonien, Kantaten, Trauermarsch f. Orgel u. Bläser (1848), Kl.-Sonaten, Liederkreise, Kl.-Stücke.

Lit.: A. *Hammerich in SbIMG II, 455 ff. (dt. v. L. Frfr. v. Liliencron, erweitert Kopenh. 1916); C. Thrane, *Danske Komponister* (Kopenh. 1875); W. *Behrend, J. P. E. H. (1895, 1918 u. 34). — Sein Sohn Emil H., * 21. Febr. 1836 zu Kopenhagen, † ebenda 18. Juli 1898, Schüler s. Vaters und Gades, seit 1861 Organist, lebte seit 1873 nur seinem Schaffen; er schrieb

mehrere Opern, Sinfonien, V-Konz., Vc-Konz., *Nordische Volkstänze*, *Ouv. Nordische Heerfahrt*, *Skandinav. Volksmusik* (Orch.), Kammermusik.

Hartmann, Ludwig, * 10. Mai 1860 in Selb (Ofr.) stud. bei *Rheinberger in München, seit 1895 an der Lehrerbildungsanstalt Bayreuth und dort Leiter des Musikvereins; schrieb u. a. Chorwerke, Lieder, einen Einakter und die Bücher „Die Orgel“ (3. Aufl.) und „Das Harmonium“ (1913).

[Pater] **Hartmann** (Paul v. An der Lan-Hochbrunn), * 21. Dez. 1863 zu Salurn bei Bozen, † 5. Dez. 1914 in München, stud. bei Pembaur d. Ä. in Innsbruck, wurde 1886 Franziskaner in Salzburg, 1893 Organist in Jerusalem, 1895—1906 dgl. in Rom u. Dir. der *Scuola mus. cooperativa* (1905 Dr. h. c. Würzburg), zuletzt im Münchener Kloster S. Anna. Er schrieb Messen, Orgelwerke, ein Tedeum und besonders im Stil v. *Perosi Oratorien: Petrus (1900), Franziskus (1902), Das letzte Abendmahl (1904), Der Tod des Herrn (1905), Die sieben Worte (1908).

Hasler s. Haßler.

Hasse, Faustina, s. Bordini.

Hasse, Johann Adolf, * im März [getauft 25.] 1699 zu Bergedorf (bei Hamburg), † 16. Dez. 1783 in Venedig, wirkte als Operntenor seit 1718 in Hamburg, seit 1721 in Braunschweig, wo er zugleich als Komp. debütierte, ging aber 1722 nach Neapel, wo er bei *Porpora und vor allem bei Al. *Scarlatti studierte und rasch als *Il Sassone* (Der Sachse) ein Hauptvertreter der neapolit. Opernschule wurde. 1727 zog er als Kplm. des *Cons. degli Incurabili* nach Venedig, wo er die berühmte Sängerin Faustina *Bordini ehelichte; mit ihr 1731 als Kplm. an die Dresdener Oper berufen, kehrte er zunächst nach Italien zurück, das Ehepaar trat auch kurz in den Londoner Wettbewerb gegen Händel ein, doch übernahm er von 1734 bis zum Kriegsausbruch 1756 fast dauernd die Opernleitung in Dresden. Während des 7jg. Krieges mehrfach in Italien, zog H. 1765 nach Wien, seinen Lebensabend verbrachte das Ehepaar in Venedig (Besuch v. *Burney). Er verwirklichte die Reform *Metastasios und ist, besonders in bedeutenden *Accomp.-Monologen, oft ein feiner Menschen-

zeichner. „Sein Ruhm und Einfluß wären zu seinen Lebzeiten ohnegleichen und haben vielen jungen Meistern wie Haydn und Mozart die Wege geebnet. Im Bunde mit *Metastasio beherrschte er die ital. Oper vollständig als der glänzendste Vertreter der stilisierten Musikoper im Banne der rationalistischen Gesellschaftskonvention. Auch die reformfreundlicheren jüngeren Zeitgenossen, die *Jommelli, Perez, Traëtta usw., ja selbst den jungen Gluck hat er grundsätzlich bei seiner Fahne festzuhalten vermocht.“ (H. *Abert.) Stören hier oft ein leerpollerndes Pathos und allzu sparsame Typik, so zeigen seine Oratorien Glut und seine Messen jenen heitern Glanz, der noch Mozarts und Haydns Kirchenmusik bestimmte; in der Sinfonik und in Konzerten bereitet er *Graun und *Stamitz den Weg. *Neudruck*: Von den 80 Opern wird *Arminio* von R. *Gerber f. d. RD vorbereitet, 5 Arien bei Haböck, Farinelli (Univ.-Ed.); für die 14 Oratorien zeugen *La conversione di S. Agostino* (hg. v. *Schering in DTD 20) u. Die Pilger am hl. Grabe (Neudr. des Kl.-A. v. C. Grau, 1929); ein Fl.-Konz. bot Schering in DTD 29/30, 10 Orch.-Stücke G. *Göhler (1904), anderes O. *Schmid in „Musik am sächs. Hofe“ (Heft 2, 6—8), Motetten bei Latrobe, Klavier-Sonaten bei *Pauer u. Engländer (j.), der 1934 auch 2 V.- bzw. Fl.- u. Bc.-Son. bei Hofmeister hg.; K. Walther bot bei Nagel eine Fl.-Son.; eine für Cemb. bei Kistner; eine Sonate Es-dur f. Cemb. veröffentlichte R. *Steglich (1936).

Lit.: R. *Gerber, Der Operntypus H.s u. s. textl. Grundlagen (1925); Mennicke, H. als Sinfoniker (Diss. Lpz. 1906); W. Müller, H. als Kirchenkomp. (Diss. Lpz. 1910); L. Kamiński, Die Oratorien v. H. (Diss. Berlin 1912); H. *Abert, Mozart I 232ff., 286, 290ff.; T. Mantovani, *Nel centenario di H.* (Gaz. Mus., Mailand 1899); P. Schlegel in der Musik XXVI/3 und ZfM 101, 30. Histor.: W. H. *Riehl, Mus. Charakterk. I; Fr. S. Kandler, *Cenni storico-critici intorno alla vita di J. A. H.* (Venedig 1820).

Hasse, Karl, * 20. März 1883 in Dohna (Sa.), Thomaner-Alumne in Leipzig, wo er bei *Kretschmar u. *Riemann MW, bei *Krehl, *Nikisch,

*Straube, *Ruthardt Musik studierte; nach Studien bei *Reger u. *Mottl in München war er 1906—08 Ass. bei *Wolfrum (Heidelberg), reiste als Org., wurde 1909 Johanniskantor in Chemnitz, 1910 städt. MD in Osnabrück, 1919 Univ.-MD u. Prof. in Tübingen, 1923 Dr. phil., 1931 Hon.-Prof., 1933 Dir. der Staatl. Hochsch. f. M. in Köln; 1925—33 Hg. der „Veröffentlichungen des Musikinst. der Univ. Tübingen“ (11 Hefte). Er schrieb *Max Reger* (1921); *Musikstil und Musikkultur* (Ges. Aufsätze 1927); *Kunst und Gemeinschaft* (Mschr. f. Gd. u. kK 1932); *Temp. Stimmung u. mus. Praxis* (ZfMW XIII, 353 ff.); Aufsätze in „Musik u. Kirche“, Von dt. Meistern (Bosse 1934); Von dt. KM (Reden u. Aufs. 1936); Joh. Seb. Bach (Köln 1941) usw. *Kompositionen* u. a.: Sinf. Var. über „Prinz Eugen“ (gr. Orch. op. 17); *Deutsches Sanctus* (8stg.); Messe (a capp.); 80. Ps. (GemCh); Hymnus von J. Kepler (Gem. Ch, Bar.-Solo und Orch. op. 54); Kirchenkantaten (Reformationsk. op. 40); Orgelwerke; Vc.-Son., Suite (V. u. Kl.). H.-Heft der ZfM Okt. 1934.

Haßler, Hans Leo (v.), * 25./26. Okt. 1564 zu Nürnberg, † 8. Juni 1612 in Frankfurt a. M., Sohn eines aus Joachimsthal (Erzgeb.) nach Nürnberg gekommenen Organisten Isaak H., der seinerseits aus d. Ulmer u. Dillinger Gegend stammte, erwuchs samt s. Brüdern Jakob (bei d. Fuggers, dann in Hechingen u. am Prager Hof) u. Kaspar (Sebaldorg. in Nürnberg.) unter dem Einfluß v. Seb. *Heyden, L. *Lechner u. Friedr. Lindner (dessen Sammelwerke viel ital. Musik nach Süddeutschland brachten), ging 1584 (wie vorher an Deutschen nur Jac. *Meiland) nach Venedig, wo er bei Andrea *Gabrieli mit Giov. G. studierte; seither hat er ital. Formen stark bevorzugt, jedoch ohne auch innerlich zum Welschen zu werden. 1585 wurde er in Augsburg Org. am Dom und Kammerorg. bei den Fuggers, sein rasch wachsender Ruhm brachte ihm von Prag 1595 den kais. Adel (1604 H. „von Roseneck“). 1600 wurde er Führer der Stadtpfeifer, kehrte 1602 als städt. Oberkplm. nach Nürnberg zurück, wo er sich ebenso wie schon in Augsburg auch als Erfinder von Musikautomaten betätigte. 1604 zog H., der bereits

kränkelte, nach Ulm, 1608 folgte er einem Ruf als Kammerorg. u. Musikbibliothekar des Kurfürsten nach Dresden u. starb 4 Jahre darauf in dessen Dienst bei der Krönung des Kaisers Mathias. Die gleichzeitigen dt. Meister der venez. Schule (Hier. *Praetorius, J. *Gallus, J. *Eccard) überragt er an Vielseitigkeit der Gestaltungskraft und Unmittelbarkeit des Ausdrucks — das Innige, Kraftvolle und Herzliche ist seine unvergleichliche Stärke. Er veröffentlichte an Weltlichem: *Canzonette* (1590, hg. v. R. *Schwartz in DTB V 2); *Neue deutsche Gesang* (1596, dgl.); 33 ital. *Madrigale* zu 5—8 St. (1596, Landgr. Moritz v. *Hessen gewidmet, hg. v. Schwartz in DTB XI 1); *Lustgarten* (1601, 39 vokale u. 11 instr. Sätze, hg. v. Fr. Zelle in Eitners Publ. Bd. 15), darin als „Mein Gmüt ist mir verwirret“ die Melod. zu „O Haupt voll Blut u. Wunden“ (Ausw. v. A. *Mendelssohn [Peters]); 5 Intraden aus d. Lustg. für Bläser hg. von P. Winter und C. *Bresgen (1937); 2 Canzonen, 8stg. f. Bl. einger. von F. *Dietrich (1942); geistliche Musik: *Cantiones sacrae* (1591, 29, *1607, 48 lat. Motetten, hg. von Gehrmann in DTD II); *Sacri concentus* (1601, 44 Vokalsätze zu 5—12 Stimmen u. 3 Instr.-Kanzonen, hg. v. Auer in DTD XXIV/V), *Messen* (4—8stg., 1599, hg. v. Auer in DTD VII, 2 hg. v. *Bäuerle 1932); *Psalmen u. christl. Lobgesänge* (evang. Kirchenlieder), fugweis komp. (1607, hg. v. *Kirnberger f. d. Prinzess. *Amalia v. Preußen. 2777, Neudr. v. R. v. Saalfeld, Bärenr. [darin z. B. 9tlg.e Variationskette des Vaterunsers]), dieselben „simpliciter gesetzt“ (1608, hg. v. *Teschner 1865 u. R. v. Saalfeld, Bärenr.); Ausgew. *Orgelw.* (hg. v. E. v. *Werra, DTB IV 2); Einzelsätze bei Schöberlein (48 Nrn.), bei Proske, Commer, Bearb. f. MCh v. Reger (Hey), mehrere in den Kaiserlhb., im Staatl. Jugendlhb. in Riemanns Beisp., Scherings Beisp. 152/53, in Leichtentritts (j.) Meisterw. dt. Tonk., Heinrichshofens *Mus. sacr.*; 132. Ps. 5stg. hg. von *Berberich (Schott 1933).

Lit.: A. *Sandberger (Biogr.) in DTB V 1; E. Fr. *Schmidt in Zs. d. hist. Vereins f. Schwaben 54 (1941) S. 60—212; R. *Schwartz (Madrigal) in Vj. IX; H. *Leichtentritt (j.), *Gesch.*

d. Motette, S. 293 ff.; P. *Wagner, *Gesch. d. Messe*, S. 342 ff.; Fr. Roth in SB IMG XIV, 34 ff.; M. *Seiffert, *Gesch. d. Klaviermusik*, S. 95 ff.; H. J. *Moser, *Gesch. d. dt. Musik I*⁵, 493—504, u. Kl. dt. MG S. 110 ff.; H. *Bäuerle, H. L. H.s Messen (Mus. Sacra LXVI, 1936).

Hatzfeld, Johannes, * 14. April 1882 in Benolpe (Sauerland), stud. in München kath. Theologie, bei *Sandberger u. *Kroyer MW sowie in Magdeburg bei Krug-Waldsee Theorie, 1906 bis 1914 als Geistlicher tätig, bis 1924 Religionslehrer in Paderborn (Rektor), seitdem in München-Gladbach (Volksvereinsverlag). Hg. von volkstüml. Liederbüchern, der Sammlungen *Musik im Haus*, *Musica orans*, *Musikspiele*; 18 Tonsätze zu 4—5 St. in *Schauertes Cantual*; Westfälische Volkslieder mit Bildern und Weisen (1928); bot eine Messe nach dt. Kirchenliedern u. Ges. f. d. Hauptfeste des Kirch.-Jahres (4stg., Düsseldorf 1933).

Hauer, Joseph Mathias, * 19. März 1883 in Wiener Neustadt, Volksschullehrer, dann Schulmusiker in Wien, betätigte sich als Erfinder eines neuen Zwölftönesystems („Tropen“), in dem jeweils eine bestimmte Töne-Auswahl aus der temperierten chromat. Skala kombinatorisch ausgewertet wurde. Er schrieb: Über die Klangfarben (1919, 20 als Vom Wesen des Musikalischen); Deutung des Melos (1923); Vom Melos zur Pauke; Zwölftontechnik. Auch Komponist.

Lit.: W. Reich in der Musik XXIII/8; *Mersmann, *Kammermusik IV*, 123 ff.

Haupt, Karl August, * 25. Aug. 1810 bei Sagan, † 4. Juli 1891 in Berlin, Schüler v. A. W. *Bach, B. *Klein, S. *Dehn (Berlin), wurde als Orgelmeister sehr geschätzt, 1869 Dir. des Kgl. Instituts f. KM (Prof., Senator der Akad. d. Künste); er schrieb eine Orgelschule u. ein Choralbuch (1869).

Lit.: *Volbach in der Allg. MZ 1891, Nr. 30—31.

Hauptmann, Moritz, * 13. Okt. 1792 in Dresden, † 3. Januar 1868 in Leipzig, stud. Kompos. bei Morlacchi u. Th. Weinlig, Violine in Gotha bei *Spohr, wurde 1812 Geiger in der Dresdener Hofkap., 1815 Privatmusiklehrer in Rußland, 1820 wieder in Dresden, 1822

im Orch. unter Spohr in Kassel, 1842 als Nachf. v. Weinlig Leipziger Thomas-kantor sowie frühester Theorielehrer am Kons., Mitbegr. u. Vors. der Bachges. sowie Hg. der ersten 3 Bde. der Bach-Ausg., Göttinger Dr. h. c., Lehrer zahlreicher namhafter Musiker, Komponist von Motetten, GemChören, Terzetten, Duetten, Liedern mit V. und Kl., V.-Sonaten, V.-Duos (Ges. Chorwerke, 8 Hefte, 1898 bei Br. u. H.). Theor. Schriften: *Die Natur der Harmonik u. Metrik* (1853, 273); *Erläuterungen zu Bachs Kunst der Fuge* (1841, 261); *Die Lehre von der Harmonik* (hg. v. O. Paul 1868, 273); *Opuscula* (Ges. Aufs., hg. v. Ernst H., 1874); *Aufgaben f. d. einfachen u. doppelten Kontrapunkt* gesammelt (v. E. *Rudorff); *Briefe an Franz Hauser* (2 Bg., hg. v. A. Schöne, 1871); *Briefe an Spohr u. a.* (hg. v. F. *Hiller, 1876).

Lit.: O. *Paul, M. H. (zum 70. Geburtstag, 1862); F. *Hiller (j.) in: Aus dem Töneleben unserer Zeit (II 1871); St. *Krehl, M. H. (1918).

Hausegger, Friedrich v., * 26. April 1837 in St. Andrä (Kärnten), † 23. Febr. 1899 zu Graz, in der Musik Schüler v. *Desoff, wurde Rechtsanw. in Graz, habilitierte sich dort aber als Priv.-Doz. f. MG. Seine wertvollen, neudeutsch gerichteten Schriften sind: *Musik als Ausdruck* (1885, 287, gegen *Hanslick); *R. Wagner u. Schopenhauer* (21892); *Vom Jenseits des Künstlers* (1893); *Die Künstler. Persönlichkeit* (1897); *Unsere dt. Meister* (Bach, Mozart, Beethoven, Wagner, hg. v. R. *Louis, 1901); *Gedanken eines Schauenden* (Ges. Aufs., hg. v. S. v. *Hausegger, 1903); ferner die Aufsatzreihe „Über die Anlage der german. Völker zur Musik“ (Fritzschs Mus. Wochenblatt 1874); s. Briefwechsel mit Rosegger (hg. v. S. v. H., 1924).

Hausegger, Siegmund v., * 16. Aug. 1872 (als Sohn des vorigen) in Graz, Schüler seines Vaters, W. *Degners u. K. *Pohlighs, stud. an der Univ. Graz, wurde 1895 Gastdirig. der Grazer Oper, übernahm 1899 die Volkssinfoniekonzerte des Kaimorchesters in München, 1903—06 die Museumskonz. in Frankfurt a. M., seit 1910 die Philh. Konzerte in Hamburg u. zugleich die des Blüthner-orch. (Berlin), 1920—34 war er Dir. (später „Präsident“ u. Geh. Rat) der

Akad. d. Tonkunst in München sowie Dirig. des Konzertvereins, 1925 Dr. phil. h. c. (Kiel); letzter Vorsitzender des *Allg. dt. Musikvereins. H. ist als Tonsetzer in einer zwischen H. *Wolf u. R. *Strauß stehenden, von sittlichem Feuer erfüllten Sprache beheimatet, als Dirig. ein eckiger Ekstatiker voll leidenschaftlicher Werktreue. Auf die Opern *Helfried* (Graz 1889) und *Zinnobere* (nach E. T. A. Hoffmanns *Klein Zaches*, München 1898) folgten die Orch.-Werke *Dionysische Fantasie* (1899), *Barbarossa* (3sätzige Progr.-Sinf., das schönste Denkmal des politischen Idealismus der Deutschen in Österr., 1900), *Wieland der Schmied* (1904), *Natursinfonie* (mit Schlußchor, 1911), *Aufklänge* (sinf. Var. über ein Kinderlied, 1919); ferner MCh.e u. GemCh.e mit Orch., Lieder, Bratschenlieder, Orch.-Gesänge, 2 Sätze im Staatl. Ldb. f. d. Jugend. Er schrieb eine Biogr. seines ersten Schwiegervaters Al. *Ritter (1907); *Betrachtungen zur Kunst* (Ges.-Aufs., Bosse, 1921); Hg. der Briefe v. Wagner an Julie Ritter (1920).

Lit.: W. Zentner in ZfM 101, 909ff.

Hauser, Franz, * 12. Jan. 1794 bei Prag, † 14. Aug. 1870 zu Freiburg i. Br., stud. bei *Tomaschek, wirkte 1817—37 an vielen Orten als Bühnenbariton, lebte als Gesanglehrer in Wien, war 1846—65 Dir. der kgl. Musikschule in München, bis Wagner diese umgestaltete, lebte seit 1867 zu Freiburg im Ruhestand, sammelte Bachautographen u. stand im Briefwechsel mit M. *Hauptmann (hg. 1891). Er schrieb *Gesanglehre f. Lehrende u. Lernende* (1866).

Lit.: E. *Hanslick (hj.), *Suite und Moderne Oper* IX.

Hausmann, Robert, * 13. Aug. 1852 zu Rottleberode (Harz), † 18. Jan. 1909 in Wien, stud. Vc bei dem Cellisten des Braunschweiger Müller-Quartetts Theodor Müller, 1869—71 auf der Berliner Hochschule, dann bei *Piatti (London), seit 1876 als Vc-Prof. der Berliner Hochschule hochangesehen, 1879—1907 Mitgl. des *Joachim-Quart.

Hausmann (Haußmann), Valentin, um 1600 Org. in Gerbstädt (Prov. Sachsen), schrieb 1588—1610 zahlr. Instrumentaltänze u. weltl. Lieder (Ausw. v. Fr. *Bölsche in DTD 16, Ausw. v. *Steglich bei Nagel), auch

Hg. v. Tanzliedern der *Marenzio u. *Gastoldi. Ein Tanz bei J. *Wolf, Sing- u. Spielmusik; 3 Tänze f. 2 Tr. u. 3 Pos. bei Br. u. H. (Aus alter Zeit); Satz in Gesellige Zeit I (Bärenr.).

Hausmusik, neben dem ländlichen Volksliedgesang und der Kirchen- und Schulmusik die wichtigste Erscheinungsform der Laienmusik und damit recht eigentlich die Grundlage aller volkstümlichen Musikkultur, zumal in der Sphäre des Bürgertums, da die über elementare Ansprüche hinausgehende H. natürlich eine gewisse Ordnung und Wohlhabigkeit des „Hauses“ voraussetzt. An sich schließt H. sogar erhebliche technische Ansprüche keineswegs aus, ist doch H. auch für viele Berufsmusiker die beglückendste Form des Musizierens. Aber gegenüber der ganz auf Wirkung und Großakustik eingestellten Konzertmusik trägt die Intimität der Hausmusik, die sich auf die Klangverhältnisse des Zimmers einstellt (daher auch „Kammer“-Musik), ihren Zweck in sich selbst, sie will vor allem der Musizierfreude der Ausübenden selber Genüge tun, so daß sie ganz ohne Hörer oder doch nur vor einem kleinen Kreis innerlich Mitverbundener vor sich geht, denen nicht etwas „vorgezaubert“ werden soll, sondern die sozusagen „innerlich mitmusizieren“. H. kann rein vokaler oder rein instrumentaler Art sein oder sich aus beiden Faktoren mischen. Zu ihr rechnen die weltlich textierten Motets der **ars antiqua* und alles Außerkirchliche der **ars nova*, dann die **chansons* der Burgunder und Niederländer, die deutschen Liedbearbeitungen des 15. u. 16. Jhs. seit dem Lochamer-Ldb., die **Frottolen*, **Villanellen*, **Madrigale*, **Canzonetten* und **Balletti* des ital. 16. Jhs., die Generalbaß-Madrigale und Continuo-Lieder des Barock, die Kammerkantate und Kamersonate, die solistisch besetzten Suiten. (Von hier zweigt die **Collegiums-* und fürstl. Kammermusik in stärkerer Besetzung ab, aus denen allmählich die öffentliche **Konzertmusik* erwuchs). Im 18. Jh. gehören zu ihr noch Rathgebers Tafelkonfekt und Haydns Quartettlieder sowie die gesamte Klavierlied-Literatur, und für sie erblüht nun besonders die instr. Ensemblemusik der Mannheim-Wiener Schule

(Sonaten, Klaviertrios, StrQu, Streich-Quintett, Klavierquartett usw.). Im 19. Jh. tritt eine Krise der H. insofern ein, als Lied und Kammermusik von den Komponisten im Schwierigkeitsgrad immer mehr dem Fachmusiker, in der Akustik und Haltung dem Podium zugewiesen werden; der Beginn des 20. Jhs. verschärft die Lage durch den steilen Anstieg der **mechanischen* u. **elektrischen* Musik, des **Tonfilms*, der **Schallplatte* und vor allem des **Rundfunks*, wodurch der Laienwelt vielfach der Antrieß zu eigenem Musizieren genommen wurde, ungerechnet die Ablenkung der Jugend durch den Sport, wenngleich sich der Rundfunk und die Schallplatte dankenswert auch wieder in den Dienst einer Neubelebung der H. zu stellen versucht haben (Musizieren mit unsichtbarem Partner, H.-Programme, Vortragswerbung für H.). Die Singbewegung (mus. **Jugendbewegung*) hat dann wieder starke Antriebe vor allem zu vokaler H. gegeben, ebenso die private **Musikerziehung*; seit 1932 haben die Fachvertretungen des Musikverlags, Musikalienhandels und der Musikinstrumenten-Industrie planmäßig durch einen „Cäcilientag der deutschen H.“ (alljährlich im November) zu werben begonnen. Auch sind Preisausschreiben ergangen (Verlag Litolf 1932), um eine geeignete Laienliteratur für H. zu schaffen. Diese Bestrebungen verdienen stärkste Beachtung und wärmste Unterstützung, da vor allem von hier aus eine neue Anteilnahme des Publikums auch an der öffentlichen Fachmusik (Oper, Konzert, Oratorium) zu erhoffen steht. Der Arbeitskreis f. H. wurde 1933 im Anschluß an die Kasseler Musiktage gegr. Er dient der Zusammenschl. von Musikfreunden, Laien- u. Fachmusikern, Sing- u. Spielkreisen in Dtschl. u. im kulturverwandten Ausland. Organ ist die „Zs. f. H.“ (Bärenr.).

Lit.: R. Wagner, Über dt. Musikwesen (Ges. Schr. I, 149ff.); K. F. *Becker, Die H. in Dtschld. (1840); Aug. *Reißmann, Die H. (1884); J. *Hullah, *Music in the House* (1877); H. *Leichtentritt (j.), Dt. H. aus 4 Jhh. (1907); K. *Storck, Musikpolitik (1911); M. C. Herbst, Das Kind, die Eltern u. die H. (1930); S. Günther, Der gegenw. Stand der H. (Musik

XXIII/1). H.-Heft der „Musik“ XXIV/8 (*Schünemann, *Jöde, *Woehl).

Hautbois s. Oboe, Hautboist s. Militärmusik.

Havemann, Gustav, * 15. März 1882 in Güstrow, stud. Violine an der Berliner Hochschule bei Markees u. *Joachim (j.), seit 1905 HKonzM in Darmstadt, 1911 Lehrer am Kons. Leipzig, 1915 KonzM der Dresdener Hofkap., wurde 1920 Prof. an der Berliner Hochschule und trat mit s. StrQu. eifrig für neueste Musik ein, schrieb u. a. ein Konz. f. V u. Orch., wurde 1932 Dirig. des Kampfbundorchesters, 1933 bis 35 Vors. des Reichskartells der dt. Musikerschaft.

Hawkins (spr. hákins), (Sir) John, * 30. März 1719 zu London, † ebenda 21. Mai 1789, wurde Advokat, dann Musikhistoriker u. Mitbegr. der *Madrigal-Society* (1741); 1772 geadelt. Gleichzeitig mit *Burneys 1. Bd. erschien vollständig seine materialreiche *General History of the Science and Practice of Musik* (5 bdg. 1776, 23 bdg. 1853, 375) unter Mitw. v. Boyce u. Cooke. Gegenüber *Gerberts praktisch-liturgischer und Burneys künstlerisch genießender Einstellung geht H. auf streng wissenschaftliche Erkenntnis aus, von der kritische Maßstäbe auch für die Beurteilung der Gegenwartskunst zu gewinnen sein sollen. Lit.: Elis. Hegar, Die Anfänge der neueren MG-Schreibung um 1770 bei Gerbert, Burney, H. (Diss. Freiburg i. Br. 1932).

Haydn, Franz Joseph, * aus beiderseits völlig deutschem Geblüt 31. März 1732 zu Rohrau (Burgenland), † 31. Mai 1809 in Wien, Sohn eines armen Wagners, der abends gern zur Harfe sang, kam früh zum „Vetter“ Frankh in Hainburg als Chorknabe in die Lehre, wo ihn 1740 J. G. *Reutter entdeckte u. ins Wiener Stephanskonvikt als Hof-sängerknaben mitnahm. Hier begann er mit Kompos.-Versuchen (eine Messe), doch erwuchs ihm in seinem jüngeren Bruder Michael *H. ein Stimmrival, und er wurde bei Eintritt der Mutation unversorgt weggejagt. In großer Not verdiente er sich den Lebensunterhalt als Tanzgeiger u. Musiklehrer, lernte als Klavierbegleiter *Porporas in dessen Gesangsstunden, und schrieb ein Singspiel

für den beliebten Stegreifschauspieler Kurz-Bernardon — manches von dessen dt. „Komödiearien“ (1754—58, hg. v. *Haas als DTÖ XXXIII 1) wird auf den jungen H. zurückgehen. Nach dem Muster Ph. Em. *Bachs schrieb er Kl-Sonaten, die sich hs. zu verbreiten begannen. Für einen Gönner, K. J. v. Fürnberg (Gut Weinzierl) schuf er 1755 sein 1. StrQu.; durch ihn kam er 1759 als Kplm. zum Grafen Morzin auf Lukawetz (Böhmen, vgl. J. Fr. Fasch), wo er seine 1. Sinf. komponierte, wurde 1761 beim Fürsten Esterházy in Eisenstadt (seit 1769 auch in Esterház) 2. Kplm. unter Greg. Jos. Werner, nach dessen Tode (1766) 1. Kplm. 1760 hatte H. sich mit der älteren Tochter eines Wiener Perückenmachers Keller verheiratet, u. zw. auf Zureden des Schwiegervaters, da die eigentlich von ihm geliebte jüngere Tochter ins Kloster ging — die Ehe blieb in 40 Jahren kinder- u. glücklos, H. tröstete sich bei einer hübschen neapol. Sängerin Luigia Polzielli. Trotz der Abgelegenheit dieses Hofes wurde die Zeit für H. höchst ergiebig: „Ich erhielt Beifall, ich konnte als Chef eines Orchesters Versuche machen ... ich war von der Welt abgesondert ... und so mußte ich originell werden.“ Rasch wuchs seine Berühmtheit, schon 1765 lieferte er Kammermusikwerke nach England, 1766 hieß er in einer österr. Zs. „der Liebling unserer Nation, der Gellert der Tonkunst“, 1773 gewann sein *Stabat mater* die Anerkennung *Hasses und damit die Vollgültigkeit für Italien, 1779 bestellte das Pariser *Concert spirituel* bei ihm 6 Sinf., die *Sieben Worte* (StrQu-Fassung) hatte er für das Domkapitel in Cadix zu liefern. Als 1790 sein Fürst Nikolaus Joseph E. starb, siedelte er nach Wien über, wo ihn bei Besuchen schon längst eine innige und künstlerisch ergiebige Freundschaft mit dem 24 Jahre jüngeren Mozart verband. Zwei Reisen nach England (1790—92 u. 94/95), wohin ihn der Geiger J. Peter Salomon als Sinfoniedirigenten verpflichtete, regten nicht nur die Komposition 12 neuer herrlicher Sinfonien (die zwischen den Pariser und diesen stehende, schon 1788 entstandene Oxfordsonfonia wurde 1791 während seiner Oxfordter Doktorpromotion gespielt),

der schottischen Lieder, der englischen Canzonetten, der Nelsonarie usw. an, sondern brachten ihn auch in Berührung mit Handels Oratorien — die Hauptfrucht wurden, von G. van Swieten vielfach angeregt und textlich betreut, die „Schöpfung“ (1799) und die „Jahreszeiten“ (1801); ferner schrieb er damals seine 6 bedeutendsten Messen. Haydn ist mit Schütz und Verdi ein Hauptbeispiel jenes langlebigen und langsam reifenden Typs, der erst im höchsten Alter seine größten Meisterwerke hervorbringt. Seitdem verfiel er; auf seinen letzten Besuchskarten ließ er den Anfang seines Quartettliedes „Der Greis“ abdrucken: „Hin ist alle meine Kraft“ — während des für sein Patriotenherz erschütternden Einrückens der Franzosen in Wien entschlief er sanft.

Haydn ist alles andere als bloß der „Papa H.“ gewesen (wie ihn seine Kapelluntergebenen wegen seiner väterlichen Fürsorglichkeit nannten), keineswegs bloß das „heitere Kindergemüt“, das erst das Biedermeier aus seinen raschen Sätzen sehr zu Unrecht herausgelesen hat. Gewiß hatte ihm „Gott ein fröhliches Herz geschenkt“, wie er sich einmal gegen den Vorwurf entschuldigt hat, seine (von *Hasses effektvollem Orchesterstil beeinflusste) Kirchenmusik klinge manchmal allzu weltlich; seine tiefe Frömmigkeit war ohne Zweifel und Fragen. Aber sein künstlerischer Hauptzug ist edles Feuer, tatkräftige Männlichkeit; in seinen Adagios entfaltet sich oft wahre Mystik und Dämonie, eine weit über Klopstock emporragende Hymnik. Der sprühende Witz und das scharfsinnige Denken seiner Durchführungen läßt erkennen, daß er zur Generation von Kant, Wieland und Lessing gehörte. Bezeichnend für die Spannkraft und Festlichkeit seiner Werke, daß er, nach eigenem Geständnis, seinen besten Rock anzuziehen pflegte, wenn er in sein Gartenhäuschen zum Komponieren ging.

Seine geschichtliche Funktion war, mit Quartett und Sinfonie den Deutschen die Weltführung zu gewinnen und die auf diese Gattungen zielenden Versuche sowohl der Italiener (*Tartini, *Pergolesi, *Sammartini, *Pugnani) wie der älteren Wiener (*Fux, *Reutter, *Wagenseil, *Monn) und Mannheimer

(*Holzbauer, F. X. *Richter, *Stamitz *Filtz, *Cannabich, *Beck) auf die Höhe der „Wiener Klassik“ hinaufzuführen. Seine 83 StrQu.e beginnen bei suitehafter Serenadenmusik (Kassation, Divertimento, Notturmo), von Nr. 13 an überwiegt der Geist der 4stg.en Kirchen-sonate (Quadro), mit Nr. 16—32 verfeinert er die Ausdrucksweise, mit den „Sonnenquartetten“ 33—38 versucht er Fugensteigerung, läßt aber 1771—81 dies Feld unbaut, um dann mit der neuen Technik der Motivaufschließung und völliger Gleichberechtigung der vier Partner seine Höhenwerke zu formen. Seine Sinfonien (*Sandberger zählt dank den Fünden seiner „Münchener H.-Renaissance“ rund 120) zeigen eine ähnliche Verwandlung — in der ersten Schaffenshälfte zahlreiche Experimente eines unruhigen Stürmers und Drängers mit erstaunlichsten Über-raschungen programmatischer und formaler Art, wieder mit einem deutlichen Drehpunkt zur neuen „thematischen Arbeit“ in der C-dur-Sinf. v. 1777. Damit sind zugleich bedeutsamste Voraussetzungen für das Schaffen Beethovens gewonnen, der zwar in dem persönlichen Schülerverhältnis zu H. keine volle Befriedigung gefunden hat (s. d.), ihm aber künstlerisch doch Entscheidendes verdankt.

Von der 1908 begonnenen Ges.-Ausg. bei Br. u. H. sind bisher erschienen: 5 Bde. Sinf. (1—3 hg. v. *Mandyczewski, 4—5 hg. v. H. *Schultz), 3 Bde. Kl-Son. (*Päslar) Schöpfung und Jahreszeiten (Mandyczewski), Lieder u. Sologesänge (*Friedlaender [j.]); insgesamt wären etwa 80 Bde. erforderlich. Unter d. Sinf. sind durch Sondernamen berühmt: *Le matin, Le midi, Le soir*, „mit dem Hornsignal“, „auf dem Anstand“, Abschieds-sinf. (1772), „Der Philosoph“, „Der Schulmeister“, „La chasse“ (1780), *Kinder-sinf.*, Oxford-sinf. (1788), „mit dem Paukenschlag“ (1791); „mit dem Paukenwirbel“ (1795); unter den StrQu.en (Mod. Ges.-Ausg. v. Jokisch, Ausw. v. A. *Moser) das Vogelquartett, Nachtigallen-, Quinten-, Kaiser-Qu. usw. Die Kl-Son. (Neuausg. v. H. *Zilcher 1932, v. C. *Prohaska 1929, v. C. A. *Martienssen 1937) beginnen im Cembalo-stil bei festgehaltener Dreisätzigkeit (stets ein Menuett), bei Nr. 20 erfolgt wohl der

Übergang zum Pianoforte, auffallend ist der Verzicht auf klaviristische *Albertbässe u. die Neigung zu orchesterhaftem Satz. Ferner schrieb H. 66 Divertimenti usw. (3 f. Fl., V. u. Vc., hg. v. A. *Egidi, 4 f. V., Vla., Vc., hg. v. Höckner), 12 dt. Tänze (hg. v. O. E. *Deutsch[j.] in Kistners *Musikkränzelein*), 14 Menuette (hg. v. Th. W. *Werner), Wiener Hofball-M. f. 2 V. u. B. (hg. v. F. Burkhardt), 8stg. Feldpartita (hg. v. *Geiringer [j.]), Echo f. Streichorch. (Univ.-Ed.), 16 Opernouv., 20 Kl.-Konz. (2 hg. v. K. Schubert) u. -divertissements, 7 V.-Konz., 6 f. Vc., dass. op. 101, hg. v. W. *Altmann, 16 f. andere Instr. (Baryton usw.), Konz. f. Oboe u. Orch. (bearb. u. hg. v. A. Wunderer), 35 Kl.-Trios, 30 Streichtrios (2 Streichtrios f. 2 V. u. Vc. hg. v. W. Höckner), 12 V.-Son., 75 Stücke f. *Baryton (Ges. Ausg. d. Baryt.-Div. v. W. *Woehl, Bärenr., bisher 3 Hefte), 6 Duette f. V. u. Br., Kl.-Variationen, Kl.-Fantasien, 5 Konz. u. 7 Nottornos f. 2 Lyren (Radleiern), *Flötenuhrkomposit. (hg. von F. E. *Schmidt) usw. An *Vokalwerken* seien außer den großen Chorwerken, die für die Chorblüte des 19. Jhs. entscheidende Bedeutung gewannen, genannt: das Oratorium *Il ritorno di Tobia* (dt. v. Glossner, Univ.-Ed. 1909), 15 Messen (Messe in B, hg. v. F. Habel), *Die sieben Worte* (H.s. Vokalbearb. nach dem Vorgang des Passauer Frierberth [1794] 1796); *Salve regina* (1771), *Stabat mater* (1773); ein ihm neuerdings zugeschriebenes *Requiem* ist wohl nicht haydnisch; zahlr. kleinere KM; 24 Opern — davon wurden Neubearb.: *Lo speziale* (1895 in Dresden v. R. Hirschfeld [j.]), *Il mondo della luna* (1932 in Schwerin v. M. *Lothar), *Orlando paladino* (1932 in Hamburg und Leipzig v. E. Latzko), *L'incontro improvviso* (= Unverhofftes Begegnen, Lauchstädt 1936, Mannh. 1941, hg. v. H. *Schultz, Kl.-A. 1939), Monodr. *Ariadne auf Naxos* (instr. von E. Franck). Seine *deutschen Lieder* gehören meist zum Odentyp des 18. Jhs., dagegen sind die engl. Canzonetten (hg. von *Landshoff [j.], Peters) sehr reich, und seine Quartettlieder mit Kl. bedeuten einen wichtigen Beitrag zur vokalen *Hausmusik. Vor allem aber verdient seine Melodie zu „Gott erhalte Franz den Kaiser“ (1797, Text v. Hasch-

ka) Hervorhebung, die mit dem Text „Deutschland über alles“ (Hoiffmann v. Fallersleben, Helgoland 1841) 1914 von den Freiwilligen bei Ypern gesungen wurde und seit 1922 deutsche Nationalhymne geworden ist; H. hat sie in seinem Kaiserquartett variiert.

Lit.: A) allgemein, grundlegend: C. F. Pohl, H. (I 1875, II 82, 21928, III v. H. *Botstiber [j.] 1927); ders. in *Groves Dictionary; ders., Mozart u. Haydn in London (1867); A. *Schneerich, J. H. u. s. Sendung (1922, 226); K. Kobald, J. H. (1932); K. *Geiringer (j.), J. H. (Athenaion 1932); R. Tenschert, H. (1932); A. Baresel, Was weißt du von H.? (1931); ders., J. H. (Br. u. H. 1938); J. C. Hadden, H. (London 1934); J. Frölich, J. H., neu hg. v. A. *Sandberger (1936); R. *Tenschert, J. H. Sein Leben in Bildern (1936); E. F. *Schmid, J. H. (Kassel 1934); F. *Torrefranca, H. e. Sammartini (RMI, 1914); G. G. A. Fox, H. (London 1929); M. *Brenet, H. (in *Chantavaines Maitres de la musique); C. *Krebs, H., Mozart, Beethoven (Teubner, 1906); W. *Nagel, H. (Vortrag, Langensalza 1913); L. *Schrade, Das H.-Bild in den ältesten Biogr. (1932). Histor.: S. *Mayr, *Brevi notizie* (1809); A. K. Dies, Biogr. Nachr. v. J. H. (1810); Griesinger (dgl. 1810), G. Campani, *Le Haydine* (1812/23); B) speziell: *Kretzschmar im Führer d. d. Konzertsaal I u. II; ders., H.s. Jugendsinfonien (Petersj. 1908 u. Ges. Aufs. II, 401 ff.); ders., Gesch. d. Oper, S. 222; H. *Engel, Führer, III; *Mersmann, Kammermusik, IV; M. Puttmann, H. als Vokalkomp. (Langensalza 1909); J. Ev. Engl, H.s. hs. Tagebuch, London 1794/95 (1909); Kongr.-Ber. Wien 1909; A. Moos, H. und Schubert (Basel 1929); F. Ursin, Die Klavierkonz. H.s. (Diss. Wien 1929); W. Essner, Thematik der Menuette in den StrQu. en (Diss. Erlangen 1922); A. Schnerich, Messe u. Requiem seit H. u. Mozart (1909); ders. in ZsIMG XIV/V und ZfMW I; C. M. Brand, Die Messen von J. H. (Würzb. 1940); O. E. *Deutsch, H.s. Kanons (ZfMW XV, 112 ff.); *Friedlaender (j.), Das dt. Lied im 18. Jh., I 286 ff. und Petersj. 1909; W. Weczerza, Das kolorist.-instr. Moment in den Sinf. H.s. (Diss.

382

Hoven — Huber-Anderach

la flûte trav., sur la flûte à bec (1711, 265), Sonaten, Suiten (eine f. Fl, Ob, V, Bc, hg. v. Schäffler bei Nagel). *Principes de la flûte trav.*, dt. von H. J. Hellwig (Bärenr. 1942).

Lit.: Mauger, *Les H.* (Paris 1912).

Hoven s. Vesque.

Howard, Walther, * 8. Mai 1880 in Leipzig, stud. dort an Kons. u. Univ. sowie in Jena, lebt als Musikpäd. u. Schriftsteller in Berlin-Frohnau; schrieb u. a. *Rhythmik, Metrik, Ton- u. Stillehre* (1918); *Lehre vom Lernen* (1925); *Heftreihe Auf dem Wege zur Musik* (1927 ff.); *Praxis der Grundübungen f. Kl.* (1930); *Harmonielehre des Künstlers* (1933). Eine Festschr. f. H. bot 1930 der Howard-Bund.

Howes, Frank Stewart, * im April 1891 zu Oxford, stud. Musik am Royal Coll. of Music in London und schrieb: *The borderland of Music and Psychol.* (1926); *W. Bird* (1928); *Appreciation of music* (1928); *Beethoven* (1933). H. ist seit 1927 Hg. des *Journal of the English Folk Dance and Song Society*.

Hoyer, Karl, * 9. Jan. 1891 zu Weißenfels, † 12. Juni 1936 in Leipzig, Schüler von *Straube, Reger, *Krehl, *Pembaur (Leipzig), wurde Organist 1911 in Reval, 1912 in Chemnitz, 1926 in Leipzig (an S. Nikolai u. Lehrer am Kons.), schrieb wertvolle Orgelwerke op. 1—3, 6, 17, 19, 22, 33, 35, 36, 46); f. Kl. u. a. Tocc. u. Fuge op. 49; f. Orgel u. Str.-Orch. op. 20; Br.-Son. op. 30; f. Fl. u. Kl. op. 31; Serenade f. 5 Bl. op. 29; Kanzone f. Sopr., Fl., V., Br. über „Wie schön leucht' uns“ op. 50.

Hubay, Jenő (eigentlich Eugen Huber), * 15. Sept. 1858 zu Budapest als magyarisierter Sohn des Geigers, Kplms und Opernkomp. Karl Huber (1828—85), † 12. März 1937 in Budapest, stud. Violine 1873—76 bei *Joachim (j.) (Berlin), dann bei *Vieuxtemps, dessen Nachf. am Brüsseler Cons. er 1882—86 war, seitdem Violinprof. an der Landesakad. in Budapest, als Virtuose vielgereist, wurde 1909 geadelt, 1911 Dr. h. c. (Klausenburg), 1919—34 Dir. der Landesakad. Er schrieb 4 V.-Konz. e und zahlr. dankbare Stücke f. s. Instr. (Atair op. 47, Blumenleben op. 30, Csárdászene op. 9, 13, 18, 32, 33, 34, 41, 60, 65, 69, 82, 83, 102, 117). Von seinen 8 melodiefreudigen Opern hatte den

Haupterfolg *Der Geigenmacher v. Cremona* (1894). Von seinen 4 Sinf. war die 2. (1914) am erfolgreichsten; ferner schrieb er Lieder, Chöre u. bot Neuausgaben der Etüden von Kreutzer, Rode, Mayseder, St. Lubin. H. war Lehrer u. a. von Br. *Eldering, Steffi Geyer, J. *Szigeti, *Vecsey, *Telmányi.

Huber, Hans, * 28. Juni 1852 zu Eppenberg bei Solothurn, † 25. Dez. 1921 in Locarno, stud. 1870—74 am Leipziger Kons., lebte 1877—1918 in Basel, wo er an der Allg. Musikschule seit 1889 Lehrer, seit 1896 Dir. war (1892 Dr. h. c.). Als Komponist vereinigte er Züge der Brahms-Schumannschen Romantik mit mehr westlicher Eleganz, man könnte ihn den Grieg der Schweiz nennen. Er schrieb 9 Sinfonien, Lustspielouv., *Römischer Carneval* f. Orch., 2 Orch.-Serenaden, 4 Kl.-Konz. e, V.-Konz., 2 Kl.-Quint. e, 2 Kl.-Qu. e, Quint. f. Kl, Fl, Clar, Hrn, Fg, 5 Kl.-Trios, 9 V.-Sonaten, 4 Vc-Sonaten, Werke f. 2 Kl, f. Kl 4 hdg. u. 2 hdg., 5 Opern, 2 Oratorien, Messen, Chorwerke f. MCh, f. GemCh, GemCh. e u. FrCh. e mit Kl, a cappella-Chöre, Duette, Lieder. Werkverz. v. M. Boller.

Lit.: G. Bundi, H. H., die Persönlichkeit nach Briefen u. Erinnerung (1925); *Cherbuliez, Die Schweiz in der dt. MG (1932), S. 355 ff.; W. *Merian, Basels Musikleben (1920); Briefe an H. H., hrsg. von E. Refardt (Basler Jb. 1939).

Huber, Kurt, * 24. Okt. 1893 in Chur, stud. MW bei *Sandberger u. *Kroyer in München (1917 Dr. phil.), wurde hier 1920 Privatdoz. (auch Ass. am Psychol. Inst.), 1926 a. o. Prof. Er schrieb *Ivo de Vento* (Diss. München 1918); Die Doppelmeister des 16. Jhs. (Sandberger-Festschr.); Der Ausdr. mus. Elementarmotive (1923); Die Vokalmischung u. d. Vokalsystem (1928); Der Aufbau dt. er *Volksliedforsch. (Dt. Mus.-Kult. I); Herders Begründung d. Mus.-Ästh. (AfMF 1936); seit 1925 sammelte er phonogr. althayr. Volkslieder f. d. Dt. Akad. u. gab 1930 mit Paul Kiem „Oberb. Volkslieder“ (I) heraus (2 1935).

Huber-Anderach, Theodor, * 14. März 1885 in Kempten (Allg.), Schüler v. *Mottl, *Thuille, *Schmidt-Lindner (München), in mehreren Kplm.-Stellungen, Kriegsteiln., seitdem in München als Chorleiter, ThLehrer am Trapp-

schen Kons., Schulmusiker, schrieb Chöre, Lieder, Kl.-Stücke, Orch.-W.e. eine Operette, Tanzphantomime „Spiel u. Liebe“ (Münchner Staatsoper), Kammermusik, Orat. „Das sterbende Moor“, Film- u. Hörmusiken.

Hubermann, Bronislaw (j.), * 19. Dez. 1882 bei Warschau, Geigenvirtuos, Schüler von *Joachim (j.), seit 1936 Leiter d. Orchest. in Tel Aviv (Palästina).

Huchald, * um 840, Priester 880, † 930 oder 932 als Mönch im Kloster St. Amand bei Tournai, Schüler u. Nachf. seines Oheims Milo als dortiger *Magister cantorum*, ist wohl nur Verf. der bei *Gerbert, *Scriptores I*, abgedr. Abb. *De harmonica institutione*, während die wesentlich älteren Traktate (ebenda) *Alia musica*, *Musica enchiridis* (nach *Handschin in Dt. Vj. V vor 867?), *Scholia enchiridis* u. *Commemoratio brevis*, die ehemals seinen Ruhm ausmachten, ihm gewiß nicht zugehören; für die *Mus. ench.* wollte *Morin den Abt Hoger v. Werden (Westf., † 905) als Autor beanspruchen; das Werk ist die älteste reichere Quelle für die Mehrstimmigkeit (Organum, Diaphonie) und wendet 5 Linien m. vorgezeichnet. Ganz- und Halbtonabständen an, auf die die Textsilben gesetzt wurden, also einwichtige Vorstufe zu *Guidos Schlüsselung.

Lit.: H. *Müller, H.s echte u. unechte Schriften (1884); Ph. Spitta, Die *Mus. ench.* u. ihr Zeitalter (Vj. V, 443ff., nebst Diskussion mit Kornmüller VI, 293ff.); H. *Riemann, Gesch. d. Musiktheorie (1898, 21920), wollte die *Mus. ench.* für H. retten, indem er die Widersprüche auf H.s lange Lebenszeit schob; ders. in ZsIMG XIV, 273ff. (über H.s Solmisationssilben); W. Mühlmann, Die *Alia musica* (Diss. Lpz. 1914); zu der in dieser Schriftengruppe benutzten Dasia-Notation auch *Jacobsthal (j.), Die chromat. Alteration (1897); J. *Handschin in Acta musicol. VII 158.

Hüsch, Gerhard, * 2. Febr. 1901 in Hannover, stud. Gesang 1920—23 bei H. *Emge, war 1920—22 Schauspieler in Hannover, seitdem Bühnenbariton (Osnabrück, Bremen, Charlottenburg, Berlin Staatsoper), wurde 1939 Prof. an der Akad. d. Tonk. in München, seit 1932 auch ausgezeichnete Konzertsänger (u. a. *Kilpinen).

Hüttenbrenner, Anselm, * 13. Okt. 1794 zu Graz, † 5. Juni 1868 in Ober-Andritz bei Graz, Schüler *Salieris, mit Beethoven u. Schubert befreundet, seit 1824 Dir. des Steierm. Musikvereins, der manches Mskript. Schuberts rettete (allerdings auch, wie das der h-moll-Sinf., jahrzehntelang der Öffentlichkeit vorenthielt). Er schrieb Sinfon., Ouvertüren, Opern, KM u. besonders Lieder.

Lit.: H. H. Rosenwald (j.), Das dt. Lied zw. Schubert u. Schumann (Diss. Hdlbg. 1929); K. Kurth, A. H. als Liederkomp. (Diss. Köln 1932).

Hufnagelschrift s. Choralnotation.

Hug & Co., der führende Musikverlag der Schweiz, gegr. 1807 in Zürich, seit 1885 auch in Leipzig.

Hugenottenpsalter, vgl. Gesangsbücher 3), Goudimel, Lobwasser.

Fernere *Lit.*: Ch. Schneider, *La restauration du Psautier Huguenot* (Neufchatel 1930).

Hughes (spr. jüs), Herbert, * 16. März 1882 zu Belfast, † 2. Mai 1937 in Brighton, stud. in Belfast und in London Musik, gründete 1904 die *Irish Folk-song Society*, war 1911—32 Musikkritiker am *Daily Telegraph*, komp. Lieder u. Orchestergesänge, ist aber vor allem Hg. v. *Irish Country Songs* (2 Bde.) u. *Historical Songs and Ballads of Ireland*.

Hugo (Spechtshart) von Reutlingen, * 1285/86, † 1359/60, Schulkantor in Reutlingen, schrieb 1332 *Flores musicae omnis cantus Gregoriani* (Musiklehre für junge studierende Geistliche, gedr. 1488 zu Straßburg u. 1495 zu Leipzig, Neudr. im Stuttgarter Lit. Verein 1868); seine Chronik (hs. in Leningrad) enthält Wichtiges über die Geißlerfahrt v. 1349 (Neuausg. seiner Geißlermelodien von P. Runge, 1899).

Hullah, John, * 27. Juni 1812 zu Worcester, † 21. Febr. 1884 zu London, Gesangsschüler der *Royal Acad. of music*, lernte 1840 in Paris die Singschulen von G. L. Wilhem (1781—1842) kennen u. richtete ähnliche sowie Schulmusikerkurse seit 1842 in London ein; bis 1860 gingen rund 25000 Schüler durch seine Klassen. Auch leitete er zahlr. Kinderchorkonzerte im Kristallpalast. 1844—74 war er Gesanglehrer am *Kings College*, noch länger am *Queens* und *Bedford College*. 1872 wurde er Inspektor des Musikunterrichts an

den Volksschulen; trotz seiner Gegnerschaft siegte dort freilich, die Tonic-Solfa-Methode. 1878 wurde er Dr. h. c. (Edinburg), gab neben eignen Komp. mehrere Sammelwerke von Vokalmusik heraus, übers. Wilhems Gesangsmethode ins Englische und gab durch einen Reisebericht an das Unterhaus über den Zustand der Schulmusik in den europäischen Ländern (1879), worin Deutschland sehr ungünstig abschnitt, den Anstoß zur *Kretschmarschen Schulgesangsreform (vgl. dess. Ges. Aufsätze I 45: „Ein engl. Aktenstück über den dt. Schulgesang“, Grenzboten 1881).

Schriften: A Grammar of Vocal Music (1843); *A Grammar of Musical Harmony* (1852, ²⁵³); *A Grammar of Counterpoint* (1864); *The History of Modern Music* (1862, ²⁷⁵); *The Third or Transition Period of Musical History* (1865, ²⁷⁶); *The Cultivation of the Speaking Voice* (1870); *Music in the House* (1877).

Humanismus, musikalischer, im engeren Sinn ist die Indienststellung der Musik für Zwecke der klassischen Philologie vom ausgehenden 15. bis beginnenden 17. Jh. Waren bis dahin antike Versmaße bei der Vertonung meist zu Prosa aufgelöst oder nach Hebungen akzentuiert worden, so ließ Conrad Celtes für seine Horazvorlesungen (Ingolstadt 1494–97) von dem Bozener Musiker Peter Tritonius (Treybenreif) mangels antiker Melodien die Oden 4stg. neu vertonen (gedr. Augsburg 1507 als *Melopoeiae* u. Frankf. 1532), damit die Studenten beim Singen die verwickelten Versmaße unmittelbar begreifen lernten. Da es sich um Anschaulichmachung der zu skandierenden Läng. u. Kürzen handelte, mußte auf regelmäßige Mensurtakte verzichtet werden; z. B. Horaz I 2 (kl. Sapphische Strophe):



Diese taktfreie Notierungsweise drang auch in die Gesellschaftslyrik ein, so bei J. *Meiland (1575), N. *Rosthius (1583), J. *Staden (1609), in Spuren noch bei H. *Albert 1635 (H. J. Moser im

Petersjb. 1928, S. 53). Gleichzeitig wurde dadurch ein akkordischer Satz von gleichmäßiger rhythmischer Übereinstimmung aller Stimmen erzielt, der gewiß auf die Ausbildung des Harmoniedenkens (z. B. im evangel. Kirchenlied) einflußreich geworden ist. Weitere Odenkompositionen folgten bei Murmelius (Wittenberg 1517), *Cochlaeus, dem Augsburger Dommusiker Michael (1526); da *Isaac Neuvertonungen ablehnte, bearbeitete sein Schüler L. *Senfl (*Varia carminum genera*, Nürnberg 1534) die Kernweisen des Tritonius als Alt-Cf. und stellte auch die ganz neu erfundenen Odensätze seines Freundes P. *Hofhaimer († 1537), die den Cf. wieder im Tenor haben, fertig (*Harmoniae poeticae* 1539). 1533 folgten die Leipziger Hordisch u. Seb. Forster mit *Melodiae Prudentianae*, Verwandtes von dem Thomaskantor Joh. Hermann ist in Joachim a. *Burgks *XX Odae sacrae* erhalten. Von den Horazoden des B. *Ducis (Ulm 1538) hat sich nur ein Rest bei L. *Lossius (*Erotemata*, 1574) erhalten (J. Reiß in ZfMW V 639); eine gemischte Sammlung *Odae cum harmoniis* bot der siebenbürgische Reformator Joh. Honterus (Kronstadt 1548, ²⁶²; B. Szabolcsi in ZfMW XIII 340); für Frankreich bot solche *Goudimel (1555), die des Pragers M. Collin (Rhaw 1555) beschränken sich auf Einstimmigkeit. Mit den *Melodiae scholasticae* v. M. *Agricola (Magdeburg um 1520, gedr. 1557) erfolgt neben der Vertonung alter Texte der Übergang zur Kompos. neulateinischer Oden, ebenso im gleichnamigen Werk des B. *Gesius (Frankf. a. O. 1597, ²¹⁶⁰⁹; Beispiele aus beiden bei A. *Prüfer, Der außerkirchl. Kunstges. in den ev. Schulen des 16. Jhs., 1890, bei Reusch u. *Figulus. Ganz neu (von Helmbold) sind die Texte zu J. a. *Burgks *XX Odae sacrae* (1568 komp., 1572/78 gedr.), der freilich die strenge Skansion durch motettische Floskeln aufzulockern beginnt.

Einflußreich wurden die Sopranmelodien (1585) des Osnabrückers Statius Olthoff (1555–1629) zu dem in Horazmaße übertragenen Psalter des Schotten Georg Buchanan (*Paraphrasis psalmorum poetica*, 1566); solche Weisen erhielten sich auch jenseits des H. da-

durch, daß eine Reihe v. Kirchenliedern in horazischen Metren entstanden, denen sie zugeordnet wurden (vgl. J. Plaf, *Der Rhythmus unserer Kirchenlieder*). Weitere Beiträge lieferten Lasso (*Fertur in conviviis*, Messe *Sidus ex claro*), S. *Calvisius u. Stiphelius (Jena 1607); mit den Problemen der Ronsardschen franz. Odenmetrik beschäftigten sich u. a. der Sieur de Baïf, Juan de Castro u. Philipp de *Monte.

Das andere Hauptgebiet des mus. H. wurde die Vertonung von Tragödienchören im Schuldrama zumal an Aktschlüssen, so erstmals zu Reuchlins *Henno* (1494), dann z. B. bei den Wiener Maximilian-Huldigungen des C. Celses (*Ludus Dianae*, 1501; *Rhapsodia*, 1504; Musik von Tritonius?); Jac. Diamond schrieb 1515 die Musik des Singspiels *Virtutis cum voluptate disceptatio* von Bened. Chelidonius. In Straßburg vertonte Joh. Cleß 1587 die Chöre des Sophokleischen *Ajax lorarius* (lat. v. Jos. Scaliger), u. Th. *Walliser schuf 1612—21 zahlr. Tragödienchöre. Von solchen Beispielen her gewann auch das deutsche Schuldrama (Paul Rebhuns *Susanna* [Zwickau 1536], Joachim Greffs *Von der Welt Sitten* [1537], G. Rollenhagens *Tobias* [1576]) einen erheblichen Musikeinschub, der allerdings wachsend zum Volksdrama neigt.

Im weiteren Sinne wurde der H. zum entscheidenden Bildungserlebnis für viele Musiker: *Hofhaimer in Innsbruck, Augsburg, Salzburg, *Kotter in Freiburg und W. Breitengraser in Nürnberg (ja noch der hochgelehrte S. *Calvisius) sind Hauptbeispiele lebenslanger Freundschaften zu Humanisten; bei ihnen und bei L. Senfl zeigt sich bis in die neue Glättung ihrer Tenor-Schemata hinein das Formgefühl der Renaissance wirksam (vgl. H. J. Moser, P. Hofhaimer, S. 75); sie lernen auch griechische und hebräische Texte vertonen; eine reiche Literatur cicero-nianisch latinisierter *Schulmusikleitfäden seit *Ornitoparch (1516/17). H. Schütz ist der vielleicht am stärksten mit der Fülle klassischer Bildung belastete Musiker gewesen. Die im Palestrina-Stil entscheidend bekundete humanistische Grundeinstellung des Trienter Konzils hat ein neues, philologisch begründetes Worttonverhältnis

in die Musik gebracht, auch die Acappellisierung des dt. Liedes um 1535 (siehe G. Forster) bedeutet die Durchsetzung vermeintlicher antiker Ideale.

Aber auch eine ästh. Humanisierung der Musik als Ausdruckskunst setzt sich zunehmend durch, so von der Lamento-Motette her in der *Musica reservata* Josquins (H. J. Moser, Evangelien-Vertonung, S. 14 ff.) durch Darstellung menschlicher Affekte. Die neue Welle des H. in Gestalt der Weimar-Wiener Humanität erlebte dann in ethisch untermauerten Werken wie Glucks Iphigenie u. Alceste, Mozarts Zaubergeflöte, Beethovens Fidelio, Erioka u. Neunter Sinf. höchste musikal. Gipfel.

Lit.: R. v. *Liliencron, Die horaz. Metren in dt. Kompos. des 16. Jhs. (Vj. III 26ff.); ders., Die Chorgesänge des lat.-dt. Schuldramas im 16. Jh. (Vj. VI 309ff.); zu Olthoff: B. Widmann in Vj. V 290; M. *Seiffert, Vj. VI 466, R. *Schwartz, Vj. X 231; Johs. *Wolf in AfMW VII 53ff.; Fr. Sannemann, Die Musik als Unterrichtsgegenstand in den ev. Lateinschulen des 16. Jhs. (Diss. Berlin 1903); G. *Schünemann, Gesch. d. dt. Schulmusik (1928, 231); H. J. Moser, Gesch. d. dt. Mus. („Der mus. H.“ I 6379—98); W. *Gurlitt, Johs. Kotter u. s. Freiburger Tabulaturbuch von 1513 (Els.-Lothr. Jb. XIX, 1941); H. *Birtner, Studien zur niederl.-humanistischen Musikanschauung (Heidelberg 1930); W. *Vetter, Der humanist. Bildungsgedanke in M. u. MW. (1928); G. *Frommel, Der Geist der Antike bei Richard Wagner (1933); ders., Antike u. Klassik in der Musik (1934); ders., Neue Klassik in der Musik (1937). *Histor.*: C. v. *Winterfeld, Über den Einfl. d. klass. Altertums [im 16. Jh.] auf die Tonkunst (1850).

Hummel, Johann Nepomuk, * 14. Nov. 1778 zu Preßburg, † 17. Okt. 1837 in Weimar, Sohn eines Schikanederschen Kplms., als Knabe Schüler Mozarts, reiste schon 1788—93 als Klavier-Wunderkind, stud. dann nochmals bei *Albrechtsberger u. *Salieri, war 1804—11 Haydns Nachf. als stv. Kplm. beim Fürsten Esterházy, lebte frei in Wien, wurde 1816 Hkplm. in Stuttgart, 1819 in Weimar (nebenher noch auf Konzertreisen). Als Kompo-

nist war er sehr beliebt durch seinen etwas ins Passagenwerk abgleitenden Mozartstil; am ehesten noch bekannt sind sein 3., 4., 6. Klav.-Konz., das Septett op. 74 (Kl, Fl, Ob, Horn, Br, Vc, Cb), die Sonaten op. 81, 92 (4 hdg.), 106, die Rondos op. 11, 55 (*La bella Capricciosa*), 109, 122, Bagatellen op. 107; die Klavierschule *Ausführliche Anweisung zum Pianofortespiel* (1828, Ausw. der Etüden v. H. *Riemann bei André) ist wertvoll; Son. in Es f. Kl. u. Br. (hg. v. P. Günther). Seine 9 Opern, Messen u. andern Werke sind vergessen.

Lit.: W. Meyer, J. N. H. als Kl.-Komp. (Diss. Kiel 1922, ungedr.); P. Egert, N. H. (Romant. Kl.-Son. 108ff.); K. Benyovszky, J. N. H. (Preßburg 1934); ders., H. u. s. Vaterstadt (1937); G. Sporck, *L'interpr. des sonates de J. N. H.* (Paris 1933).

Humoreske, ein humorvolles *Charakterstück.

Humperdinck, Engelbert, * 1. Sept. 1854 zu Siegburg (Rhld.), † 27. Sept. 1921 zu Neustrelitz, stud. in Köln u. München, gewann den Mozart-, Mendelssohn- u. Meyerbeerpreis, war Wagners Assistent in der Parsifalzeit, lebte dann in Köln, 1885—87 in Barcelona, dann wieder in Köln, wurde 1890 Lehrer (1896 Prof.) am Hochschen Kons. in Frankfurt a. M., lebte dann seinem Schaffen in Boppard und war 1901—20 Vorsteher einer Meisterklasse an der Berliner Akad. d. Künste. Ein Welt-erfolg wurde seine Märchenoper *Hänsel und Gretel* (Weimar 1893, Text v. s. Schwester Adelh. Wette), eine sinnvolle Formatverkleinerung des Wagnerschen Mythos zum Märchen, seine zartgliedrige Leitmotivik vielfach vom Volkslied beziehend, doch auch reich an feinen selbsterfundenen Liedweisen — in der Blütezeit des Verismo ein edles Heimfinden zur Deutscherheit. Das herzens-warme Musikdrama *Die Königskinder* (nach einer schwächeren Vorform als Melodram, 1898) wurde seit der Erst-auff. (New York 1910, Berlin 1911) steigend anerkannt. Eine kom. Oper *Die Heirat wider Willen* (Berlin 1905) zeigt hohe Meisterschaft u. krankt nur an einem textlich wirkungslosen Schluß-akt. Sehr fein sind seine Bühnenmusiken für Reinhardts Deutsches Theater: zu Aristophanes' *Lysistrata*, Shakespeares

Wintermärchen, *Sturm*, *Was ihr wollt*, *Kaufmann v. Venedig*, Maeterlincks *Blauem Vogel* (1905—10), naturgemäß etwas grobschlächtiger die zu Vollmüllers *Mirakel* (1911). Schwächer sind *Dornröschen* (Frankfurt 1902), *Die sieben Geiseln* (1897, nur mit Kl) und die Spätwerke *Die Marktentenderin* (Köln 1914), *Gaudeamus* (Darmstadt 1919). Ferner schrieb er zwei Chorballaden *Das Glück v. Edenhall* und *Die Wallfahrt nach Kevelaar* (1877), eine *Maurische Rhapsodie* (1898), Lieder, 5 Orchesterges., eine Humoreske f. Orch., ein StrQu., u. gab mehrere Kinderlieder-Sammlungen heraus.

Lit.: Eine grundl. H.-Biogr. bereitet s. Sohn Wolfram H. vor. — O. *Besch, E. H. (1914); H. Kühlmänn, Stil u. Form in H.s *Hänsel u. Gretel* (Diss. Marburg 1930); K. *Huschke, Unsere Tonmeister untereinander (Bd. V. 1928); H. F. Schaub, Wie Häns. u. Gret. entstand (ZfM 105, 1938), A. Engelfred, *Hänsel u. Gretel* (RMI, 1894); F. Brusa, *Hänsel u. Gretel* (Mailand, 1925); Lothar Kirsten, H.s Königskinder (Diss. Jena 1942).

Huneker (spr. höneker), James Gibbons, * 31. Jan. 1860 zu Philadelphia, † 9. Febr. 1921 in Brooklyn (N. Y.), wurde vom Klavierlehrer zum geistreichen Essayisten (auch Musikkritiker in New York), der von *Mezzotints in Modern Music* (1899) bis *Letters* (1922) 18 Bände über Musik veröffentlichte (*Essays, selected by Mencken*, New York 1929), darunter Biogr. v. Chopin (1900, dt. 1914, 221) u. Liszt (1911, dt. 1922), auch eine 75jg. Gesch. d. *Philh. Society of New York* (1917), ferner Lieder, Klavierstücke, Romane; J. G. H. *Intimate letters* (hg. v. Josephine H., New York 1937).

Hunnius, Monika, * 14. Juli 1858 in Narwa, † 30. Dez. 1934 in Riga, dort aufgewachsen, stud. seit 1882 bei *Stockhausen in Frankfurt a. M., später noch bei Vannucini in Mailand und Bettini in Rom sowie bei *Zur Mühlen, wurde Gesanglehrerin in Riga und schrieb: *Mein Weg zur Kunst* (seit 1924 mehrfach); *Baltische Häuser und Gestalten* (1926); *Aus Heimat und Fremde* (1928); *Briefwechsel m. e. Freunde* (hg. von S. Gurland 1935).

Hüré (spr. ürë), Jean, * 17. Sept.

1877 zu Gien (Loiret), † 27. Jan. 1930 in Paris, seit 1895 von Paris aus als bedeutender Pianist reisend, gründete 1912 eine *Ecole normale* für Klavierspieler, Organisten und Tonsetzer, 1923 eine Monatschr. *L'orgue et les Organistes*, schrieb an Pädagogischem: *Introduction à la technique du piano*; *Technique du piano*; *La technique de l'orgue* (1917); *L'esthétique de l'orgue* (1918); an MW: *Saint-Augustin musicien* (1917); Kommentar zu *Guidos *Micrologus*; *Dogmes musicaux* (1905); *Etude sur les chants bretons*; Kompos.: 3 Opern, 3 Sinf., 2 Messen, Motetten, V-Konz., Son. u. Sonatine f. V u. Kl, 3 Vc-Son., Kl-Quint., 2 Kl-Son., 2 StrQu.e, Serenade f. Kl-Trio, Konzertstück u. Andante f. Saxophon u. Orch., Pastorale f. Bl., Lieder. *Lit.*: G. Migot, J. H. (1926).

Hurlbusch, Konrad Friedrich, * 1696 zu Braunschweig, † 16. Dez. 1765 zu Amsterdam, wo er nach zahlr. andern Aufenthalten (Hamburg, Wien, München, Stockholm) seit 1737 Organist war. Seine *Componimenti mus. per il Cembalo* hg. v. *Seiffert (Vereeniging Bd. XXXII), ein Konzert hg. v. *Scherling (DTD 29), eine seiner 72 Arien für *Gräfe bei H. J. Moser, Alte Meister d. dt. Lieder; ein Brief von H. aus dem Jahr 1725 hg. v. W. *Gurlitt (Braunschw. Magazin 1913).

Huschke, Konrad, * 25. Sept. 1875 in Auma (Th.), Dr. jur., Hofkammerrat in Greiz, bis 1930 Oberregierungsrat in Weimar, wo er als Musikschriftsteller lebt. Bücher: Beethoven als Pianist u. Dirig. (21919); Die dt. Musik u. unsre Feinde (1921); Unsere Tonmeister untereinander (5 Bändchen, 1928); Das Siebengestirn der großen Schubertschen Kammermusikwerke (1928); Schubert u. Goethe (Die Musik 1925); Lenau u. die Musik (Bosses Alm. 1922); Frauen um Brahms (1936); Bülow u. Brahms als Pianisten, Dirigenten u. Lehrer (1935); Aufsätze u. a. über A. Feuerbach u. Brahms; Klinger u. Reger; Beethovens letzte Quartette (Türmer 1925); Gluck u. s. dt. Zeitgenossen (Die Musik 1933); Der Sinfoniker Brahms (AMZ 1930); Wagner, Schumann u. d. 9. Sinf. u. Musiker, Maler u. Dichter als Freunde u. Gegner (21941); Max Klinger u. d. Musik (1938); Der deutsche Kämpfer H. v. Bülow (1942).

Husmann, Heinrich, * 16. Dez. 1908 in Köln-Sülz, stud. seit 1927 MW bei Friedr. *Ludwig, J. *Wolf u. A. *Scherling, 1932 Dr. phil. (Diss. Berlin „Die 3stg.en Organe der Notre-dame-Schule“, gedr. 1935), 1933 Ass. am mw. Inst. Leipzig, 1939 Hab.-Schr. „Die 3- und 4stg.en Notre-dame-Organe“, Ges.-Ausg. PAM XI, 1940), 1941 Dozent. Weiter schrieb er „Die Officiumsorgane“ (Petersjb. 1935), Die Motetten der Madrider Hs. (AfMF II), Marimba u. Sansa (Z. f. Ethnologie 68), Olympos, die Anfänge d. griech. Enharm. (Petersjb. 1937), Die Kunst der Fuge als Klavierwerk (Bach-Jb. 1938) nebst prakt.-krit. Ausg. f. Cemb., z. T. Pedalcemb., z. T. 2 Cemb. (Steingräber), Die Viola pomposa (Bach-Jb. 1936); Revisionen v. Werken Vivaldis u. Mozarts (Eulenburg); Sieben afrikanische Tonleitern (Petersjb. 1939).

Hutschenruijter (spr. -reuter), Wouter, * 15. Aug. 1859 in Rotterdam, wo er studierte u. Lehrer an der Musikschule wurde; 1890 2. Dirig. des Concertgebouw-Orch. u. Lehrer f. Kl u. MG an der Orch.-Schule in Amsterdam, 1892 Dirig. des Utrechter Orchesters, 1917—25 Dir. der Musikschule der Ges. zur Beförderung der Tonkunst in Rotterdam, lebte dann in Wassenaar, seit 1936 im Haag, ist als Komp. angesehen (OrchW., Kammermusik, Lieder, Kl-Stücke) u. schrieb holländisch: *R. Strauß* (1898, 21929); *Orkest en Orkestspel na 1600* (1903); *Levensschets van F. Weingartner* (1906); *MG in 12 Voor- drachten* (1919); *Moduleeren* (1920); *De Geschiedenis van het orkest en van zijn instrumenten* (1926); *Fr. Chopin* (1926); *G. Mahler* (1927); *W. A. Mozart* (1905, 227); *Brahms* (1929); *R. Wagner* (1928); *De Dirigent* (1928); *De symph van Beethoven geanalyseerd* (1928); *Geschiedenis der Militaire Muziek* (1929); *Rich. Strauß* (1929); *Grepen uit de Geschiedenis v. d. Piano en v. h. Pianospel* (1930); *Consonanten en dissonanten* (Erinnerungen, 1930); *De Ontwikkeling der Symphonie door Haydn, Mozart en Beethoven* (1931); *De Programma-Muziek* (1933); *Musiciāna* (1938); *Chopin* (1939); holl. Bearb. von Werken von *Vollbach, *Scholes, Ausw. aus Beethovens Briefen (1939) u. a.

Hydraulisch (griech.), Wasserorgel, das von Ktesibios (Alexandria, 170 v. Chr.)

erfundene, von Heron (ebenda) und Vitruvius beschriebene Instrument, bei dem Wasserdruck den Winddruck regelte. S. Orgel.

Hymenäos (griech.), Hochzeitsgesang.

Hymne (von *Hymnus), ein festlich-feierlicher Gesang, a) weltlich: vor allem die National- und *Volks hymnen; b) religiös: weihevollen Stücke für Chor u. Orch. (gern Blasorch.) vom Liedumfang bis zum vollen Oratorienausmaß, z. B. der Sonnenhymnus des hl. Franz v. Assisi als *Le laudi* v. *Suter; c) kirchlich: im englischen Kulturbereich als *hymn* gleichbedeutend mit dem *Kirchenlied; vgl. auch Gesangbuch.

Lit.: L. F. Benson, *The hymnody of the Christian church* (New York 1927); T. F. Kinloch, *An historical account of the church hymnary* (London 1928); J. Dahle, *Library of christian hymns* (3 Bdg., Minnesota 1928); W. G. Polack, *Famous hymns and their story* (New York 1930); F. J. Metcalf, *Stories of hymn tunes* (New York 1928); Crosby Adams, *Studies in hymnology* (Richmond 1929); H. A. Rodeheaver, *Hymnal Handbook* (Chicago 1931); Th. Brown u. H. Butterworth, *Story of hymns and tunes* (New York 1932).

Hymnus (griech. ὕμνος, ital. inno), schon in homerischer Zeit „Tempelgesang“; seit dem frühen Christentum (vielfach als geistl. *Kontrafakt antiker Hymnen, Oden und Mimenschlager) das strophische Kirchenlied mit schlicht syllabischer Melodie. Ältestes Beispiel der H. von Oxyrhynchos (dazu *Abert in ZfM IV 524 [1921], in der Antike II [1926] u. Ges. Schr. u. Vortr. 83 ff., *Ursprung im Bull. III 2 [1923]); im 4. Jh. blühten die Hymnen bereits so,

daß das Konzil v. Laodicea (360—81) sie einschränken mußte. Nach dem Vorbild Ephrems des Syrsers (306—73) gingen *Ambrosius, Prudentius usw. vom antiken Silbenmessen zum *akzentuierenden Prinzip über; eine zweite Welle kam in karolingischer Zeit (Rhabanus Maurus v. Fulda); im Spät-MA. ähnelten sich die *Sequenzen dem Bau des H. an. Seit dem 15. Jh. nahm auch der H. an der Polyphonisierung teil (z. B. die H.-Sammlung v. Rhaw 1542 mit 134 Sätzen zu 4—6 St. von H. *Finck [22 Nrn., Ausw. v. R. *Gerber], Th. *Stoltzer [39 Nrn., DTD 65] u. die H. v. Stadlmayr 1628 [DTÖ III 1]). Sammlungen 16. Jh. Hymnen heißen Hymnare (lat. *liber hymnarius*); vgl. dazu Bas. Ebel, Das älteste alemannische H. mit Noten [12. Jhs.] (1931). Wenn auch das heutige Antiphonar eine große Reihe v. Hymnen enthält, so wäre doch eine Auswahl (vielleicht 100) der besten Melodiefassungen des 14./15. Jhs. als „Gesangbuch des deutschen Spätmittelalters“ dringend erwünscht. Von hier nahm dann das *Kirchenlied seinen Ausgangspunkt (s. a. Gesangbuch). Textsammlungen: S. A. Königsfeld, Lat. Hymnen u. Gesänge (2 Bde., 1847—65); F. J. Mone, Lat. Hymnen des M.-A. (3 Bde., 1853—55); *Dreves, *Analecta hymnica* (50 Bde., 1886—1904); Cl. *Blume, Unsere liturg. Lieder (Hymnar der altchr. Kirche, 1932). — Der Begriff H. wird auch freier auf kleinste neuteamentliche *Cantica* wie das *Gloria* (H. *angelicus*), das Trishagion am Karfreitag *Sanctus deus* und das *Sanctus dominus* (H. *triumphalis*) angewandt, auch auf das *Tedeum.

hyper- und **hypo-** siehe Griechische Musik (S. 330) u. Kirchentonarten.

I

(Hier Fehlendes siehe unter J.)

i nannte *Kirnberger die Naturseptime, den 7. Oberton, der (von C aus ein etwas zu tiefes b') zwar konsonanter, weil schwebungsfreier, als die reine kleine Septime klingt (c—e—g—i = 4:5:6:7, c—e—g—b = 36:45:54:64, i—b = 63:64), aber doch *ekmelisch bleibt. Jedoch benutzt man ihn in

Septimen-*Mixturen wegen der besseren Klangverschmelzung.

Ibach, Klavierbauernfirma in Barmen, gegr. 1794 von Johannes Ad. I. (1766 bis 1848); Rud. I. starb 1940.

Lit. (anon.): *Das Haus I. 1794—1894* (1895).

Ibert (spr. ibär), Jacques, * 15. Aug. 1890 zu Paris, stud. am Cons. u. a.

bei *Gédalge (j.) u. *Fauré, 1919 Rompreisträger. Er schrieb: zaktige Oper *Andromède et Persée* (1920, aufgef. 1929); Sinf. Dichtgen.: *Noël en Picardie* (1914); *La ballade de la geôle de Reading* (1921); *Escales* (1922); *Les rencontres* (als Ballett 1925); sinf. Scherzo *Féerique* (1925); *Concerto f. Vc u. Bl* (1926); kom. Oper *Angélique* (1927); *Der König von Yvetot* (in Düsseldorf 1936); 3 kurze Stücke (Bl.-Quintett, 1930); *Diane de Poitiers* (2 Suiten f. Orch., 1936); Bläserquartett (1922); V.-Son., Fl.-Sonatine, Orgelchoral u. 3 Orgelstücke; Lieder; Klavierstücke, Harfenstücke; ein Fl.-Konz. (1934); Kammerkonz. f. Saxoph. u. 11 Instr.e (1935); Capriccio f. 10 Instr.e (1939).

Lit.: A. Liess, J. I. u. sein Opernschaffen (Schweiz. MZ 78, 1938).

Idelsohn, Abraham Zevi (j.), * 14. Juli 1882 bei Libau, seit 1906 in Jerusalem, seit 1924 Prof. in Cincinnati, Sammler hebr. Gesänge in Vorderasien u. Nordafrika (5bdg. 1914—29). Vgl. Jüdische Musik.

Iffert, August, * 31. Aug. 1859 zu Braunschweig, † 13. Aug. 1930 zu

Dresden, stud. Gesang in Berlin u. Hannover, war kurz Bühnensänger, wirkte als Gesanglehrer 1884—91 privat in Leipzig, dann an den Kons. zu Köln (1891), Dresden (1893), Wien (1904, Prof.), seit 1909 wieder privat in Dresden. Er schrieb: *Allg. Gesangsschule* (I 1895, 41903); *Sprechschule f. Schauspieler u. Redner* (1910, 216).

Imbert, Hugues (spr. üg ēbär), * 11. Jan. 1842 zu Moulins-Engilbert (Nièvre), † 15. Jan. 1905, stud. seit 1854 in Paris, befreundet mit d'*Indy, *Fauré, *Chabrier, Pariser Redakteur v. *Kufferaths *Guide musical*, den er seit 1900 ganz leitete, verdient um das Verständnis deutscher Musik in Frankreich, schrieb die wertvollen Essay-Bände *Profils de musiciens* (I 1888, II 92, III 97), *Symphonie* (1891), *Portraits et études* (1894); ferner: *Brahms* (hg. v. Schuré 1906), *Bizet* (1899), *Rembrandt u. Wagner* (1897), *La symph. après Beethoven* (1900), *Médailles contempor.* (1902). Hg. v. Gounods Memoiren u. Autobiogr. 1897.

Imbroglio (ital., spr. -broljo), „Verwirrung“, rhythmische Verwicklung, z. B. Mozart, Don Giovanni, 1. Finale:

Don Giovanni: *Zerlina:*

Vi- ni con me-, mia vi-ta! Vien, rien! O nu- mi, son tra di- ta!

Orchester (Minuetto)

Imitation s. Nachahmung.

imperfekt (lat. = unvollständig) heißt in der alten *Mensuralmusik (*Ars nova*) eine nur zweiwertige Note (im Gegensatz zur „*perfekten“, dreiwertigen); Imperfizierung (Verkürzung) verschiedenen Umfangs kann dadurch eintreten (als Ausfluß der Moduslehre), daß vom *integer valor* (dem unverkürzten Wert) einer großen Note die Geltung einer oder mehrerer zugehörigen kleinen davor (*a parte ante*) oder dahinter (*a parte post*) abgezogen wird, z. B. bei

■ = 6 Minima: ■ ◆
4 2

■ = 9: ■ ◆ ◆ ◆ ◆
4 1 1 2 1

Gegensatz *Alteration 1) und *Perfizierung.

Lit.: Johs. *Wolf, Hdb. d. Notationsk. I, 340—362.

impetuoso (ital.), stürmisch.

Impressionismus, aus der Malerei (etwa 1880—1910, besonders in Frank-

reich) entlehnter Stilbegriff für eine Kunstgestaltung, welche nicht frei phantastische Seelenprodukte nach außen schleudert (*Expressionismus), sondern den „Eindruck“ der Außendinge scharf wiederzugeben sucht. Doch hat sich der I. auch zu einer musikalisch durchaus eigengesetzlichen Erscheinung entwickelt: als ein formauflösender Spätstil, der vor allem auf dem Klangwert des Einzeltons, dann der Farbwirkung der Zusammenklänge gründet, im Gegensatz zur Spannungswirkung der romantischen Funktionsharmonik. Auch der Erklärungsversuch, der mus. I. meine den Bildeindruck nicht als Ausgangspunkt, sondern als Ziel beim Hörer (Wartisch), hat viel für sich — seine Mittel dazu sind vor allem *Ganztonleiter und Sechstonakkorde. Vom platten Realismus, dem in der Musik die bloße Tonmalerei entsprechen würde, unterscheidet sich der I. durch den Ehrgeiz, auch das nicht bloß Abtastbare mit einzufangen: die zarteste, kaum festhaltbare Stimmung, die reizsame Seelenreaktion auf ein Objekt, das gern als sonderbar, exotisch (z. B. japanisch), paradox gewählt wird; das geschieht in der Musik vor allem durch feingliedrigen (pointillistischen) Klavier- oder Orchestersatz und seltene Klangfarben (Luminismus), so vor allem seit *Debussy (*Pelléas et Mélisande* 1902, 24 *Préludes* f. Kl.) als dem Hauptmeister des mus. I., dem darin u. a. in Frankreich *Ravel u. d'Indy, in Spanien de *Fallá, in England *Delius und C. *Scott, in Rußland *Skrjabin, in Polen *Szymanowski, in Italien *Respighi, bei den Tschechen *Novák gefolgt sind. In Deutschland wären zum I. (nach Vorstufen bei Liszt, Schumann u. H. Wolf) z. T. R. *Strauß, P. *Graener, J. *Marx, S. *Karg-Elert u. W. *Niemann zu nennen.

Lit.: O. *Wartisch, *Studien zur Harmonik des mus. I.* (Diss. Erlangen 1928); W. *Danckert, *Liszt als Vorläufer des mus. I.* (Die Musik XXI/5); ders., *Der mus. I.* (Dt. Vj. 1929); ders., *Debussy* (1943); H. Strobel, *Debussy* (1940); W. *Niemann, *Die Musik der Gegenwart* (1921), S. 172—258; H. *Mersmann, *Die moderne Musik* (in Bückens Hdb., 1927), S. 100ff. (I.), 127ff. (Die Auflösung des impress.

Stils); K. *Westphal, *Die mod. Musik* (1928), S. 47ff.; H. G. Schulz, *Mus. I. u. impress. Klavierstil* (Diss. Frkft., Würzburg. 1938); E. v. d. Nüll, *Moderne Harmonik* (1932).

Impromptu (franz., spr. äprötü, v. lat. *in promptu* = in Bereitschaft), „Einfalls-Stück“, *Charakterstück nach Art einer Stegreif-Phantasie, was nicht Liedform ausschließt, erstmals 1822 bei Worzischek u. *Marschner, dann bei Schubert, Chopin, *Heller.

Improperien (lat. *improperia* = Vorwürfe), in der röm. Liturgie seit dem 12. Jh. fest eingebaute Klagen des Heilands *Popule meus, quid feci tibi* [„Mein Volk, was habe ich dir getan?“] usw. (gregor. Antiphonen u. Responsorien), die vor der Messe bei der Kreuzverehrung wechselchörig mit Refrain *Trishagion* („Dreimal heilig!“) gesungen werden; in der Sixtina seit 1560 in Palestrinas Bearb. als mehrstimmige Psalmodie üblich.

Improvisation (v. lat. *ex improviso* = unvorhergesehen), Stegreiferfindung; das Spielen eines im Augenblick erdachten Musikstücks (zumal in fester Form, während die „Fantasie“ mehr Einzelbilder locker aufzureihen pflegt), eine auf Können, Einfallsgabe und Geistesgegenwart gegründete Kunstfertigkeit, die die Mehrzahl der großen Tonmeister beherrschte, am erstaunlichsten Bach und Händel, wie denn das Improvisieren schulgerechter Fugen über gegebene Themen zum Handwerksbrauch der Musiker des 17./18. Jhs. gehörte (vgl. z. B. Matthesons *Organistenprobe*, 1917). Der improv. Anteil war in der m.-a. Musik ohnehin unvergleichlich viel größer als heute: so vor allem das Stegreifsingen über einen choralen *Cantus firmus* (siehe Fauxbourdon), bei *Tinctoris *ars super librum canendi* [später *sortisatio*] im Gegensatz zur kontrapunktisch festgelegten *compositio*, im 16. Jh. die frei zugefügte *Ornamentik (*gorgia), im 17./18. die *Generalbaßpraxis und *ad hoc*-Instrumentation, als Letztes das Variieren u. Kadenzspielen aus dem Handgelenk. Daß sich auch heute die I. bis zu einem gewissen Grade von der Variation her erlernen läßt, zeigt die Lit.: Gerh. F. *Wehle, *Die Kunst der I.* (I u. II 1925/26, III [Die Orgel-I.]

1932); A. Epping u. H. Tauscher, *Einfg. in die I. am Klavier* (1932); E. Home, *Improving* (New York 1922); M. Dupré, *Traité de l'I. à l'orgue* (Paris 1925); F. *Dietrich, *Elemente der Orgelchoral-I.* (1936); W. *Gurlitt, *Der Begriff d. sortisatio i. d. Komp.-Lehre d. dt. 16. Jhs. (Tijdschr. 1942)*; M. Fritsch, *Variieren u. Improvisieren* (Bärenr. 1941); M. Fischer, *Die organistische I., dargestellt an J. Christoph Bachs 44 Chorälen zum Präambulieren* (Bärenr. 1928); Ernst Ferand, *Die I. in der Musik* (Zürich 1939, umfangr.); Eb. Born, *Die Variation als Grundlage handwerklicher Gestaltung im mus. Schaffen* Joh. *Pachelbels (1941).

Incidenzmusik, Musik, die bei Schauspielen mitten in der Szene an verlangten Stellen „einfällt“, siehe Bühnenmusik 2.

Indianische Musik s. Amerikanische M., A b) u. B b).

Indische Musik. Dieser Begriff deckt äußerst Verschiedenes: schon in Vorderindien sozial von den Paria bis zu den Brahmanen, volklich von den primitiven Wedda Ceylons bis zu den fast weißen In-

dogermanen des Nordens, zeitlich von der vedischen Sanskritzeit bis zur Gegenwart, ungerechnet die Kulturen Hinterindiens (Siam, Indochina) und Indonesiens (Bali, Java), die musikalisch viel näher mit Ostasien zusammenhängen. Die frühe Kultmusik (um 500 v. Chr.) war wesentlich vokal, sie scheint zwischen Pentatonik und einer Art Diatonik gestanden zu haben. Seit Bharatas Abh. vom Theater (etwa 5. Jh. nach Chr.) und wieder bei Sarngadeva (13. Jh.) sieht man das heutige Hauptsystem: aus einem Stufenvorrat von 22 Sruti pro Oktave (ungefähr Vierteltöne) werden 5—7stufige Auswahlleitern gebildet, die bald den Kirchentonarten, bald dem Zigeunermoll ähneln. Dagegen benutzt Siam eine temperierte Siebenteilung der Oktave, Java entweder eine temperierte Fünf- („Slendro“) oder untemp. Siebenstufigkeit („Pelog“), wobei das Maß der etwas zu kleinen „Blasquinte“ mit hineinspielt. Setzt man (Centrechnung von Ellis) die Oktave = 1200, so ergeben sich folgende Systeme (nach C. *Sachs, *Vergleichende MW*, S. 30):

Bali u. Java {	Slendro				
	240	240	240	240	240
Siam, Birma	Pelog				
	156	156	210	156	156
Europa: gleichschw. Temp.	171½	171½	171½	171½	171½
	200	200	100	200	100

↑ ↑
Quarte Quinte

Die vorderindische Musik kennt Lauten, Geigen, Flöten, Xylophone usw., sie liebt eine reich ornamentierte Melodik über Orgelpunkten mit reich entwickelten gegenseitigen Ergänzungsrhythmen; in der hinterindischen Praxis herrschen die reizvollen Klänge von Glockenspielen (Gamelang-Orch.) vor; vgl. die Schallplattensammlung „Musik des Orients“ (hg. v. *Hornbostel (hj.) bei Lindström).

Lit.: B. Breloer, *Die Grundelemente der altind. Mus.* (Diss. Bonn 1922); A. H. Fox Strangways, *The Music of Hindostan* (Oxford 1914 u. SbIMG IX); J. Grosset in *Lavignacs *Encyclop.* I 1 (Paris 1924); E. Felber, *Die ind. Mus. der vedischen u. klass. Zeit* (Sitzungsber. d. Wiener Akad. d. W., phil.-hist., Bd. 170, 1912); O. Abra-

ham (j.) u. E. v. *Hornbostel (hj.), *Phonogr. ind. Melodien* (1904; auch Sbd. f. vergl. MW I, 1922); A. B. Fyzee-Rahamin, *The music of India* (London 1925); D. Rudhyar, *The rebirth of Hindu Music* (Adyar 1928); Béclard d'Harcourt, *Melodie populaire indienne* (Mailand 1924); P. Sambamoortky, *The Melakarta Janya-Raga* (Madras 1929); E. Rosenthal, *The story of Indian music and its instr.* (London 1929); Th. Kernerup, *Das ind. Ton-system mit 22 Skrutis* (dt. v. Paulsen, Kopenhagen 1931); B. Swarup, *Theory of Indian Music* (Allhabad 1933); H. *Engel, *Über ind. M.* (AfMF 4, 1939); C. Marcel-Dubois, *Les instr. de mus. dans l'Inde ancienne* (Paris 1941). — Die hinterindische Lit. unter „Asiatische Musik“; außerdem: C. *Stumpf,

Tonsystem und Musik der Siamesen (1901; auch in Sbd. f. vergl. MW I, 1922); v. Hornbostel (hj.), Formanalysen an siames. Orch.-Stücken (AfMW II); K. Reinhard, Die Musik Birmas (Diss. München 1935); J. Kunst, *De Toonkunst van Java* (1934); G. F. Checcacci, *Mus. dell' Hindustan* (RMI, 1908); A. Manzato, *Mus. e strumenti indiani* (RMI, 1923); histor.: Sir W. Jones, *The mus. modes of the Hindus* (6bdg., 1799); danach *Chrysander, Altindische Opfermusik (Vj. I).

d'Indy (spr. dēdi), Vincent, * 27. März 1851 zu Paris, † ebenda 2. Dez. 1931, stud. seit 1862 bei Diémer (Kl), dann Theorie bei Marmontel u. *Lavignac, dann bei C. *Franck, war seit 1873 Chordirektor (auch 2. Pauker) bei *Colonne, Organist; seit 1875 wurde er als Komponist stark beachtet. Eifriger Wagnerianer, wurde er Mitbegr. u. seit Francks Tode Vorsitzender der *Société nationale de musique*; gründete 1896 mit Ch. *Bordes u. *Guilmant die *Schola cantorum*, die rasch Bedeutung erlangte, und hielt Kurse an der *Ecole des hautes études soc.*

Werke: Bühnenwerke: *Les Burgraves* (unvollendet, 1869—72); komischer Einakter *Attendez-moi sous l'orme* (1876 bis 1882); Musikdrama *Fervaal* (1889—95); *L'Etranger* (2aktig, 1898—1901); *La légende de S.-Christophe* (geistl. Drama, 1908—15); *Le Rêve de Cinyras* (3aktige Komödie, 1922—23). Chorwerke: *La chanson des Aventuriers* (1870); *La chevauchée du Cid* (1879); *Le chant de la cloche* (Legende f. Soli, DoppelCh, Orch., 1879—83); *La vengeance du mari* (3 Solisten, Ch, Orch., 1931); mehrere Bühnenmusiken. Orchesterwerke: *Jean Hunyadi* (Sinf., 1874/75); *La forêt enchantée* (Ballade-Sinf., 1878); *Wallenstein* (3 sinf. Ouv., 1873—81); *Saugefleurie* (Legende, 1884); *Sinf. sur un chant montagnard* (mit Kl); *Fantasie f. Ob u. Orch.* (1888); *Tableaux de voyage* (Suite); *Istar* (sinf. Var., 1896); Choralvariati. f. Saxoph. u. O. (1902/03); *Sinfonia brevis de bello gallico* (1916—18); *Poème des rivages* (sinf. Suite, 1919 bis 1921); *Diptyche méditerranéen* (1926); Kammermusik: KlQu.; Suite im alten Stil (2 Trp., 2 Fl., Str., 1886); *Chansons et danses f. 9 Bl.*; Trio (Kl., Clar., Vc., 1887); 3 StrQu.e; VSon.; KlSon.; Kl-

Quintett (1924); Vc-Son.; Str.-Sextett (1928); Kl-Trio (1929); ferner verfaßte er Klavierauszüge, gab Opern v. *Rameau heraus, bearb. Monteverdis *Orfeo* u. *Incoronazione di Poppea*, schrieb einen *Cours de compos. mus.* (I 1902, II 09, 21933); er verfaßte eine wertvolle Biogr. v. C. Franck (1906, 1630) und schrieb *Beethoven* (1911); *La schola cantorum en 1925* (1927); *R. Wagner et son influence sur l'art mus. franç.* (1930).

Lit.: A. Sérigny, *V. d'I.* (1914); (L. Borgex, *V. d'I.* (1914); d'I.-Heft Nr. 122) der RM (*Prunières [j.], *Dukas [j.], *Cortot); d'I.-Heft der *Revue de la soc. internat. des amis de la mus. fr.* (Paris, Febr. 32); H. *Mersmann, *Kammermusik IV*, 75ff.; L. Vallas in *Mus. Quarterly* 25 (1939); A. Gabeaud, *Après du Maître V. de J.* (Paris 1938).

Ingegneri (spr. indseheniäri), Marco Antonio, * um 1545 zu Verona, † 1. Juli 1592 zu Cremona (Kplm. der Kathedrale seit 1576), stud. bei V. Ruffo, wurde der Lehrer Monteverdis, ein Madrigalist von kühner u. kräftiger Harmonik; außerdem schrieb er Messen, Motetten, Karwochen-Responsorien (bis 1897 für Palestrinas Werk gehalten), Hymnen, Lamentationen. Eine Motette bei J. *Wolf, Sing- u. Spielmus.

Lit.: E. Dohrn, M. A. I. als Madr.-Komp. (Diss. Berlin 1929, gedr. 1936); *Haberl im Km. Jb. 1898; B. A. *Wallner, *Mus. Denkm. der Stein-ätzkunst*, S. 147ff.; R. *Casimiri in *Note d'Archivio* III 1 (1926); *Tiersot in RMI XXXII; G. *Cesari, *La mus. in Cremona* (Ist. e Mon. dell' Arte. mus. It. VI, 1940).

Ingenhoven, Jan, * 19. Mai 1876 in Breda, leitete 1905—19 einen MadrCh. in München, ging dann nach Paris, schrieb in fortschrittli. Stil sinf. Dichtungen, 4 StrQu.e, StrTrio, Bl.-Quint., Chöre, Lieder, **Lit.:** D. Ruyneman, *De componist J. I.* (Amsterdam 1938).

Inghelbrecht, Désiré-Emile, * 17. Sept. 1880 in Paris, stud. am Cons., mit *Debussy befreundet, seit 1908 Dirig., Mitleiter der *Concerts Pasdeloup*, 1932 1. Kplm. der *Opéra com.*, dann Dirig. eines Schallplattenkonzerns, schrieb: sinf. Dichtg. *Pour le jour de la première neige au vieux Japon* (1908); *Rhapsodie de printemps* (1910); Ballett *La bonne*

aventure, ô gai! (1912); Quintett f. Str. u. Harfe (1917); *Le cantique des créatures* de S. François (Ch. u. Orch., 1919); *El Greco, Evocations inf.* (1920); *Ballett Le diable dans le beffroi* (1922); *La Métamorphose d'Eve* (1925); *La légende du grand St. Nicolas* (1925); 4 hde. Kinderklavierstücke *La nursery* (3 Bde., 1905—11) usw.

Ingressa s. Introitus u. ambrosianisch. **innocente, -tente** (ital., spr.-notsch-), unschuldig, ungekünstelt.

Institut f. Kirchenmusik s. Akademie (4), Hochschulen, Konservatorien.

Instrumentalmusik, im Gegensatz zur *Vokalmusik die durch Klangwerkzeuge auszuführende Tonkunst, wohl ebenso schon altsteinzeitlich (Flöte, Schwirrholtz, Rassel) wie die Vokalmusik; beide haben sich aus entgegengesetzten Wurzeln aufeinander zu entwickelt (Vokalmusik: körperliches Ausdrucksbedürfnis, Signalarufe; Instr.-M.: Lärm- und Spieltrieb, Zaubersymbolik), früh zeigen sich beide auch schon gemischt (Tanz-Chorlieder mit Rassel- u. Trommelbegl.). Zur Reihenfolge der Instr.-Erfindung s. Instrumentenkunde. Selbständige künstlerische Instr.-M. kennt bereits das 15. Jh. v. Chr. als nordische Luren-Musik, dann die altjüd. Lit. (Jubal, David, die israel. Tempeltrompeter); 586 v. Chr. siegte Saka-das bei den pythischen Spielen mit einem programmatischen (?) Aulos-Nomos (vgl. Griech. Musik über Auletik u. Kitharodik); die Blechblasmusik steigt erst um 1400 aus Kriegs- u. Jagdsignalen zur Kunstmusik auf. War die Instr.-M. als heidnisch von der christl. Tonkunst des 1. Jahrtausends stark zurückgedrängt worden, so blühte sie trotzdem recht stattlich (vgl. Buhle, Die mus. Instr. in den Miniaturen des frühen M.-A.s I, 1903). Dann setzt sich die in Byzanz noch weltliche *Orgel (seit dem 8. Jh. im Abendland) wachsend in der KM durch u. kommt seit dem 14. Jh. zu künstl. Bedeutung (vgl. L. *Schrade, Die hs. Überlieferung der ältesten Instr.-M., 1931), ebenso in der Hausmusik Organettino und *Clavichord. Besondere Auswirkung erlangt die *Streichinstr.-Musik (Viella-Geige), zumal seit dem 13. Jh. in *Estampies und Tänzen (dazu J. Wolf in AfMW I, H. J. Moser in ZfMW II, ders., Das

Streichinstr.-Spiel im M.-A.). Ende des 15. Jhs. begegnet bereits Konzertieren zweier Orgeln (unter *Tinctoris in Neapel) oder kontrastierender Orchestergruppen (Str. gegen Bl., so die *Symphonia* in Hs. Univ.-B. Lpz. 1494; *Riemann, Hdb. II 1, S. 207ff.). Ein Großteil aller Musik des 14.—16. Jhs. konnte je nach vorhandenen Zwecken, Mitteln u. Räumen vokal oder instr., auch gemischt oder wechselweise ausgeführt werden (vgl. die Lit. unter Auführungspraxis; neigt *Kroyer mehr zur a cappella-Deutung, so Riemann u. A. *Schering mehr zur Instr.-Auslegung). Textlose Sätze (*Carmina*) von Isaac, Senfl, Hofhaimer und *Fantazies* von Josquin zeigen den hohen Kammermusikstil um 1500. Einer reichen ornamentalen Eigenproduktion für Tasteninstr. des 15. u. 16. Jhs. (*Paumann, *Hofhaimer, *Amerbach u. Paix in Deutschl., die Spanier, Venezianer) treten die *Lautenliteratur, die Gambenvirtuosität des 16. Jhs. (*Ganassi, *Ortiz u. Streichertänze (*Basse-danses*; *Danseries* v. Cl. Gervaise) zur Seite. Merkwürdig frühe Spuren aus Schlesien um 1500 bot *Feldmann in ZfMW 13, 258. Erste selbständige Orchesterkompositionen begegnen bei den *Gabrielis um 1580 (*Sonata pian' e forte*, Bratschen- und Posaunenchöre). Konnte man bis dahin in textierter Musik immer wieder auf „Instrumentalisten“ stoßen (Läufe, Sprünge, Pausen-Unterbrechungen), so scheiden sich jetzt Vokal- und Instrumentalstil deutlich; gleichwohl wird auch bei instr. Begleitstimmen noch gern zwecks sinnvollen Vortrags Text mitgedruckt (Schütz). Über die Klangfarbenregie gegensätzlicher Orchestergruppen um 1600 unterrichtet besonders das *Syntagma mus.* III des M. *Praetorius.

Ist *Monteverdis *Orfeo* (1608) letzte Idealisierung des bunt zusammen-gewürfelten, halb stegreifenden m.-a. Spielmannsorchesters, so legt er mit seinen venez. Opern das ital. Klangideal des zentralen Streichorchesters fest, zu dem Bläser nur noch als aufgesetzte Reizfarben treten. Auch in der ital. Solo-Instr.-M. seit 1620 (Kammer- u. Kirchen-*Sonate) siegt die Violine rasch über den Anfangs-Wettbewerb des Zinken (Cornetto), während in Deutsch-

land bei der *Suite weit stärker die Buntheit der Bläser beibehalten wird (bei *Weckmann, *Rosenmüller, ebenso noch in Bachs Brandenburgischen Konzerten) und in Frankreich (*Lully) sich gegen das 5stg.e Violenorchester das Schalmeientrio (2 Ob u. Fg) als Widerspruch absetzt — letzteres z. B. im 1. Brdbg. Konz. (Finalmenuett) u. chorisch als Forte-Zusatz noch bei Händel. Reste der alten ad libitum-Besetzung weichen mit wachsender Klangfarbenverfeinerung der Charakterinstrumentation um 1750; waren engl.- franz. Solosonaten mit Bc. um 1730 noch gern für V oder Ob oder Fl geschrieben, so suchen die Komp. jetzt ihren Ehrgeiz darin, einzig für die Eigenart jeder Instr.-Gattung zu schreiben. Die Stimmungswerte der Hörner und verschiedenen Holzbläser werden bei Gluck und den Mannheimern romantisch-reizsam erfaßt, *Stamitz erzielt neue Monumentalwirkungen für den Streichkörper (Orch.-*Crescendo, Tremolopassagen, Walzen, Funken usw.). Auch die Schreibweise für Tasteninstr. hat sich, nachdem die engl. *Viginalisten in der Variationentechnik eigentliche Spielmanieren aufgebracht, seit 1650 zwischen Orgel und besetzten Kl-Instr.en wachsend verzweigt; um 1750 kann man Cembalo-, Clavichord- u. Pianoforte-Lit. in vielen Fällen deutlich scheiden, der Klavierstil wendet sich von halber Bc.-Improvisation und ausprobender Registrierung immer mehr zu völliger Festlegung der Farbenwirkungen.

Im 18./19. Jh. steigt die Instr.-Musik zu höchster Bedeutung — nicht zuletzt durch die Weltherrschaft der großen deutschen Meister, da der Germane weniger zum Vokalismus neigt als der Romane und vor allem durch die „Sprache“ der textlosen Musik das über die Wortdeutlichkeit hinausgehende „Unsagbare“ auszusprechen sucht. Waren aus den Vokalförmern von Motette und Chanson die Instr.-Formen von *Ricercar (*Fuge, *Toccata, *Fantasie) und *Canzone (Sonate) entstanden, so wächst letztere in „starker“ Besetzung als Orchester-Concerto zu *Concerto grosso*, Solokonzert (f. V, dann Kl) und (als Verkoppelung beider) Orgelkonzert auseinander. Die gestückelte venezianische Opernouvertüre gabelt

sich in die franz. Ouv. *Lullis (langsam-schnell, evtl. mit angehängter Tanzsuite) und die ital. Ouv. A. *Scarlattis (schnell-langsam-schnell), aus deren Konzertverkleinerung die Sinfonik der Mannheimer und Wiener Vorklassiker sich entwickelt, um über Haydn zum Gipfel zu steigen. Aus der Instrumentalisierung der *Villanella gebiert sich die Trio- u. Quadrosonate, die über *Corelli und *Tartini sich um 1760 einerseits in das Orchestertrio der Stamitzschule, andererseits unter Einbeziehung der Suitenform (Cassation, Serenade) zum Streichquartett (unter Verlust des Generalbasses) und zum Klaviertrio (durch Austerzung der 2. Geige zum selbständigen Klavierpart und Vervollständigung des Bc.-Vc.s) entwickelt (vgl. *Sandberger, Zur Gesch. des Haydnischen StrQu.s [Ges. Aufs.] u. H. *Mersmann in AfMW II; H. *Riemann im Hdb. d. MG II 2).

Ahnt man, daß barocke Höchstpunkte wie Händels *Concerti grossi* und Bachs Präludien u. Fugen f. Orgel sowie sein „Wohltemperiertes Klavier“ sich nicht im Formenspiel absoluter Musik erschöpfen, sondern sich vielfach zu Stimmungsmusik, ja Ideendichtung vergeistigen, so wird dies beides noch verstärkt deutlich in den Instrumentalwerken des letzten Mozart, des ganzen Beethoven und Schubert (Sinfonien, Sonaten, Quartette). Soweit sich nicht musikalische Eigengesetzlichkeit (z. B. z. T. bei Brahms und Schumann) dagegenstemmt, führt diese Vergeistigung, Beseelung zur Auflösung der zyklischen Sonatenform — von den Charakterouvertüren Beethovens u. Mendelssohns (j.) sowie den Programmsinfonien v. Berlioz her entsteht die Sinfonische Dichtung (Liszt, R. Strauß); das Chorfinales der Neunten als ein „die Fahne streichen“ vor der herandrängenden Inhalt-Psychologisierung zieht eine ganze Reihe von Chorsinfonien nach sich (Berlioz' *Lélio*, Liszts *Faust-Sinf.*, *Mahlers [j.] *Achte*, *Hauseggers *Natur-Sinf.*, *Bauszners *Dritte Sinf.* usw.), während umgekehrt Beethovens *Missa solennis* eine bis dahin kaum gekannte Sinfonisierung der Meßgattung bedeutet (dazu dann Berlioz' *Requiem*, Liszts *Graner Messe* usw.) und Wagners Musikdrama sich durch neue Bedeutsamkeit des Or-

chesteranteils auszeichnet; der neben aller Dramatik seiner reifsten Belege auch lyrischer Weite geöffnete Sinfonietyp Schuberts führt zu Bruckners Neugestirn. Zog die Letztromantik mit Musikdrama und Lied (mit Kl. oder Orch.) stark zur Vokalmusik, wobei der sinfon. Instrumentalpart über die Begleitterolle hinaus zum Stimmungsausdeuter wurde, so wird mit Beginn des 20. Jhs. wieder eine Neigung zu klarer Trennung beider Welten spürbar — eine Welle neuen a-cappella-Willens brandet vom *Motu proprio* Papst Pius' X. bis zur deutschen und englischen Volkslied-Singbewegung, und neue Lust am Motorisch-Spielerischen beweist sich, schon in Beethovens letzten StrQu.en vorbereitet, in materialgerechter Instrumentalsprache, in Rückbesinnung auf das Tänzerische und gegenstandslos Ziersame des Klangwerkzeuglichen, wobei gern auf barocke Formen zurückgegriffen wird (Konzerte im alten Stil bei *Reger, *Hindemith, *Kaminski, Suiten bei *Strawinski und den franz.ö. *Six, Volksliedvariationen bei den Engländern u. Skandinaviern). Auch kann man nach dem gehäuften Übermaß des nachwagnerischen Instrumentenvorrats (bei *Strauß, *Mahler (j.), *Holbrooke u. a.) einen Hang zur Formatverkleinerung begrüßen; Strauß selbst gab mit *Ariadne* das Signal zum solistischen Kammerorchester; auch die gelegentlich fast orchestral verstärkte Kammermusik (*Dvorák, *Juon, *Zilcher) zeigt neuen Sinn für Filigranstil (StrTrios, V.-Duette, Sonaten f. V. allein [Reger, Hindemith]).

Lit. (außer der bereits genannten): J. v. *Wasielewski, *Gesch. d. I.* im 16. Jh. (1878); ders., *Die V.* im 17. Jh. (1874); L. Schrade, *Die hs. Überlieferung der ältesten I.* (Lahr 1931); W. *Gurlitt, *Johs. Kotter (Els.-Lothr. Jb. XIX, 1941)*; O. *Klauwell, *Die Formen d. I.* (1891, 2^{v.} W. *Niemann 1918); Fr. *Blume, *Studien zur Vorgesch. d. Orch.-Suite* (1925); A. *Moser, *Gesch. d. Violinspiels* (1923); H. *Riemann in *DTB III* i u. XV; L. *Torchi, *La mus. instr. nei sec. XVI—XVIII* (RMI 1897ff. u. sep.); K. *Nef, *Zur Gesch. d. dt. I.* des 17. Jhs. (1902); ders., *Sinf. u. Suite* (1921); A. *Einstein (j.), *Zur Gesch. d. dt. Lit. f. Viola da Gamba*

(1905); G. *Beckmann, *Das Violinspiel in Dtschl. vor 1700* (1918); A. *Schering, *Gesch. d. Instr.-Konzerts* (1903); *Botstiber (j.), *Gesch. d. Ouv.* (1913); *Kretzschmars Führer (Sinf. u. Suite, 4¹⁹¹³), 1. Abt. erneuert I (bis Schumann) v. Fr. *Noack (1933), II (seit Berlioz) v. Botstiber (1933), III (Orch.-Musik: Instr.-Konz., v. H. *Engel 1932), 3. Abt. I-IV (Kammermusik, v. H. *Mersmann, 1932); E. H. Meyer (j.), *Die mehrst. Spielmusik des 17. Jhs.* (1934); R. v. Tobel, *Die Formenwelt d. klass. I.* (Bern 1935). — Lit. f. Orgel, Kl., Laute usw. siehe dort.

Instrumentation, die Fertigkeit, wessensgemäß für Instrumente und dann für Orchester zu schreiben, auch das Ausarbeiten der Partitur nach der zunächst mehr absolut oder klaviernmäßig gehaltenen Kompositionsskizze; instrumentieren nennt man auch das Bearbeiten eines ursprünglich nicht orchestral ausgeführten Werkes für Orchester, was innerlich nur dann vollberechtigt erscheint, wenn a) der Bearbeiter damit ein verkappt schon orchestrales Werk zu seiner eigentlichen Gestalt erlöst (so bei Gesängen von Schubert wie „Grenzen der Menschheit“) oder wenn b) der Komponist selbst das Werk damit sinnvoll weiterentwickelt, wie *Pfitzner aus seinem cis-moll-Quartett eine Sinfonie oder H. Wolf beim „Feuerreiter“. Bedenklich ist meist das Uminstrumentieren von anderer Hand, das den eigenwüchsigen Orchesterstil des betr. Komponisten zu verwischen pflegt (so die Eingriffe bei *Cornelius' „Barbier v. Bagdad“), falls nicht, wie in Chopins Klavierkonzerten, der Orchesterpart spürbar hinter dem Wunschbilde des Erfinders zurückgeblieben ist oder, wie bei Regers „Gesang der Verklärten“, die Klangabsicht des Urhebers nachweislich überschritten hat.

Zur engeren I.-Lehre gehört die Kenntnis a) des Umfanges und der Spielmöglichkeiten jedes benutzten Instruments, b) seiner Wirkungen nach Farbe und Stärke auch im Verhältnis zu den andern Instrumenten und innerhalb gleicher Gruppen, c) seiner Notierungsweise (z. B. Transpositionen, Schlüsselwahl, Handhabung der Versetzungszeichen, besonderer Orchesterpraktiken wie *div., a due, con *sord., „Stürze

hoch“, gestopft usw.), ferner Klangphantasie und Geschick in der Mischung, Gegenüberstellung, der solistischen Hervorhebung oder Tuttihäufung der Instrumente.

Lit.: A) geschichtl.: *Lavoix, *Histoire de l'instrumentation* (1878); Adam Carse, *The history of orchestration* (London 1925); W. Nedwed, Die Entw. der I. v. d. Wiener Klassik bis zu den Anfängen R. Wagners (Diss. Wien 1931); H. Bartenstein, H. Berlioz' Instrumentationskunst und ihre geschichtlichen Grundlagen (Straßburg 1939); Eg. *Wellesz (j.), Die neue I. (2bdg., M. Hesse 1929/30); J. Schmidt-Görg, Akustische Probleme der mod. Orch.-Behandlung (Acta V 49ff.); W. H. Reese, Grundsätze u. Entwickl. d. I. in der vorklass. u. klass. Sinf. (Diss. Berlin 1939).

B) pädagogisch: I.-Lehren v. *Berlioz (-*Weingartner, *Strauß), *Kastner, *Gevaert, R. *Hofmann, *Kling, Eb. *Prout, Ergo, Höfer, A. Andersen (Boston 1929); A. E. Heacox (dgl. 1928); *Riemann, Hdb. d. Orchestrierung; I.s-Tabellen f. gr. Orch. u. f. Blas-Orch. von Körner und Rathke; H. *Erpf, D. Lehre v. d. Instrumenten u. d. I., in: Hohe Schule d. Musik (hg. v. J. *Müller-Blattau 1937); K. Wölki, Eine I.s-Lehre f. Zupfinstr. (1936); für Unterhaltungs- u. Militärmusik: Lothar Bär, Der Meisterarrangeur, 7 Hefte (Selbstverlag Berlin); *histor.*: M. *Praetorius, *Syntagma III* (1619); L. J. *Francoeur, *Diapason général de tous les instr. à vent* (1773).

Instrumente (Klangwerkzeuge). Gegenüber der bloß das europäische Kunstorchester berücksichtigenden Einteilung in Saiten-, Blas- und Schlaginstrumente gilt seit Einbeziehung auch des Instrumentariums primitiver Völker folgende (verkürzte) Ordnung, deren Grundzüge von *Gevaert stammen (Neue Instrumentenlehre, dt. v. H. *Riemann 1887), ferner die Veröffentl. von V. *Mahillon, ergänzt von C. *Sachs (j.) und E. von *Hornbostel (hj.) (Z. f. Ethnol. 1914); hier z. T. frei ergänzt:

I. Idiophone (Autophone = Selbstklinger):

A) zum *Schlagen*:

a) mit Gegenschlag: Kastagnetten, Peitschen, Becken;

b) mit Aufschlag: Triangel, Xylophon, Röhrengeläut, Gong, Gamelang, Glocke, Glockenspiel;

B) zum *Schütteln*: Rassel, Schelle, Schellenbaum, Zymbelstern;

C) zum *Zupfen*: Maultrommel, Zungenklavier, Spieldose;

D) zum *Reiben* u. *Streichen*: Knarre, Brummkreisel, Nagelgeige, Nagelklavier, Glasharmonika.

II. Membranophone (Fellklinger):

A) zum *Schlagen*: Trommeln, Pauken;

B) zum *Reiben*: Reibtrommeln;

C) zum *Mitklirren*: Kammblasen (Blatteln), Mirliton.

III. Chordophone (Saitenklinger):

A) ohne eigenen Resonanzkörper: Mundbogen;

B) mit Resonanzkörper:

a) in Rahmen, ohne Klaviatur: Psalterium, Zither, Äols-harfe, Harfe;

mit Klaviatur: Clavichord, Cembalo, Hammerklavier, Bogenflügel, Neobechstein;

b) mit Hälsen: Trumscheit, Leier, Lauten (Mandoline, Gitarre), Rebec, Violen (Kontrabaß, Lira, Gambe, Viola d'amore), Violinen (V, Br, Vc).

IV. Aerophone (Luftklinger):

A) Trompeteninstrumente: Hörner, Tuben, Zinken, Trompeten, Posaunen;

B) Flöten:

a) Längsflöten: Okarina, Weidenpfeife, Blockflöte, Positiv, Flötenuhr, Drehorgel;

b) Querflöten: Fl, Pickelfl.

C) Rohrblattinstrumente:

a) mit Gegenschlagzungen: Kehlkopf, Dudelsack, Krummhorn, Oboe, Fagott;

b) mit Aufschlagzungen: Klarinette, Bassethorn, Saxophon, Regal;

c) mit Durchschlagzungen: Harmonium, Zieh- u. Mundharmonika;

D) aus B u. C gemischt: Orgel.

V. Ätherophone (Ätherklinger, vgl. Elektrische Musik):

- a) hochfrequent: singende Bogenlampe, Ätherwelleninstrumente v. Theremin, Mager, Martenot;
 b) niederfrequent: Hellertion, Trautonium;
 c) mit Wechselstrom: Cahills Orgel, Spielmanns und Winckels Lochsirenen.

NB.: Phonograph, Grammophon, Radio, Magnetband und Lichttonzelle sind keine Musikinstrumente, sondern nur Wiedergabe-Apparate für solche.

Über die Reihenfolge des Auftretens der Musikinstrumente im Verlauf der menschlichen Kulturentwicklung gibt C. *Sachs (j.) (Vglde. MW, 1930, S. 22) folgende Übersicht (hier verkürzt):

Rasselgehänge	Urbesitz
Schwirrholz	
Flöte	} Altsteinzeit
Kürbissrassel	
Schneckenpfeife	
Grifflochlöte	
Einfellige Trommel	} frühere
Mundbogen	
Panpfeife	
Brummkreisell	
Querflöte	} Jungsteinzeit
Glocke aus Naturstoff	
Xylophon	
Mirliton	
Maultrommel	} spätere
Schalmei	
Nasenflöte	
Trommelschlägel	
Metallglocke	} ält. Metallzeit
Zithern	
Harfe, Leier	
Zweifellige Trommel	
Becken	4. Jahrh.v.Chr.
Laute	3. Jahrh.
Metalltromp.	} 2. Jahrh.
Oboe	
Kastagnetten,	
Dudelsack	
Mundorgel	1. Jahrh.
Gong	um Chr. Geb.
Zargenlaute	} 1. Jahrh. n. Chr.
Geige	
Pauke	
	2. Jahrh.n.Chr.

Instrumentenkunde wurde bis gegen Ende des 19. Jhs. überwiegend als bloßer Sammelsport, teils als angewandte Akustik bzw. Teil der Musik-

geschichte betrieben; doch ist sie neuerdings vor allem durch C. *Sachs und v. *Hornbostel zu einem wichtigen Teil der Völkerkunde u. damit der allgemeinen Kulturgeschichte geworden; beide Forscher haben gezeigt, daß gewisse Stimmungsmaße und Instrumentenarten, ja selbst gelegentlich die Art der Befestigung eines Trommelfells, Kulturwege und Kulturzusammenhänge von größter Bedeutung aufzudecken vermögen. Gleichzeitig ist damit neues Licht auf die vorlogischen Entstehungsgründe der Musik (in Verbindung mit fetischistischem Kultanz usw.) gefallen. Doch auch für die neuere Zeit u. die abendländische Kultur vermag die I.-Kunde bedeutsame Spiegelungen der National- u. Zeitstile nachzuweisen (z. B. Scheidung v. mittelmeerischem und nordischem Empfinden zwischen Zupfen und Streichen; Übergang von Gotik zur Renaissance entsprechend demjenigen von der Viole zur Lira da braccio und Violine usw.) und die Zusammenhänge zwischen wechselndem Klangideal und sich veränderndem Instrumententyp (etwa W. *Gurlitt zur Orgelkunst) zu erhellen.

Lit.: C. *Sachs (j.), Reallexikon der M.-I.e (1912); Hdb. d. Mus.-Instr.-Kunde (1920, '30); Die Mus.-Instr.e Birman u. Assams (1917 u. Sitzungsber. d. Münchner Akad. d. W.); Die M.-I.e Indiens u. Indonesiens (1915, '23); Die M.-I.e des alten Ägypten (1920); Die litauischen M.-I.e (1915); Das Klavier (1922); Geist und Werden der M.-I.e (1929); W. *Gurlitt, Wandlungen des Klangideals der Orgel (1926); H. Hickmann, D. Portativ (Diss. Berlin, 1934); Jul. Schlosser, Unsere Musikinstrumente (1922); K. *Nef, Gesch. unserer Musikinstrumente (1926); E. Teuchert u. E. W. Haupt, Mus.-Instr.-Kunde in Wort u. Bild (3bdg., 1928); E. Buhle, Die Blasinstr. im M.-A. (1903); J. Rühlmann, Gesch. der Bogen-I.e (1882); F. *Volbach, Die Instr. des Orch. (1913, '21); D. J. Balfoort, Eigenartige M.-I.e (holl., Haag 1932); M. Koch, Abr. d. I.-Kunde (1912); F. W. Galpin, *Old English I.s of Mus.* (1931); Helm. Schultz, Kleine Instrumentenkunde (1931); W. *Heinitz, I.-Kunde (in Bückens Hdb. 1931); Fr. Brucker, Die Blasinstr. i. d. afrz. Lit.

(1926); Fr. Dick, Saiten- u. Schlaginstr. i. d. afrz. Lit. (1932); Eine Systematik bot T. *Norlind (Stockh. 1932); ders., *Minstr.ens. historia* (Stockh. 1941); O. Seewald, Üb. steinzeitl. Mus.-Instr. (Wien 1934); I. Jurk, Volkstüml. Lärminstr.e (Diss. Hamburg 1937); P. Brömse, Flöten, Schalmeien u. Sackpfeifen Südslawiens (Diss. Prag 1935); H. in der Gand, Volkstüml. Mus.-Instr. der Schweiz (Basel 1937); G. *Schünemann, Mus.-Instr. d. Indianer (AfMF 1936); H. J. *Moser, Die Musikfibel (1937); C. Marcel-Dubois, *Les instr. de mus. dans l'Inde ancienne* (Paris 1941); H. G. Farmer, *Stud. in orient. mus.-instr.s* (Glasg. 1939).

Instrumentensammlungen erwachsen aus dem praktischen Instrumentenvorrat der Höfe u. Städte sowie aus den Raritätenkabinetten der Fürsten seit dem 16. Jh.; erst seit dem 19. Jh. bestehen sie gesondert zu musikwissenschaftlichen, seit dem 20. Jh. zu völkerkundlichen Zwecken. (Dazu G. *Kinsky [j.] im Petersjb. 1920.) Die wichtigsten Sammlungen sind folgende: Berlin (neuer Katalog im Erscheinen); Brüssel (Kat. 5bdg. v. *Mahillon); London South Kensington-Mus. (Kat. v. Carl *Engel 1874); Paris, Cons.; Leipzig (Heyersche Sammlung, früher in Köln, Kat. 3bdg. v. *Kinsky [j.], Führer v. H. *Schultz); Wien, Kunsthistor. Sammlung (Kat. v. Schlosser 1920), Ges. d. Musikfr.; Kopenhagen, Mus.-hist. Mus. (Kat. v. *Hammerich 1911); Sammlung Claudius (Kat. mit Vorw. von Skjerne 1931); Stockholm, Musikhist. Mus. (dazu Svensk Tidskrift f. M.-Forsk. II 2, 1920); München, Dt. Museum u. Bair. Nat.-M.; Haag, Sammlung Scheurleer; Nürnberg, Sammlung Neupert u. German. Mus.; New York, Metrop.-Mus. (Kat. 1902ff.); Eisenach, Bachhaus (Kat. v. E. Buhle³ 1939); Salzburg, Mus. Carol.-Aug. (Kat. v. *Geiringer [j.] 1932); Braunschweig (Kat. v. H. Schröder 1928); Mus. f. Hamburgische Gesch. (Kat. v. H. Schröder 1930); Frankfurt a. M. (Kat. v. P. *Epstein [j.] 1927); Stuttgart (Kat. v. H. Josten 1928); Breslau, Schles. Museum (Kat. v. P. Epstein [j.] 1932); Skinner Collection (Kat. v. Reed u. Ericson, Philadelphia 1933); Hermannstadt (vgl. M. Bruckner, Die Musikinstr.e des Bruckenthalischen Mu-

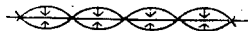
seums, in dessen Mittlg.en VIII, 1941); Hälsingborg (Kat. v. Fryklund 1939). Weitere Lit. unter Instrumentalmusik, Instr.-Kunde, Bildende Kunst u. Musik, und bei den einzelnen Instrumenten. Mit der Anlage von Instr.-Sammlungen im mw. Lehrbetrieb der Universität gingen voran Freiburg i. Br. (Gurlitt), Heidelberg (Kroyer), Erlangen (Bekking).

Inszenierung s. Opernregie.

intavolieren (v. ital. intavolare), in die Tabulatur bringen, d. h. das „Absetzen“ (Umschreiben u. Bearbeiten) von Vokalmusik in die Griffzeichenschrift für Laute, Orgel, Klavier usw., bei Tasteninstrumenten um 1600 Vorstufe zum *Generalbaß und zum Klavierauszug.

Integer valor [notarum] (lat.), der unverletzte Wert der Noten, d. h. ihre Grund- und Normalgeltung in der *Mensuralmusik ohne die Veränderungen durch *Diminution oder *Augmentation (kraft Proportions-Taktzeichen), *Imperfektion oder *Perfektion (kraft Gruppennoten-Abzug oder *Color).

Interferenz nennt man die Schwächung oder Auslöschung einer Schwingung (als Grund- oder Oberton) durch Halbphasenüberschneidung, indem eine Schwingung mit sich selbst durch Umwegverspätung so gespalten wird, daß immer ein Berg auf ein Tal fällt, wodurch diese sich gegenseitig aufheben.



Intermedium, musikalisch-dramatisches „Zwischenspiel“, zumal an den oberitalienischen Fürstenhöfen des 16. Jhs. (abstammend von den allegorischen Chanson-Zyklen am burgundischen Hofe des 15. Jhs.), so die aus 16 Madrigalen (4–8 stg. mit wechselnden Instr.-Begleitungen) bestehenden *Musiche fatte nelle nozze di ... Cosimo de Medici* zu Florenz meist von Francesco Corteccia (Venedig 1539) oder diejenigen zur Hochzeit von Fernando de Medici 1588 mit Beiträgen von Chr. Malvezzi, *Cavalieri, *Marenzio u. *Bardi, wobei aus dem Madrigalstil allmählich Sologesang hervorstach. Seit 1616 werden daraus richtige kleine Opern, die als heitere Zwischenakte zwischen die 3 Aufzüge erster Dramen, später auch seriöser Opern, eingeschoben werden, und um 1720 als *Buffo-Intermezzi* (z. B. *Pergolis *Serva padrona*) zu Bedeutung ge-

langen (in Spanien *Tonadilla*), heute in romanischen Ländern abgelöst durch Ballett-Pantomimen. Man vgl. dazu Strauß' *Ariadne auf Naxos*. — Lit.: Solerti, *Gli aborti del Melodramma* (Turin 1903). — Der Begriff I. wanderte auch in die geistl. Musik hinüber: bei Schütz bezeichnet er die 8 lyrischen Stellen im Weihnachtsoratorium (1664, Reden des Engels, der Hirten, des Herodes); schon um 1620 hatte Daniel Boll in Mainz bei einem Johannes-Baptista-Oratorium fünf Instrumentalsätze (Symphoniae) *loco intermedii* eingeschoben; Thomas *Selle (Johannispassion, Hamburg 1642) bezeichnet mit I. die großen Psalmkonzerte, die er als betrachtende Ruhepunkte zwischen die Hauptteile stellt (H. J. Moser im Petersjb. 1921, in Evangelienvertonung I 57).

Intermezzo (ital., vgl. auch *Intermedium*), bei Schumann u. Brahms Bezeichnung für Klavierstücke von mittlerer Ausdruckskraft; ein „Bescheidenheitsausdruck“ für bloßes „Zwischenspiel“ zwischen Hauptwerken.

Internationale Gesellschaft für Musikwissenschaft, gegr. 1927 in Basel, wo sie auch ihr Auskunfts-Sekretariat (z. Z. *Merian) unterhält, während ihre Zs. (seit 1928 *Bulletin*, seit 1931 *Acta musicologica*, hg. v. Kn. *Jeppesen) bei Br. u. H., dann Levin u. Munksgaard, Kopenhagen, erschien. Vorsitzender war P. *Wagner († 1931), dann E. *Dent; Vertreter für Deutschland: Johs. *Wolf. Veranstaltet wurden Kongresse 1930 in Lüttich (Bericht 1931); 1933 in Cambridge, 1936 in Barcelona.

Internationale Gesellschaft für Neue Musik, gegr. 1922 in Salzburg, mit dem Sitz in London (Vors. E. *Dent, für Deutschland P. *Hindemith). Musikfeste: 1923 Salzburg, 1924 Prag u. Salzburg, 1925 Venedig, 1926 Zürich, 1927 Frankfurt a. M., 1928 Siena, 1929 Genf, 1930 Lüttich, 1931 Oxford, 1932 Wien, 1933 Amsterdam u. Cambridge. Seit 1933 durch das Ausscheiden der dt. Sektion in den Hintergrund getreten u. abgelöst durch den *Ständigen Rat.

Internationale Musikgesellschaft, Die, (IMG), 1899 gegr. v. Oskar *Fleischer zwecks Zusammenfassung aller Musikgelehrten; Vorsitzender war seit 1903 H. *Kretzschmar, seit 1908 A. *Mackenzie, 1914 Kretzschmar; damals fand der

internat. Austausch infolge des Krieges sein Ende, und die Ges. löste sich auf. Nachfolgerin wurde die „Dt. Ges. f. Musikw.“ (1918 gegr., nach 1933 allmählich verschwunden). Organe: 1) *Zeitschrift* (ZsIMG), hg. bis 1903 v. Fleischer, seitdem von A. *Heuß, 2) *Sammelbände* (SbIMG), hg. bis 1903 v. Fleischer u. J. *Wolf, seitdem hg. v. *Seiffert, 3) *Beihefte*, u. zw. (gekürzte Titel):

- I. 1. E. Istel (j.), J. J. *Rousseaus *Pygmalion*;
2. J. *Wolf, Ramis de Pareja;
3. O. Körte, Lautenmusik bis Mitte des 16. Jhs.;
4. Th. *Kroyer, Chromatik im ital. Madrigal;
5. K. *Nef, Dt. Instr.-Mus. i. 17. Jh.;
6. W. *Niemann, Die Ligaturen bis J. de *Garlandia;
7. M. Kuhn, Vokale Verzierungskunst 1535—1650;
8. H. *Schröder, Die symmetr. Umkehrung;
9. A. *Werner, Die sächs. Kantoreigesellschaften.
- II. 1. A. *Einstein (j.), Dt. Lit. f. Viola da gamba;
2. E. *Praetorius, Mens.-Theorie des *Gafurius;
3. H. Heß, Opern A. *Scarlattis;
4. H. Daffner, Entw. d. Kl.-Konz. bis Mozart;
5. A. Fleury, Choralrhythmus;
6. G. Calmus, Singspiele von Standfuß u. J. A. *Hiller;
7. A. *Prüfer, J. H. Schein u. d. weltl. Lied;
8. O. v. Riesemann, Altruss. Kirchen-Notationen;
9. W. Müller, J. A. *Hasse als Kirchenkomp.;
10. R. *Steglich, *Quaestiones de musica*;
11. J. Maurer, A. *Schweitzer als dram. Komp.;
12. R. Siebeck, J. Schultze in Dannenberg;
13. R. Staiger, Benedikt v. Watt.

Internationaler Rat z. Förderung d. Sing- u. Sprechkultur, gegr. 1938 a. dem 1. internat. Kongr. für S. u. Spr. in Frankfurt a. M. (gedr. Kongr.-Ber. bei Oldenbourg; München), dessen Präs. M. Donisch († Febr. 1941) wurde, jetzt R. *Heger (Presseref. Dr. Fred Hamel); Leiter des dt. Ausschusses, der Arbeits-

tagungen in Wien (1940), Stuttgart (1941) u. Würzburg (1942) abhielt, sind E. Geisler (Erlangen) u. H. *Emge (Berlin), Geschäftsführerin Frau Ed. Fritz. Als „Schriften zum Sing- u. Sprechkultur“ erschienen 1. Tagungsbericht Wien (1940), 2. A. J. Boruttau, Über Grundlagen, Ausbau u. Grenzen der Stimmkunst (1941), 3. Tagungsbericht Stuttgart (1942).

Interpretation, Ausdeutung u. Darstellung des mus. Kunstwerks, vgl. Analyse, Aufführungspraxis, Deklamation, Dirigieren.

Interpunktion s. Phrasierung.

Intervall, der Höhenabstand zweier gleich- oder nachzeitiger Töne voneinander; man ordnet diese a) als melod. Kraftausschläge wachsend von kleinen zu großen Intervallen: Einklang, Halbton, Ganzton, kleine Terz, große Terz, reine Quarte, überm. Quarte, reine Quinte, kleine Sexte, große Sexte, kleine Septime, große Septime, Oktave, kleine None, große None, kleine Dezime, große Dezime, so wie man auch Undezime, Duodezime, Doppeloktave nennt; noch weitere Abstände bezeichnet man z. B. als „drei Oktaven u. eine große Terz“ usw. Man unterscheidet aber auch b) entweder nach dem sinnlichen Klangeindruck (Verschmelzungsgrad) oder nach der logischen Auffassung konsonante und dissonante Intervalle. Mag erstere, von der *Tonpsychologie an naiven Versuchspersonen durchgeführte Unterscheidungsweise innerhalb einfachster Versuchsanordnungen Wert haben (daß aber schon bei getrennter Zuführung von Zweiklängen das *Dissonanz-Gepräge erheblich wechselt, ist kürzlich nachgewiesen worden), so hat innerhalb musikalischer Vorgänge doch einzig die Intervallauffassung wirkliche Geltungskraft. Einklang u. Oktave, Quinte u. Quarte besitzen konsonant nur eine Grundgestalt („rein“), wovon jede chromatische Veränderung zu einer dissonanten Form („vermindert“, „übermäßig“) führt; z. B. c—g reine Quinte, c—ges oder cis—g verminderte, c—gis oder ces—g übermäßige, cis—ges doppelt-verminderte, ces—gis doppelt-übermäßige Quinte; Terzen und Sexten, Sekunden und Septimen (sowie ihre Oktaverweiterungen wie Dezimen, No-

nen usw.) besitzen zwei Grundgestalten: „groß“ und „klein“; z. B. c—e große Terz, c—es oder cis—e kleine Terz, cis—es verminderte, c—eis oder ces—e übermäßige [cisis—es oder cis—eses doppelt-verminderte], ces—eis doppelt-übermäßige Terz. Wenn auch die gleichschwebende *Temperatur den wahren Unterschied der enharmonisch austauschbaren Stufen hat verschwinden lassen, so ist doch wegen der Intervallauffassung die wirkliche und eigentliche Natur des betr. Tonabstandes genau zu unterscheiden; also (trotz Klaviertastengleichheit, entscheidend ist die Stammstufenherkunft): c—as kl. Sexte, his—gis kl. Sexte, c—gis übermäßige Quinte, his—as doppelverminderte Septime; oder c—d gr. Sekunde, his—d (c—eses) verminderte Terz, his—eses dreifach verminderte Quarte. Maßgebend ist dabei nicht nur die Ableitung, Schreibung und Benennung der Töne, sondern vor allem ihre Auflösung: c—fis (\rightarrow h—g) übermäßige Quarte, c—ges (\rightarrow des—f) verminderte Quinte. Dem Grade nach ordnen sich die *Konsonanzen und *Dissonanzen (Umkehrungen gehören jeweils der gleichen Schärfkategorie an): A) Konsonanzen: I Einklang u. Oktave; II reine Quinte u. Quarte; III große u. kleine Terzen u. Sexten; IV Naturseptime (vgl. i); B) Dissonanzen: V kl. Septime, gr. Sekunde, verm. Quinte, überm. Quarte; VI gr. Sept., kl. Sekunde, überm. Quinte, verm. Quarte, überm. Sexte, verm. Terz, verm. Septime, überm. Sekunde; daß selbst *Quinten und *Quarten auch Auffassungs-*Dissonanzen sein können, s. d.; hält man sich an die reine und pythagoreische Stimmung, so ergeben sich auch noch andere Intervalle als dissonant, z. B. im reinen System von C aus die Quinte d—a = $\frac{27}{40}$ (statt $\frac{2}{3}$), im pythagoreischen alle gr. Terzen $\frac{64}{81}$ (statt $\frac{4}{5}$), alle kleinen als $\frac{27}{32}$ (statt $\frac{5}{6}$) — sie alle werden durch Zusatz oder Abzug des syntonischen *Kommata $\frac{81}{80}$ wieder konsonant.

Die wichtigsten Schrittgrößen in Millioktaven ($=\mu$): syntonisch. Komma 80 : 81 = 18 μ ; pythagor. Komma = 20 μ , chromatischer Halbton 24 : 25 = 58 μ , 243 : 256 = 75 μ ; temperierter Halbton = 83 $\frac{1}{3}$ μ ; diaton.

Halbton $15 : 16 = 93 \mu$; kleiner Ganzton $9 : 10 = 152 \mu$; temp. Ganzton $= 167 \mu$; großer Ganzton $8 : 9 = 170 \mu$; kl. pythag. Terz $27 : 32 = 245 \mu$; temp. kl. Terz $= 250 \mu$; gr. Terz $4 : 5 = 322 \mu$; temp. gr. Terz $= 333 \mu$; pythag. gr. Terz $64 : 81 = 340 \mu$; reine Quarte $3 : 4 = 415 \mu$; temp. Quarte $= 417 \mu$; reiner Tritonus $32 : 45 = 492 \mu$; temp. Tritonus $= 500 \mu$; dissonante Quinte $27 : 40 = 567 \mu$; temp. Quinte $= 583 \mu$; reine Quinte $2 : 3 = 585 \mu$; natürl. überm. Quinte $16 : 25 = 644 \mu$; nat. kl. Sexte $5 : 8 = 678 \mu$; nat. gr. Sexte $3 : 5 = 737 \mu$; Natursept. $4 : 7 = 807 \mu$; pythag. kl. Sept. $9 : 16 = 830 \mu$; reine kl. Sept. $= 848 \mu$; reine gr. Sept. $8 : 15 = 907 \mu$; Oktave $1 : 2 = 1000 \mu$; alle übrigen Intervalle sind durch Zusammenzählen leicht zu errechnen.

Ist mit diesen Bestimmungen des Konsonanz- u. Dissonanzgrades gleichzeitiger Zweiklänge eine Intervallästhetik angebahnt (Weiteres erfolgt aus der — mindestens gedachten — Zuordnung zu Akkorden), so hat *Schering (Erziehung zum mus. Hören) auch eine solche für nachzeitige Intervalle begonnen; wichtig ist hier der Begriff „totes Intervall“ (H. *Riemann, siehe Cäsar) für solche Tonabstände, die keinen melodischen Zusammenhang haben, sondern Grenztöne getrennter Phrasen darstellen. Doch kann auch schon innerhalb der Phrase die Artikulation Ähnliches erzielen; z. B. bei



werden die gebundenen Tonschritte weit stärker intervallästhetisch beachtet als die getrennten. Auch kann man kaum von der spezifischen Wirkung eines Intervallschritts als solchen sprechen, ohne auch Betonung und Richtung mit zu beachten.

Allein schon:



stellen vier gleichberechtigt-verschiedenartige Erscheinungen solcher Art dar. Melodisch verschiebt sich der Dissonanzbegriff insofern, als alle nachzeitigen

Ganz- und diatonischen Halbtöne konsonant, chromatische Halbtöne dagegen dissonant empfunden werden; doch wirken in der Melodiebildung auch Gruppen an sich konsonanter Schritte in gleicher Richtung durch Beachtung der Rahmentöne als dissonant, z. B. drei Ganztöne als überm. Quarte, zwei kleine Terzen als verm., zwei große Terzen als überm. Quinte, zwei Quartan als Septime, drei kl. Terzen als verm. Septime, zwei Quinten als None usw. Vgl. auch Ernst *Kurth (j.), Musikpsychologie S. 156 ff., H. *Mersmann, dgl. (1938).

Intonation (lat. = Einstimmung), 1) im greg. Gesang das solistische Anheben, dem die Chor-Fortsetzung folgt, durch den *Cantor*, beim *Gloria* und *Credo*, *Tedeum* durch den zelebrierenden Priester; I. nennt man auch das kurze Präludieren der Orgel, das dem Altarsänger damit den Ton angibt; 2) die rechte und reine Tonhöhe (man spricht im Fall des Gegenteils von „ungenauer I.“; 3) der Ausgleich aller Pfeifen eines Orgelregisters; die dafür nötigen, kleinen Stärke- u. Klangfarbenverbesserungen an der Kernspalte nimmt der „Intonator“ mit dem „Intonierereisen“ vor; doch verstand man im 16. Jh. unter Intonator auch den Kplm. (z. B. *Senfl in München).

Intrada (ital., franz. Entrée, dt. Aufzug), das marschartige Eröffnungstück der frühen Suite um 1600 (etwa bei Haßler, Schein, Scheidt, M. Franck), Der Beginn von Wagners Vorspiel zu den „Meistersingern“ erneuert sehr schön diesen Typus.

Introduktion (lat.), Einleitung, Overture.

Introitus (lat., Eingang), von Papst Cölestin I. (400) in den Meßritus eingeführter wechselhöriger Begleitgesang beim Einzug des Priesters mit Gefolge zum Altar (darum auch *ambrosianisch: *ingressa*), später Gesang zum Einleitungsgebet des Priesters an den Altarstufen. Ursprünglich wurde ein ganzer Psalm mit kunstvoller Antiphonenmelodie gesungen; noch im M.-A. erfolgte die Kürzung auf Antiphon mit einem Psalmvers, kleiner *Doxologie und abschließender Antiphone (A B B A); die Melodie ist meist textausdeutend, der Text als echter

Proprium-Bestandteil prägt schon am Beginn das Festgeheimnis des Tages klar aus, z. B. Weihnachten *Puer natus est nobis*, Ostern *Resurrexi*, Totenoffizium *Requiem aeternam*; so stammen noch die Sonntagsnamen des Kalenders vom betr. I., z. B. *Lätare*, *Oculi*, *Quasimodogeniti*; wegen dieser Wichtigkeit fehlt der I. nur sehr selten (Karsonnabend, Vortag vor Pfingsten). Die I. findet man im Graduale. An ihrer Stelle steht im evangel. Gottesdienst ein Chorstück oder das Eingangsglied.

Invention (lat. = Erfindung), Gattungsbezeichnung a) für die großen schildernden Chansons v. *Janequin, b) für kontrapunktische Stücke, die nicht Fuge oder Kanon sind, so bei *Bonporti (f. V u. Bc. 1713) und bei J. S. Bach die 15 2stg.en I. (um 1720); die 3stg.en nannte er „Sinfonien“.

Inventionshorn im Gegensatz zum Naturhorn (J. S. Bachs *Corno di caccia*) das *Horn mit von A. J. Hampel in Dresden erfundenen (die Teiltonreihe tiefer versetzenden) Stimmbögen (so bei *Telemann in einer Kantate um 1751/52), „in“ die der Wind (*ventus*) ging, hat also wohl nichts mit „*inventio*“ = Erfindung zu tun; dies das Horn der Mannheim und der Wiener Klassik bis zur Erfindung der *Ventile, durch die das Waldhorn der romantischen Chromatik zugänglich wurde.

Inventionstrompete Anwendung von Hampels Erfindung (s. Inventionshorn) auf die *Trompete. Da das Wort aber schon um 1720 in sächs. Verordnungen (*Codex Augusteus*) auftritt für ein den Stadtpfeifern zu verbietendes Instr., so muß es damals wohl einen „Ersatz“ für die ihnen versagten „ritterlichen“ Clarini bezeichnet haben, also etwa trompetenartig geblasene Hörner oder vielleicht Clarinetten.

Inversion (lat.), Umkehrung, *Gegenbewegung.

Invitorium (lat. = Einladung), seit dem frühen MA zu Beginn der Matutin (Mette) der 94. Ps. *Venite, exultemus domino* mit einer dem Sinn des betr. Tagesentsprechenden Antiphon, die noch heute (wie im MA) nach jedem Psalmvers ganz oder halb wiederholt wird.

Jomelli siehe Jommelli.

ionisch s. Kirchentonarten u. Griechische Musik.

Irische Musik, ein Zweig der keltisch-*pentatonischen Tonkunst.

Lit.: W. H. Grattan-Flood: *History of Irish Music* (1895, 21913); R. Henebry, *A handbook of Irish Music* (London 1929); D. Byrne, *The story of Ireland's National-Theatre at Dublin* (1929); Edw. Bunting, *The Bunting-collection of Irish folk music and songs* (London 1930); Herbert *Hughes, *Irish Country Songs* (2 Bde.); ders., *Historical Songs and Ballads of I.*

Iro, Otto, * 10. Aug. 1890 zu Eger, stud. Jura u. MW in Wien, Gesang in Frankfurt a. M., Darmstadt, München, lebt seit 1916 als Gesanglehrer in Wien, schreibt seit 1919 die *Stimmwissenschaftl. Blätter* (mit kritischen Sängerporträts) u. veröffentlichte: Diagnostik der Stimme (1923); Pädagogik der Stimmbildung (1928).

Irrgang, Bernhard, * 23. Juli 1869 in Zduny (Prov. Posen), † 8. April 1916 in Berlin, wo er seit 1890 am Kgl. Inst. f. KM stud. und Meisterschüler v. *Blumner war, Organist wurde (seit 1905 Konzerte in der Marienkirche u. Lehrer am Sternschen Kons.), 1904 MD, 1910 Domorg., 1912 auch Orgellehrer an der Hochschule. Er komp. Orgelsonaten u. Lieder, hervorragender Orgelvirtuos u. -lehrer.

Isaac (Yzac u. ähnlich), Heinrich (auch ital. *Arrigo Tedesco*, *A. Ferrarese*), * um 1450 in den Niederlanden (Brügge?), † 1517 in Florenz, vielleicht schon in Maximilians burgundischer Zeit dessen Vertrauter; zeitweilig in Ferrara tätig, wird er aus Flandern um 1480 nach Florenz zu Lorenzo Magnifico dei Medici berufen, dessen Kinder er unterrichtet, an S. Giovanni A. *Squarcialupis Nachf. u. später bei S. Maria del Fiore Org. Dann ging er nach Rom, weilte 1484 neben *Hofhaimer am Innsbrucker Hof, verheiratete sich in Florenz, schrieb hier *Canti carnascialeschi* und einen Nachruf (*Monodia*) auf den „Prächtigen“ (*Quis dabit pacem*, DTÖ XIV 1 S. 49ff.); 1494 ließ er sich vor Pisa von Kaiser Maximilian als Hofkomp. nach Augsburg verpflichten, war aber auch 1497—1500 am Hofe Friedrichs d. W. in Torgau tätig (W. *Gurlitt im Lutherjb. 1933 S. 11) und wurde 1507 in Konstanz von Machiavelli besucht (Moser, Hofhaimer S. 39). Hier

erhielt er 1508 vom Domkapitel den Auftrag zur Abfassung seines gewaltigen Offizien-Jg.s *Choralis Constantinus* (Zur *Nedden in ZfMW XII 455). Seine Officia in Münchner Hss. stimmen aber größtenteils mit diesem nicht überein. Seit 1514 bis zum Tode weilte er als Geschäftsträger Maximilians wieder in Florenz. Sein Schüler L. *Senfl, der auch seine Unterrichtsweise schildert, sandte ihm mit dem autobiograph. Lied *Lust hab' ich ghabt zur Musica* (Text [Kroyer] in DTB III 2 S. CII, Musik [Moser] in J. Wolf-Festschr. S. 132ff.) ein Sängergebet nach, vollendete den *Choralis Const.* (gedr. 1550) und bot 5 I.sche Prunkmotetten in Grimm u. Wyrungs *Liber select. cant.* (Augsbg. 1520). Früheste Drucke bei *Petrucci (5 Messen 1506, Motetten u. Liebbearbb. im **Odhekaton* 1501, in den *Canti B u. C*, im 1. Buch 5stg.er *Motetti* (1505). Weitere Messen (größtenteils noch Chanson-M.) bei *Graphaeus u. Petrejus 1539, bei *Rhaw 1541 u. hs. (München, Wien, Brüssel); Ges.-Ausg. v. H. *Birtner für RD in Vorbereitung; *Missa carminum* hg. von R. Heyden in Blumes Chorwerk (1932), dazu H. J. *Moser in „Dt. Musikkultur“, Juniheft 1938. Neuausg. des *Choralis Const.* in DTÖ V 1 (Bezecny u. Rabl) u. XVI 1 (*Webern); andere Motetten bei Petrejus (1538/39), Formschnyder (1538), *Ott (1537—39) Kriesstein (1540), *Glarean (1547), Montanus (1558), *Rhaw (1540, 42, 45), im *Thesaurus* (1568), in den *Bicinia* und *Diphona* (Neudrucke fehlen noch meist, jedoch Riemann, Hdb. II 1, S. 166ff.). Hoch wertvoll sind seine deutschen Liedsätze (meist bei *Forster 1539 und *Ott 1544, auch schon bei Arnt v. *Aich), die zahlr. in die Hausmusik f. Laute, Orgel usw. eindringen, am berühmtesten s. Sätze über *Innsbruck ich muß dich lassen* (= *Nun ruhen alle Wälder*); Neudruck der weltl. Werke (auch ital., franz. u. vlämische Lieder, zahlr. Instr.-Kompos.) v. Johs. *Wolf als DTÖ XIV 1 (Nachtr. XVI 1, dazu ZsIMG VIII 360ff., *Kroyer in Km. Jb. 1908, S. 235ff.); 6 Instr.-Sätze praktisch hg. v. O. Dischner (Bärenr.); 4stg.e Instr.-Sätze f. Blockfl.-Quart. (hg. v. A. Rodemann); Liedsätze in Gesellige Zeit I u. II (Bärenr.); Der Hund (erstmalig vollst. bei Moser u.

Piersig, *Carmina*); Liedsätze in den *Kaiserlddb., bei *Jöde, im Staatl. Jugendlddb., in Eitners Publ. (Ott), Schering, Beisp. 55/56.

Isaac ist (wie seitdem wohl nur noch Lasso) in allen mus. Nationalstilen sattelgerecht, ein gewaltiger Könnler (kanonische *Cantus firmi*, eleganteste Motivverwertung durch alle Stimmen), im Konstruktivismus niederländischer Letztgotik wie in der anmutigen Intimität südlicher und deutscher Renaissance gleich zu Hause; ein bewußter Gestalter wirksamster Chorgruppierungen, anschaulich in Schilderungen, doch auch voll herber religiöser Inbrunst. (Sein wahrscheinliches Porträt auf einem Augsburger Orgelflügel und einem Holzschnitt v. H. Weiditz bei Moser, Hofhaimer S. 27 und 39..

Lit.: P. *Wagner, Gesch. d. Messe, S. 281—317; H. *Leichtentritt (j.), Gesch. der Motette, S. 35—43; P. Blaschke, Der Choralis Constantinus (Km. Jb. 1931); H. J. Moser, Gesch. d. dt. Musik I (423—29); biogr.: F. Waldner im *Ferdinandseum* (Innsbr.) 1895 u. 1904; A. *Thürlings in DTB III 2; H. *Rietsch (hj.), H. I. u. d. Innsbrucklied (Petersjb. 1917); J. *Faißt u. O. *Kade in MfM 1873/74; *Kroyer im *Basler Kongr.-Ber. 1924 (Die threnodische Quarte); A. *Pirro, I., *Léon X. et la musique* (darin I. als Musiklehrer des Papstes Leo X. nachgewiesen, Festschr. f. H. Hauvette, Paris 1934); H. J. *Moser, Innsbruck, ich muß dich lassen (Zs. f. Hausmusik 6, 1937); H. *Birtner in AfMF VII, 1942, S. 40ff.; W. *Gurlitt, Johs. Kotter (Els.-Lothr. Jb. XIX, 1941).

Isländische Musik, die wahrscheinlich auf sehr alter, germanischer Überlieferung beruht, besteht aus einem reichen Volksliederschatz (die größte Sammlung: Islenzk þjóðlög v. Bjarni Þorsteinsson, 1906—09), so die taktwechselreichen *rimur* (Tanzlieder, Balladen); beachtenswert die 2stg.e Vortragsweise, die vielleicht eine außerkirchliche Entstehung des *Organum beweist.

Lit.: E. M. von *Hornbostel (hj.), Phonographierte isländ. Zwiesengesänge (in Deutsche Islandforschung, 1930); Jon *Leifs, Isl. Volkslieder (ZfMW XI,

365 ff.); ders. in der „Musik“ XVI, 43 ff.; dazu dessen prakt. Ausg. (1928) bei Kallmeyer; *Hammerich in SbIMG I, 341 ff.

Isler, Ernst, * 30. Sept. 1879 in Zürich, stud. hier und in Berlin (*Rudorff), seit 1902 in Zürich Org. u. Musikreferent, seit 1906 auch Lehrer am Kons., 1910—29 Schriftl. der *Schweizerischen MZtg.*, Gründer u. Präsident (bis 1938) des Zürcherischen Organistenverbandes, Verf. mehrerer Zürcher Neujahrsbl. (Attenhofer, Reger, H. Huber), auch als Tonsetzer hervorgetreten.

isometrisch nennt man die „ausgeglichenen“ Fassungen (17./18. Jh.) der Kirchenliedmelodien mit lauter gleichlangen Silben im Gegensatz zu der „polyrhythmischen“ Gestalt (15./16. Jh.). Z. B.:



isorhythmisch nennt man 1) Werke, in denen Teile sich trotz veränderter Tonschritte rhythmisch gleich wiederholen, so daß portalähnliche Symmetrien entstehen: isorhythmische Motetten des 14. Jhs. (Fr. *Ludwig in Adlers Hdb.², 265 ff.); 2) Sätze, bei denen alle Stimmen gleichzeitig demselben Rhythmus gehorchen, so daß eine streng akkordische Satzweise eintritt, s. Humanismus (Oden); auch schon beim *Conductus des 13. Jhs. (J. *Handschin im Leipziger Kongr.-Ber. 1925, S. 215 ff.).

Isouard (spr. Isuär, Niccolò, * 6. Dez. 1775 auf Malta, † 23. März 1818 in Paris, Schüler v. *Guglielmi (Neapel), wurde Org. u. Kplm. in La Valetta, kam 1790 nach Paris (mit R. *Kreutzer befreundet), wo er seit 1802 Bühnenerfolge errang, später im heilsamen Wettbewerb zu *Boieldieu seine Leistungen straffend. Hauptwerke: *Cendrillon* (Aschenbrödel, 1810), *Le billet de loterie* (1810).

Lit.: E. Wahl, N. I. (Diss. München 1911).

Istituzioni, s. Denkmäler, ital.

Italienische Musik. Während die römische Musik gegenüber der *griechischen Überlieferung nicht viel Eigenwuchs gezeitigt zu haben scheint, hat die apenninische Halbinsel zum *gregorianischen Gesang trotz jüdisch-syrischer und *byzantinischer Wurzeln zweifellos Entscheidendes hinzugefügt — der *usus romanus* der päpstlichen *schola cantorum* ist durch mehr als ein Jahrtausend immer wieder Norm für Singart und Melodienschatz des christl. Altargesanges gewesen; auch die Lombarden haben durch ihren *ambrosianischen Gesang von Mailand aus in die Weite gewirkt. Vom Volksgesang des ersten christl. Jahrtausends haben sich nur spärliche Melodiereste (*O Roma nobilis* = *O admirabile Veneris idolum*, Verona, 10. Jh.) erhalten; doch Theoretiker ragen von *Boethius und *Cassiodor bis zu *Guido v. Arezzo wie Inseln aus dem Meer des Vergessens auf, dazu bald wichtige Anonymi aus Mailand und dem Vatikan. Durch die Staufer kamen Anregungen — Friedrich II. und Manfred hielten deutsche Fiedlerorchester in Sizilien —, die 13. Jh. Canzonete *tedesche* und *La Manfredina* der (einst Florentiner) Hs. British Mus. Add. 29987 (J. *Wolf in AfMW I, 24 ff., dazu H. J. Moser in ZfMW II, Schering, Beisp. 28) weisen darauf zurück; die gleiche Quelle zeigt mit *Saltarelli*, *Trotti*, *Istampite*, *Lamento di Tristano* das Spielmannsrepertoire um 1300. Auf dem Unterbau des prov. Troubadourwesens erwacht zu Dantes Zeit eine hohe mus. Lyrik: von den Kompos. (Madrigalen) seines Freundes Pietro Casella hat sich nichts erhalten, so daß *Giovanni da Cascia (Johannes de Florentia) mit seinen wohl in Toskana beheimateten *Caccie* (= kanonischen 3stg. en Stücken, sopranbetont auf harmonischer Basis mit fein ausgezierter Instrumentalbeteiligung) als grundlegender Meister der ital. *ars nova dasteht (Neudr. v. J. Wolf in SbIMG III, 633 ff.; Mensuralnot. II 61 ff.; *Riemann, Hdb. I 2, S. 309; Schering, Beisp. 22; ders., Frührenaiss.); neben ihm Jacopo da Bologna mit Madrigalen (J. Wolf, Mens.-Not. II, 65 ff. u.

Kroyerfestschr.; *Torchi I ff.; Neudr. v. Riemann, Hdb. I 2, S. 315 ff. u. in Für's Haus [Langensalza] Nr. 244), Bartolinus de Padua (Wolf, Mens.-Not. II, 71 ff.), Ser Gherardello (Wolf, SbIMG III, 626; Riemann, Hdb. I 2, S. 324 ff.), Laurentius de Florentia, Matheus de Perusia (Wolf, Mens.-Not. II, 125; Schering Beisp. 24) und besonders der große blinde Organist von Florenz, Franc. Landino († 1397, Wolf a. a. O. 91 ff.; Riemann, Hdb. 330; Ludwig in Adlers Hdb. 2487). Um 1400 wirkten der päpstl. Sänger Zacharias (Wolfa a. a. O. 112, 127, u. SbIMG III, 618, mit der drolligen Marktszene *Cacciando per gustar*) u. Philippotus de Caserta (Wolf, Mens.-N. II, 118). Besonders stark tritt der ital. Grundzug der Gesanglichkeit in der Dogenwahl-Motette *Stirps Mocenigo* des Antonius Romanus (Venedig 1413, Schering Beisp. 30) hervor. Hauptquellen der Trecentokunst sind der Squarcialupi-Codex (Florenz, Laur. Palat. 87) u. Florenz Panciatichi 26, Modena Hs. 508 sowie der Pariser Cod. Reina, für die Zeit um 1430 Bologna Hs. 37. Führende ital. Theoretiker dess. Zeitraums waren Marchettus v. Padua (Pomerium, 1274) und Prosdocius de Beldemandis (in Padua um 1400, *Tractatus de contrapuncto*, 1412). Verläuft die ital. Musikblüte des 14. Jhs. fast gänzlich auf weltlichem Boden, während man den geistl. Bedarf aus der französ. Motettenkunst (Machaut, Vitry) deckte, so auch noch im 15. Jh., daher als Hauptquelle für Dunstaple eine Hs. in Modena u. die berühmte Doppel-motette v. *Dufay zur Einweihung des Florentiner Doms *Nuper rosarum flores* (1436, Neudr. DTÖ 27, 1 u. bei *Halbig, Geistl. Musik [Martens, Formen, Heft 5] S. 26 ff.). Zwar blüht der volkstümliche *Laudengesang, wie schon im 13. u. 14. Jh., weiter (Quellen in Florenz u. Cortona), um dereinst im Oratorium des 17. Jhs. neu emporzusteigen, aber in der Kunstmusik des Quattrocento tritt Italien stark zurück: Engländer (*Dunstaple, *Hothby, Lyonel Power) und Niederländer (*Ciconia, *Tinctoris) gewinnen die Führung. An den höfischen Mittelpunkten wie Mailand (Sforza), Ferrara (Este), Florenz (Medici) sammeln sich 1470—1510 alle großen Meister des Auslandes: *Obrecht, *Okeg-

hem, *Isaac, Josquin, Alex. *Agricola; aber neben den spanischen Musikprofessor Ramis in Bologna stellt sich der große Venezianer *Gafori samt Burzio (Parma) u. Spataro (Bologna). Bald drängt das ital. Volkslied sich auch in den Gesichtskreis der Oltremontani: *O rosa bella* (Dunstaple), *Fortuna* (Isaac), *Scaramella* (Josquin), Villoten, Karnevalsliedchen, Frottolen der Maskenzüge (eine aus Perugia bei Wolf, Sing- u. Spielmusik) fordern bis zu *Willært hin ihr Recht; die *Frottolen-Drucke v. Petrucci (1504—14) zeigen mit den Mantuanern Marco Cara, Mich. Pesenti u. Bart. Tromboncino als Spitzenreitern eine reiche, manchmal ironische Höffyrik als Vorspiel zu Villanelle u. Madrigal (Neudr. Schering Beisp. 69—72, Einsteins [j.] Beisp. S. 8 ff. u. in Adlers [j.] Hdb., 2360 ff.); daß dieselben Kleinmeister nun auch wieder die Motette beachtlich gepflegt, zeigt die jüngst in Sevilla entdeckte Laudensammlung *Petruccis (auch Torchi I, 13 ff.); dieser Drucker steht mit seinem Privileg v. 1498 für Satznoten am Beginn des venez. Musikverlags (Gardane, de Antiquis, Scotto), in Rom Giunta u. Verovio.

Mit der Festsetzung Josquins (*Desprez) in Rom und *Willærts in Venedig kommt die Weltführung der Musik wieder nach Italien; die römische Schule wächst über C. *Festa u. C. *Porta spürbar dem streng kirchlichen Renaissance-Ideal des gewaltigen Palestrina entgegen, dessen Sonne in den Meistern *Ingegneri, *Anerio, *Animuccia, *Nanino, *Soriano ihre Planeten findet. Gegenüber dieser mehr objektiven a cappella-Reinheit ist das von allen Orientmärschen bespulte Venedig, wo die Szene von den Vlamen *Willært, *Arcadelt, *Buus, de *Rore und dem Franzosen *Verdelot zu den Italienern G. *Cavazzoni, *Annibale Padovano, Andrea *Gabrieli, Cl. *Merulo, J. *Guami als berühmten Markusorganisten, *Donati, *Croce u. dem Theoretiker *Zarlino als Kplm. hinüberwechselt, die Stadt der farbigen Reize in kirchl. Mehrchörigkeit u. geistvoller Ensemblekunst: 1533 wurde hier das Geburtsjahr des *Madrigals. Vier Jahre später greift Neapel bedeutend in die Entwicklung ein: durch die ersten *Villanelle alla *Napolitana* mit

einem Hauptvertreter Giov. da Nola (wozu Venedig neue Villoten beisteuerte — bald erklangen schwungvoll ausladende Tassomelodien aus Gondoliermünd über die Kanäle). Der Reichtum wächst durch die *Falala-*Kanzonetten u. *Balletti der *Gastoldi u. *Vecchi, die freilich von der Entwicklung des Madrigals in der Generation *Marenzio-*Gesualdo-*Monteverdi innerlich u. äußerlich weit überstrahlt wurden. All diese Erscheinungsformen des Liedes begegnen sich im Gesellschaftsspiel der Madrigalkomödien v. G. Torelli, *Vecchi u. *Banchieri (Torchii, Bd. 4). Etwa 1575/80 wird Oberitalien die Wiege der *Generalbaßpraxis. Venedig wird durch die beiden Gabrieli auch zur Wiege der neuen Orchesterkunst; kein Wunder, daß nun deutsche Musiker wie *Meiland, *Haßler, *Schütz hier in die Schule gehen — ein ununterbrochener Strom bis zu O. *Nicolai hin, abgelöst erst durch die französ. Rompreisträger des 19. Jhs.

Wieder tritt Florenz in den Mittelpunkt durch die monodisch-rezitativischen Versuche von *Bardis *Camerata — V. *Galilei, G. *Caccini, J. *Corsi, *Peri, *Gagliano mit dem Librettisten *Rinuccini sind die humanistischen Talente an der Wiege der Oper, unter denen als erstes Genie *Monteverdi aufgeht. Mit seiner Versetzung von Mantua nach Venedig gewinnt die venezianische Kirchenmusik einen großen Monodisten, und die Oper tritt aus ihren Renaissance-Anfängen in das frühbarocke Stadium. *Cavalli, *Cesti, *Pallavicino, Ziani, *Vivaldi, *Lotti bezeichnen den Weg durch ihr „venezianisches“ Jahrhundert, das Außenposten durch A. *Draghi in Wien, L. *Rossi u. *Lulli in Paris, Ag. *Steffani in München, Hannover, Düsseldorf, schöpferische Nachahmer in *Purcell (England) u. R. *Keiser (Hamburg) fand. *Agazzaris *Eumelio* (1600), *Cavalieris *Rappres. di anima e di corpo* (1600) u. *Landis S. *Alessio* (1634) bezeichnen den Weg von S. Filippo Neris Oratorienübungen zu den großen geistl. Werken des Römers *Carissimi (auf dessen Schultern Handel steht), während neben ihm *Frescobaldi in allem Tastenwerk ein Lehrer der Nationen wird (*Fro-

berger). Seine *Ricercare* und *Toccaten* führt *Pasquini weiter, um Suite und Sonate daneben zu stellen — in Dom. *Scarlatti gipfelt der Klavierbarock Italiens. Der Bombast dieser Epoche wirkt sich kirchenmusikalisch in den Großbesetzungen Or. *Benevolis aus (48st.ge Messe in DTÖ X 1), kammermusikalisch in den Solokantaten von B. *Ferrari, Manelli, Cazzati, *Bassani usw. (Riemanns „Kantatenfrühling 1633—82“, 2 Hefte, bei Siegel). Doch stellt die italienische KM auch Muster der Geringstimmigkeit in *Viadanas *100 Concerti eccl.* (1602) auf, und Caccinis *Brano delle nuove musiche* (1602) wirkt ebenso für die Liedmonodie in die Ferne (Schütz, Chr. *Kittel, H. *Albert). Um 1700 wird den virtuosen Sängern in *Stradellas Sujetkantaten und B. *Marcellos Psalmen manch stolze Aufgabe gestellt. Die Violinen v. Cremona (*Stradivari, *Amati, *Guarneri, *Ruggieri) dienen zunächst extravagant Capricci (Cima, Monteverdi, S. *Rossi [j.], B. *Marini, C. *Farina, D. Castello, M. *Uccellini), doch sammelt sich, als um 1650 Kirchen- u. Kammer-sonate auseinanderwachen, eine Reihe von Meistern zu edler Klassizität: G. *Legrenzi, G. B. *Vitali, *Steffani, G. M. *Bononcini und vor allem *Corelli schaffen den Idealtyp der Triosonate, dieser Toscaner in Rom auch auf dem Boden des Orchesterkonzerts (*Torelli, *Stradella) das *Concerto grosso* und im Wettbewerb mit A. *Veracini und T. *Vitali die Solosonate, die sich alsbald bei G. *Tartini wundervoll im Geist vollendeten Belcantos abrunden sollte. Als Lehrer von *Geminiani, *Locatelli, *Somis stellt Corelli auch sonst einen Knotenpunkt der ital. Instr.-Musik um 1700 dar. Das Violinkonzert fand in *Vivaldi einen Meister, der, ebenso wie der Sonatist *Bonporti auf Bach reiche Anregungen ausstrahlen durfte; dall' *Abaco blüht in München, *Locatelli in Amsterdam, *Veracini in Dresden, *Lolli in Stuttgart, *Campagnoli in Leipzig, während die *Nardini, *Pugnani, *Rolla im Lande selbst auf den Wundermann *Paganini vorbereiten. Sind die ital. Klavierspieler des gleichen Zeitraums nicht von gleicher schöpferischer Stärke (Gius. Rossi, Zipoli, Giov. *Platti), so haben sie

doch auf den neuen Stil der Empfindsamkeit vorbereitet (siehe Torrefranca), und für das StrQu sind die Bemühungen von *Galuppi, *Sacchini, *Boccherini ähnlich in die Frühromantik eingemündet. Manche von deren Reizmitteln wären undenkbar ohne die pathetische Harmonik der neapolitanischen Schule (neapol. Sext, verminderter Septimenakkord), deren Bedeutung für die Operngeschichte sich nach den Übergangsmeistern G. *Bononcini u. Al. *Scarlatti, bei J. Ad. *Hasse, Feo und *Leo, *Vinci u. *Porpora, Perez und Terradaglias, *Majo, *Sarti u. J. Chr. *Bach, *Jommelli und *Traetta glänzend bezeugt, um über das frühverstorbene Genie *Pergolesi den Siegeszug der *Buffoni* durch die Welt zu eröffnen: Rinaldo da Capua u. *Logroscino, *Piccinni u. *Paisiello, *Guglielmi u. *Galuppi, *Anfossi und *Cimarosa sind die Hauptmeister der komischen Oper i. s. gewesen. Die geistliche Musik der Neapolitaner ist ebenfalls vom Geist der *Opera seria* befruchtet; das Oratorium (wie dort von *Metastasio vorbildgebend textiert) findet in *Conti, *Durante, *Leo und vor allem dem Deutschen J. Ad. *Hasse Hauptmeister, u. gegen den süßen Zauber eines *Astorgaschen oder Pergolesischen *Stabat mater* kommt das Kontrapunktideal des Padre *Martini nicht auf — steht doch selbst Mozart lange unter dem Bann der neap. Messen, Litaneien u. Kirchenarien.

Um 1800 muß man wieder eine Ebbe in der ital. Musik feststellen: große Begabungen wie *Sacchini, *Piccinni, *Cherubini, *Salieri, *Righini, *Paer, *Spontini sind an die französ. Gluckschule abgegeben worden, wie E. R. *Duni ans franz. Singspiel verlorengegangen war; Instrumentalsterne wie *Viotti, *Clementi, *Dragonetti wirkten gleichfalls im Ausland, die KM ist verflacht, die Buffooper scheint bei Zingarelli erschöpft, die *Opera seria* nährte sich z. T. an Ausländern wie dem tüchtigen Bayern Simon *Mayr in Bergamo — bis mit Rossini ein neuer Glanzpunkt hervortritt, der in erster und komischer Oper gleiches Weltecho erringt. Doch ist jetzt Paris das Opernzentrum, und hier entscheiden sich auch die Erfolge der Italiener *Bellini und

*Donizetti, die manche französische Elemente in sich aufnehmen, während die „ital. Marschners“ Pacini und Mercadante auf die Romantik Verdis hinführen, dessen Name symbolhaftes Kurzwort für den Königswillen des einigen Italien wird. Verdi vereinigt in sich den Bühneninstinkt und die Melodienplastik der ganzen südlichen Theaterwelt; er ist ebenso genial treffsicher in der Popularität des „Troubadour“ wie in der Hochgeistigkeit des „Falstaff“; sein „Requiem“ ist das vollblütigste Beispiel neuerer italienischer Kirchenmusik. Nicht bedeutungslos bleiben die römischen Besuche Liszts — die Kammermusik wie die Oratorienkunst hat von daher der Gruppe *Martucci—*Sgambati—*Perosi reichen Antrieb gegeben. In der Oper sind *Boito u. *Ponchielli Wagnerianer; Franchetti (j.) und *Smareglia kann man Letztromantiker nennen. Der *Verismo* von *Mascagni, *Leoncavallo u. *Giordano mündet bei der eingängigen Neuromantik von *Puccini, wesentlich feiner ist die Tonsprache von *Wolff-Ferrari im Chorwerk (*La vita nuova*) wie in buffonesken Opern — stark strömt das Musikantenblut bei *Bossi; dünner, doch erlesener, bei *Busoni. Von den Heutigen zeigen *Alfano, *Casella, *Castelnuovo-Tedesco (j.), *Davico, *Lualdi, *Malipiero, *Mule, *Pick-Mangiagalli, *Pizzetti, *Respighi, *Sinigaglia, Z. *Tommasini eine meist glückliche Verbindung von energischer Fortentwicklung der Harmonik mit der alten Stärke des melodischen Einfalls; als jüngste Talente seien die Namen M. *Labroca, V. Mortari, M. Pilati, L. Dallapiccola, G. Ghedini, L. Liviabella, E. Masetti, T. Napoli, M. Persico, G. Petrassi, C. A. Pizzini, E. Porrino, L. Rocca, R. Rossellini, A. Veretti genannt. Große Musikverlage wie Ricordi und Sonzogno stehen in Flor, und das jüngste Aufblühen des Nationalbewußtseins gibt der jungen MW auch *Denkmäler-Möglichkeiten. Waren einst *Bernacchi, Carestini, *Farinelli, *Tosi, die *Bordoni, Strada und Durastanti Weltberühmtheiten des Gesanges, so ist der Ruhm des Belcanto dank der *Catalani, kürzlich durch *Caruso, *Battistini, Bonci, *Gigli, Galeffi, Schipa, Muzio, die Te-

trazzini, *Bellincioni, Dal Monte, Sominigli nicht geringer geworden; Dirigenten wie *Toscanini, De *Sabata, Guarneri, *Marinuzzi, *Serafin u. *Molinari genießen Anerkennung in aller Welt.

Die Grundzüge ital. Musik sind beeindruckende Körperlichkeit des Klanges, entschiedene Vorherrschaft des Vokalistischen selbst in der Instrumentalmusik, Ohrenfälligkeit der Erfindung, Optimismus, Formenrundung, Klarheit u. Schönheit, Weltoffenheit u. Freude an der Selbstdarstellung, dazu ein stetes Bewußtbleiben des bloß kunsthaften „Als ob“, woraus unwirkliche Stilisierung, heiterer Genuß des Virtuosischen, allgemeinste Opernliebe des Publikums sich von selbst ergeben. Der italienische Künstler liebt zwar das Experiment, das Neue, Gewagte und die sachverständige Kritik daran, aber er will durch Überraschungsergötzen, nicht durch Mühseligkeit quälen oder durch Geschtheit langweilen. Unsere deutsche „ernsthafte Heiterkeit“ ist ihm im allgemeinen zu trübe, er lacht lieber aus vollem Halse über das ewig Unvollkommene des menschlichen Spiels in den Buffotypen, er schätzt mehr *brio* und *fuoco* als gründliche Gelehrsamkeit der Tonsprache, mehr das „Wie“ als das „Was“ der Kunst. Doch sind damit auch seine Grenzen gegenüber unserer Kunstauffassung umschrieben.

Lit. (s. auch Denkmäler, ital., u. Bibliotheken): E. *Vogel, *Bibl. d. gedrt. Vokalmusik* I. s. 1500–1700 (2bdg., 1892); L. *Torchì, *La musica istrum. it. nei sec. XVI–XVIII* (RMI 1897 bis 1901, sep. Turin 1901); E. *Schmitz, *Zur Frühgesch. d. lyr. Monodie* I. s. im 17. Jh. (Petersjb. 1911); ders., *Gesch. d. weltl. Solokantate* (1914); *Sandberger, *Zur älteren it. Kl.-Musik* (Petersjb. 1918 u. Ges. Aufs.); W. *Korte, *Studie zur Geschichte der Musik in Italien im 1. Viertel des 15. Jhs.* (1933); H. *Zenck, *Zarlinos „Istitutioni harmoniche“ als Quelle zur Musikanschauung der ital. Renaissance* (ZfMW XII, 540ff.); H. *Kretzschmar, *Gesch. d. Oper* (1911); ders., *Cavalli und Cesti* (Vj. VIII u. Petersjb. 1907–11); ders., *Aus Deutschlands ital. Zeit* (Petersjb. 1901 u. Ges. Aufs.); H. *Goldschmidt (j.), *Studien zur Gesch. d. it.*

Oper im 17. Jh. (2bdg., 1901–04); Scherillo, *L'op. buffa napolet.* (S. Remo 1918); *Della Corte, *L'opera comica ital. nel 700* (1923); ders. u. *Gatti, *Dizionario della musica* (31930); *Tebaldini, *La mus. sacra in It.* (Mailand 1894); *Schering, *Gesch. d. Oratoriums* (1911); *Gasperini, *L'art it. avant Palestrina* (SIM 1906); Bertolotti, *Musici alla corte dei Gonzaga* (Mailand 1890); Gandolfi, *La Capp. mus. della corte di Toscana* (RMI 1909 u. 1913); Caffi, *Storia della mus. sacr. di S. Marco* (2bdg., Vened. 1854/55, 2 Rom 1936); *Gaspari, *La musica in S. Petronio* (Bologna 1868/70); ders., *Musiciستي bolognesi* (1875–80); J. Wolf, *L'Italia e la mus. relig. medievale* (RMI 1938); ders., *Florenz in der MG des 14. Jhs.* (SBIMG III); *Ludwig ibid. IV; Cerù, *La mus. in Lucca* (1871); Cambiasi, *La Scala 1778 bis 1906* (51906); Davari, *La mus. a Mahtova* (1884); Florimo, *La scuola mus. di Napoli* (4bdg., Neapel 1880 bis 1884); B. Croce, *I Teatri a Napoli* (1891); *Haberl, *Die röm. Schola cantorum* (Vj. III u. Bausteine III, 1888); Ademollo, *I Teatri a Roma* (1888); T. Wiel, *I Codici . . . a S. Marco* (Vened. 1888); ders., *I Teatri mus. di Venezia* (Ven. 1897); R. *Rolland, *L'opéra popul. à Venise* (SIM 1906); Sala, *I musicisti Veronesi* (1879); G. *Cesari, *Die modernen Italiener* (in Adlers Hdb. S. 1087); G. M. *Gatti, in *Lavignacs Encycl.* II (1925) u. „Musik“ (Juli 1923); *Gevaert, *Die Vokalmusik in Italien* (Neue Berliner MZ, Einl. zu *Les gloires de l'It.*); M. Roeder, *Über den Stand der öffentl. Musikpflege in It.* (Waldersees Vorträge 1881); *Ambros, *Dt. Musik u. Musiker in It.* (Bunte Bl., 1896, S. 25); G. Roberti, *La musica in Italia nel sec. XVIII* (RMI 1900/01); De Angelis, *L'Italia musicale d'oggi* (*Dizionario*, Rom 1918); ders., *La mus. a Roma nel sec. XIX.* (Roma 1935); Ettore *Desderi, *Le Tendenze attuali della musica* (RMI Jg. 35–38); E. Elsner, *Untersuch. d. instr. Besetzungsprax. d. weltl. Mus. im 16. Jh. in Ital.* (Diss. Berlin 1933); N. de Robeck, *Musical of the ital. Renaiss.* (Lond. 1928); Die Musikartikel der *Encyclopedia ital.* hg. v. Gentili (vielbdg. im Erscheinen); C. Alcari,

Parma nella musica (1931); A. Gani, *I Maestri cantori e la Capp. mus. del Duomo di Milano* (1932); F. Ghisi, *I canti carnascialeschi* (1937); ders., *Feste mus. della Firenze medicea* (das. 1939); F. *Torrefranca, *Il segreto del quattrocento* (Mailand 1939); H. *Zenck, *D. Mus. i. Zeitalt. Dantes* (Dante-Jhb. 1935); S. Chiereghin, *Storia della mus. ital.* (Milano 1937); F. *Vatielli, *Storia della mus.* (Mailand 1936); G. *Pannain, *La mus. strument. in I.* (Turin 1939); E. J. Luin, *L'influsso dell'Italia su i mus. tedeschi* (RMI 1940). — *Histor.*: G. B. *Doni, *Trattato della*

musicascenica (um 1640, gedr. Florenz 1763); B. *Marcello, *I teatro alla moda* (*1722, dt. v. *Einstein [j.] 1917); *Arteaga, *Le rivoluzioni del Teatro musicale italiano* (Bologna, 1783, dt. von *Forkel 1789); *Burney, *Reise I* (1771, dt. v. Ebeling u. Bode 1772); Greg. Orloff, *Entwurf einer Gesch. d. ital. Musik* (Lpz. 1824).

Ivögün (eigentlich Ilse von Günther), Maria, * 18. Nov. 1891 in Budapest, war hervorragender Opern- u. Konz.-sopran in München u. Berlin, 1921—32 verheiratet mit K. *Erb, seit 1933 mit M. *Raucheisen.

J

(Hier Fehlendes suche man unter I.)

Jachimecki (spr. -metzki), Zdzisław, * 7. Juli 1882 in Lemberg, 1911 Privatdoz. in Krakau, wurde 1917 a. o., 1921 o. Prof., und schrieb u. a. *Einflüsse der ital. Musik auf die polnische* (I 1540 bis 1640, Hab.-Schr., Sitzungsber. d. Krakauer Akad. d. W. 1911); *Symbolismus des greg. Credo* (dt., Adler-Festschr. 1930); weiter polnische Abhh.

Jacob v. Lüttich s. Joh. de *Muris.

Jacobsthal, Gustav (j.), * 14. März 1845 zu Pyritz (Pommern), † 9. Nov. 1912 in Berlin, stud. 1863—70 MW u. Komp. bei H. *Bellermann (Berlin), wurde 1872 Privatdoz. in Straßburg, 1875 a. o., 1897 o. Prof., seit 1905 in Berlin im Ruhestand; der Lehrer von P. *Wagner u. Fr. *Ludwig. Schriften: *Die Mensuralnotenschrift des 12./13. Jhs.* (1871, z. T. Diss. Berlin 1870); *Über die allg. Mus. Bildung der Meistersinger* (Z. f. dt. Altert. 1876); *Die Texte der Lhs. von Montpellier* (Zs. f. rom. Philol. 1879/80); *Die chromat. Alteration im liturg. Ges. d. abendl. Kirche* (1897).

Lit.: Fr. *Ludwig in ZsIMG XIV und mit Erich Schmidt, Trauerfeier für G. J., 1912 (Privatdruck).

Jacopo da Bologna, siehe *Ars nova und *Italienische Musik S. 404.

Jähns, Friedr. Wilh., * 2. Jan. 1809 in Berlin, † ebenda 8. Aug. 1888, wo er 1845—70 einen Chor leitete, 1849 MD wurde und als Gesanglehrer (1881 Lehrer der Rhetorik an Scharwenkas Kons.) hochgeschätzt wurde. Seine Bedeutung beruht auf der Sammlung von Hss. u. Erstdrucken C. M. v. Webers,

die er 1883 an die pr. Staatsbibl. Berlin verkaufte. Er schrieb das ausgezeichnete Buch *C. M. v. Weber in seinen Werken* (1871), *C. M. v. Weber* (1873, Lebensskizze) u. war Hg. der meisten Bände der um 1870 von Schlesinger veranstalteten Ausgabe Weberscher Werke. Auf seine Sammlung bezieht sich größtenteils der v. L. *Hirschberg (j.) hg. *Gedenkschrein f. C. M. v. Weber* (1926).

Järnefelt, Armas, * 14. Aug. 1869 in Vipori (Finnland), stud. bei *Busoni (Helsinki), Alb. *Becker (Berlin) und *Massenet (Paris), wurde 1898 Kplm. in Vipori, 1904 Wagner-Dirig. in Helsinki, 1905 zugl. Sinfoniedirig. in Stockholm, wo er seit 1907 kgl. Hofkplm. war; dann Dir. des städt. Orch. Helsinki (z. Zt. nach USA. beurl.); er schrieb Orch.-Werke (Ouvvertüren, Suiten, eine sinf. Dichtg. usw.), Chorwerke mit Orch., MCh.e, Lieder, Klavierstücke.

Jagdhorn s. Horn.

Jagdmusik. *Lit.*: Kurt *Taut, *La Venerie de Fouilloux*, Beiträge zur Gesch. d. Jagdmusik (Diss. Leipzig 1926); C. *Clewing, *Mus. u. Jägerei* (Denkm. dt. Jagdkultur I, 1937), ders., *Jägerlieder* (dgl. II 1938) und *Jagdmadrigale* (III, 1938). Vgl. auch *Caccia* und Horn.

Jahn, Otto, * 16. Juni 1813 zu Kiel, † 9. Sept. 1869 in Göttingen, wurde als klass. Philol. u. Archäologe berühmt (1839 Privatdoz. in Kiel, 1842 a. o. und 45 o. Prof. in Greifswald, 1847 dgl. in Lpz., 1855 in Bonn, 1867 in Berlin), ist musikalisch wichtig durch seine große

Mozartbiogr. (1856—59, ²⁶⁷, ³⁻⁴ 1889 u. 1905, bearb. v. H. *Deiters, ⁵ 1919, gänzlich neugestaltet v. H. *Abert), erste Anwendung d. philol. Methode auf die MG. Ferner schrieb er *Ges. Aufsätze über Musik* (1866, ²⁶⁷), komp. 4 Hefte Lieder (Heft 3—4 plattdt. v. K. Groth) u. Chorlieder u. bot einen Kl.-A. der Fassung 1806 v. Beethovens Fidelic (1853).

Lit.: anon., Aus O. J.s mus. Bibl. (1870); J. Vahlen, O. J. (1870); H. Deiters in der Allg. MZ 1870; E. Petersen, O. J. in seinen Briefen (1913).

Jahn, Wilhelm, * 24. Nov. 1835 in Hof (Mähren), † 21. April 1900 in Wien, war nach Dirig.-Stellungen in Prag (1857) u. Wiesbaden (1864) 1881—97 Wiener Hofoperndir.

Jahrbücher, musikalische, u. a.: *Jbb. des dt. Nationalvereins f. Musik u. ihre Wissenschaft* (hg. v. G. Schilling, 1839—42); *Jbb. f. mus. Wissenschaft* (hg. v. *Chrysander, nur 1863 u. 67); *Kirchenmusikalisches Jb.* (1875—84 zunächst als „Cäcilien-Kalender“, hg. v. *Haberl, seit 1908 v. K. *Weinmann, 1911—30 unterbrochen, seitdem wieder hg. v. *Fellerer); *Kath. Km. Jb.* (1927/28 hg. v. H. Hoffmann, Kronach); *Jb. der Musikbibl. Peters* (seit 1895 [für 94] hg. v. E. *Vogel, seit „für 1901“ hg. v. R. *Schwartz, seit „für 1929“ hg. v. K. *Taut, seit „für 1939“ v. E. *Schmitz, mit Totenliste); *Schweizerisches Jb. f. MW* (seit 1924, hg. v. d. Neuen schw. Mus. Ges., jetzt Schw. musikforschenden Gesellsch.); *Vlaamsch Jaarboek voor Musiekgeschiedenis* (1939ff.); *Bach-Jb.* (1904—40 hg. v. A. *Schering); *Wagner-Jb.* (1906ff., 5 Bde., hg. v. L. Frankenstein); *Beethoven-Jb.* (1908 u. 09 hg. v. *Frimmel, *Neues B.-Jb.* hg. v. *Sandberger 1923ff.); *Gluck-Jb.* (1914ff., 4 Jgg., hg. v. H. *Abert); *Mozart-Jb.* (I—II 1923 u. 25 hg. v. Abert, III 1929 hg. v. R. *Gerber, *Neues hg. v. E. *Valentin* (1914ff.); *Händel-Jb.* (1928—32, hg. v. *Steglich); *Berliner Musikj.* (hg. v. A. *Ebel 1926); *Dt. Musikj.* (I—IV 1920—24) hg. v. R. Cunz; *Jb. d. dt. Sängerbundes* (1925ff., hg. v. Poppe u. Ewens); *Jb. f. Liturgiewissenschaft* (1921ff., hg. v. O. Casel); *Jb. f. Volksliedforschung* (1929ff., hg. v. J. Meier); *Jb. d. dt. Musikorganisation* (nur I 1931, hg. v. *Kestenberg [j.] u. Beidler); *Jb. d. staatl. Akad. f. Kirchen-*

u. Schulmusik Berlin (1928—32, hg. v. *Halbig); *Bärenr.-Jbb.* (1924—30, hg. v. K. Vötterle); Jahresberichte der Staatl. akad. Hochschule f. Musik (seit 1869).

Jale, s. Handzeichen, Münnich, Solmisation.

Jalousieschweller, ein „Schwellkasten“, in den *Orgelregister (meist für ein ganzes Manual) gestellt werden, um durch allmähliches Öffnen und Schließen des Roll-Ladens *crescendo* und *decresc.* zu ermöglichen.

Jammers, Ewald, * 1. Jan. 1897 in Köln, stud. MW bei *Schiedermaier (Bonn), 1925 Dr. phil., Bibliothekar in Dresden, Leipzig u. seit 1931 Leiter d. Mus.-Abtl. der Sächs. Landesbibl. Er schrieb: Untersuchg.en über die Rhythmik d. Melodien der Jenaer Lhs. (1925); Die Antiphonen d. rhein. Reimoffizien (1930); Th. Müntzers dt.-ev. Messen (Arch. f. Ref.gesch. 31/34); Das Karloffizium *Regali natus* (1934); Zur Frage d. Choralrhythm. (Greg. Bl. 1935); Die Barockmus. u. ihre Rhythm. (Festschr. M. Bollert, 1936); Zur Entw. d. Neumenschr. im Karolingerreich (Festschr. f. O. Glauning, 1936); Der greg. Rhythmus (Antiphon. Studien, 1937); Germ. Elemente i. Mus.-Denkm. des 9. u. 10. Jhs. (Dt. Mus.-Kultur I, 1937); D. Rhythm. d. Psalmodie (Km. Jb. 1939); Wesen u. Sinn d. Choralnoten- u. Neumenschr. (St. Wiborada 7, 1940); Rhythm. Studien z. M. d. Antike u. d. M.-A.s (AfMF. 1941).

Jan, Karl von, * 22. Mai 1836 in Schweinfurt, † 4. Sept. 1899 zu Adelsboden (Schweiz), 1859 Dr. phil. in Berlin, Gymnasiallehrer am Grauen Kloster (Berlin), in Landsberg (Warthe), Saargemünd, seit 1883 (Prof.) in Straßburg. Sein Hauptwerk ist die krit. Neuausg. der altgriech. Musikschriftsteller *Musici scriptores graeci* (1895, nebst Anhang der erhaltenen Notendenkmäler 1899), wodurch die alte Ausg. des Meibomius (1652) überflüssig wurde. Ferner Abhandlungen.

Janáček (spr. -natsch-), Leoš, * 3. Juli 1854 zu Hochwald (Mähren), † 12. Aug. 1928 zu Mähr.-Ostrau, stud. an den Kons. Leipzig u. Wien, gründete in Brünn eine Orgelschule (Dir. 1881 bis 1888), dirig. dort die Philh. Ges. u. wurde 1919 Meister f. Komp. am neuen

Brünner Kons., 1924 Dr. h. c. (tschech. Univ. Prag). Seine Tonsprache nährt sich vom slaw. Volkslied in Mähren, greift aber auch über den französ. Impressionismus hinaus zu den Mitteln der Moderne. Von seinen 9 tschech. Opern ist die dritte auch in Deutschland zu Ansehen gelangt: das Bauerndrama *Jenufa* (Brünn 1904, seit Wien 1918 vielfach). Ferner schrieb er Chorwerke, eine Festmesse (1928), Sinfonische Dichtungen, Kammermusik; mit Bartoš gab er mährische Volkslieder f. Ges. u. Kl. heraus, schrieb *Über den mus. Bau nationaler Lieder* (Tschech. Akad. 1901) u. *Über Akkorde u. ihre Verbindungen* (tschech.).

Lit.: Max Brod (j.), L. J. (1925); D. Müller, L. J. (Paris 1930); H. Holländer in der Musik XXIII/11.

Janequin (Jannequin, vläm. = Hänschen, spr. sehann'kã), Clément, * um 1485 wohl zu Châtellerault, † um 1560, vermutlich (M. *Cauchie) im Dienst von Ronsards Vater *Mitkämpfer 1515 bei Marignano, gegen 1520 in Paris, 1529 in Bordeaux, in Diensten des Kardinals v. Lothringen und Kaplan des Herzogs v. Guise, 1545—58 Kurat zu Unverre, zuletzt 1559 beklagt er in einem Widmungsgedicht Alter und Armut. Im Vordergrund seines Schaffens stehen 395 Chansons (in Sammelwerken 1528 bis 1564, meist bei *Atteignant), darunter neben munteren Liedchen vor allem seine an Klangmalereien erstaunlich eindrucksvollen Tongemälde (*Inventions*), erschienen meist 1544 u. 55, so *La guerre* (die berühmte **Battaglia* v. Marignano, 4 stg., 5. Stimme v. *Verdelot), *Le caquet des femmes* (Weibertratsch, 5 stg.), *La jalousie* (5 stg.) (diese beiden neugedr. v. Cauchie, 1924), *Le chant des oiseaux* (4 stg.), *La chasse*, *L'alouette*, *Le rossignol*, *La prinse de Boulogne*, *La reduction de Boulogne*, *La bataille de Renty*, *Le siège de Metz* (5 stg.); mehrere neugedr. bei *Expert, Maîtres, Bd. 5 u. 7; kleinere Chansons bot Cauchie (*Les concerts de la Renaiss.*, Heft 2), auch in *Riemanns Hdb. II 1, S. 365 f. u. 407 ff. Ferner schrieb J. 2 Messen; *Sacrae cantiones seu motectae* (4 stg., 1533); *Proverbes de Salomon mis en cantiques et rimes franc.* (1558); *82 psaumes de David* (1559). Zur Biogr.: Cauchie in *Rev. de musicol.* (Febr. 1923)

u. *Le Ménestrel* (1927); ders. im Kongr.-Ber. Lüttich 1930 (*Les psaumes de J.*).

Janitscharenmusik, vgl. auch Türkische M., Nachahmung türkischer Militärmusik durch Hinzuziehung v. Piccoloflöte, gr. Trommel, Becken, Triangel u. Schellenbaum, den besonders der Krieg v. 1683 nach Dtschld. trug, so in den „Türkenoperen“ des 18. Jhs. bis einschl. Mozarts „Entführung“; bei Haydn (Militärsinf.), Beethoven in den „Ruinen v. Athen“ u. im Finale der 9. Sinf. (Tenorsolo „Froh wie seine Sonnen fliegen“).

Lit.: P. Panoff, Das mus. Erbe d. Janitscharen (Leipzig 1938).

Jankó, Paul v., * 2. Juni 1856 zu Totis (Ungarn), † 17. März 1919 zu Konstantinopel, wo er seit 1892 Beamter war, stud. Math. u. Musik in Wien (u. a. bei Bruckner) u. Berlin (H. Ehrlich [j.]), erfand 1882 eine chromatische Klaviatur aus 6 terrassenförmig angeordneten Tastenreihen mit geringerer Spannweite, Wegfall von Ober- u. Untertasten und der Möglichkeit, jeden Ton an drei verschiedenen Stellen zu greifen usf.; von J. beschrieben als „Eine neue Klaviatur“ (1886). J. schrieb in Stumpfs Beiträgen III: *Über mehr als 12stufige gleichschwebende Temperaturen* (1901). Seit 1905 besteht in Wien eine J.-Gesellschaft (für Deutschland H. Maurer in Karlsruhe), für die sich neuerdings besonders Walter *Rehberg einsetzte.

Lit.: Werbeschriften von Maurer u. Rehberg, ferner H. Schmitt, Zur Gesch. d. J.-Klav. (Wiener Rundschau 1889); R. Hansmann, Die J.-Klav. (1892); K. W. Marschner, Das J.-Kl. (1899); H. F. Münnich, Materialien f. d. J.-Klaviatur (1905).

Jannequin s. Janequin.

Japanische Musik, als Abkömmling der *chinesisch-koreanischen Tonkunst baut sich auf Tonleitern in Halbton-*Pentatonik (*Hirajoshi*), z. B. g a b[^] d es[^]g, auf, die auch noch in zwei andern Oktavausschnitten (*Iwato*: ab[^]d es[^]g a, und *Kumoi*: d es[^]g a b[^]d) benutzt wird. Ferner wird chines. Dur-Pentatonik verwendet (*Ryosen*: g a h[^] d e[^]g, *Ritsusen*: d e[^]g a h[^]d); auch Mischungen des halb- und des ganztönigen Fünffonprinzips begegnen. So werden insgesamt 16 Stimmungen angewandt, die aber auch wie die chine-

sischen Leitern sich durch Zierstufen zur diatonischen 7-Ton- und (chromat.) 12-Ton-Musik erweitern. Die Hauptinstrumente sind Psalterium (*Koto*) und Bambusklarinette (*Shakuhachi*), auch Flöten und 3saitige Gitarren (*Shamisen*), alle vereinigt im Hoforchester (*Gagaku*) des Mikado. Musikbeispiele: Isawa, *Collection of Japanese Koto-Music* (Tokio I 1888, II 1913); Geschichtl. Denkmäler der jap. Mus. s. Denkmäler; dazu v. *Hornbostel (hj.) in ZfMW XIV, 235. R. Strauß schrieb eine Japanische Festmusik (1941). Ein wichtiges Ereignis der j. MG. wurde seit Ende des 19. Jhs. das Eindringen der europ. Musik besonders unter dt. Führung, wie auch an der Kais. Musikakad. seit mehreren Jahrzehnten dt. Lehrer tätig sind (für Gesang Maria Toll, dann Ria v. Hessert, für Cembalo Eta Harisch-Schneider). Dt. Sinfoniekonz. e z. Zt. besonders unter Hellmut Fellmer (auch unter M. Gurlitt) — es hat sich in J. geradezu ein Kult Beethovens herausgebildet, dessen Heroik hier stark gefühlt wird. Wichtige Pionierarbeit für dt. Musik leistet seit langem von Tokio aus Prof. Aug. Junker als Instrukt. der jap. Militärkapellen u. als Leiter einer reisenden jap. Marinekapelle, die aber auch deutsche Oratorien bietet.

Lit.: *Abraham (j.) und *Hornbostel (hj.), Studien über Tonsystem u. Musik der Japaner (SbIMG IV, 302ff.); T. Piggot, *The Music and Musical Instruments of Japan* (1893); H. *Riemann, Über japanische Musik (Mus. Wochenbl. 1902); Tsunoyoski Tsudzumi, Die Kunst Japans (Lpz. 1929); R. *Lachmann (j.), Musiku. Tonschrift des Nō (Leipziger Kongr.-Ber. 1926); H. Gil-Marchez, *La musique au Japon* RM 120); G. *Schünemann, Jap. Schulmusik (Musikpflege 1932); ders., J. M. (Die Mus. 1941); N. Peri, *Essai sur les gammes de la mus. jap.* (Paris 1931); D. Arima, J. MG (Diss. Wien 1933); K. Takano, *Contributo alla Storia della Mus. Giapponese* (Rassegna mus. XII/3, 1939); ders., Theorie d. j. M. (I: Koto-Musik *Dammono*), Sendai (Japan) 1935; H. Eckart, Wesenszüge d. jap. M. (Nachr. d. dt. Gesellsch. f. Natur- u. Völkerkunde Ostasiens Nr. 43, 1938); Fr. H. Beyer, Dt. Mus. in J. (ZfM Juni 1941).

Jaques-Dalcroze (spr. sehak dalkrös'), Emile (hj.), * 6. Juli 1865 als Schweizer zu Wien, wuchs in Genf auf, wurde Schüler v. R. *Fuchs und Bruckner (Wien) sowie *Delibes (Paris), 1892 Theorielehrer am Genfer Kons. Seine „rhythmische Erziehung“ fand seit 1905 weithin Beachtung u. Nachahmung sowohl nach seiten der Musikpädagogik wie des Tanzes u. der Gymnastik. 1910 übernahm er die für ihn gegr. Schule in Hellerau (u. a. Auffg. von Glucks *Orfeo*), die aber 1914 schloß, da J.-D. sich für die Entente erklärte. Er siedelte nach der Schweiz über, wo 1915 in Genf ein neues „Institut J.-D.“ sich aufatet. Die ohne J.-D. zeitweise weitergeführte Hellerauer Schule wurde 1925 nach Laxenburg bei Wien verlegt; wichtig wurde das Berliner Seminar Epping u. van Scheltema, wie Deutschland überhaupt die rhythm. Gymn. J.-Ds. selbständig weiterentwickelt hat (*Bode). J.-D.s Schriften: Der Rhythmus als Erziehungsmittel für die Kunst (6 Vorträge 1907, dt. v. Boepple); Methode J.-D. (5 Teile in 8 Bden, dt. v. Boepple, 1906/07); Rhythmus, Musik u. Erziehung (Basel 1922, auch franz. u. engl.). — Seine Lieder (*Chansons romandes et enfantines*, 1908) sind in der Westschweiz volkstümlich geworden; ferner schrieb er 3 Chorwerke, ein Festspiel (Genf 1923), 5 Opern, eine Operette, 2 V-Konz., Orch.-Suiten, StrQu, Serenade f. StrQu, Suiten f. V u. Kl, f. Vc u. Kl, Klavierstücke. Lit.: A. *Seidl, Die Hellerauer Schulfeste J.-D. (Bosse, um 1912); Stierlin-Vallon in Rev. mus. 20 (1934).

Jarnach, Philipp, * 26. Juli 1892 in Noisy (Frankr.) als Sohn eines Catalanen, wuchs in Nizza auf und stud. in Paris bei *Risler (Kl) u. *Lavignac (Th.), bildete sich aber zur Hauptsache selbst, 1914—18 im Umgang mit *Busoni in Zürich, wo er 1918—21 Lehrer am Kons. war. Nach Berliner Kritikerjahren wurde er 1927 Prof. f. Kompos. an der Rhein. Hochschule in Köln. Er rechnet sich durchaus zur deutschen Kunst und hat trotz sehr fortschrittlicher Haltung stets Gefühl für Form und Wohlklang bewahrt. Werke: Klavierstücke; 2 Sonaten f. V allein; Son. f. V u. Kl; Fl-Sonatine; Str.-Quintett; StrQu; Sonatine f. Vc u. Kl; Prolog zu einem Ritterspiel;

Vorspiel zu *Prometheus*; *Sinfonia brevis* (einsätzig); Sonatine f. Kl.; 3 Rhaps. f. V u. Kl.; Konzertstück f. Orgel op. 21 (1933); *Vorspiel, Gebet u. Hlg. Tanz zum Wandbild* (Busoni); *Morgenklangspiel* f. Orch.; Lieder des Narren; Vorspiel f. Orch. op. 22; Orch. Lieder op. 15a u. 24; Musik um Mozart (1939); Ergänzung von Busonis *Doctor Faust*; Volksliedbearbb. im Staatl. Jugend-Ldb. Er schrieb im Melos IV 4 „Das Romanische in der Musik“.

Lit.: H. *Mersmann, *Kammermusik* IV, 131ff.; ders., *Moderne Musik* (Bückens Hdb.), S. 189ff.; K. Herbst in der Musik XXIII/2.

Javanische Musik s. Indische Musik.

Jazz (spr. dsehas', engl. mundartlich = „hetzt“), seit 1914 in USA. entwickelter Niggerstil der Tanzmusik (zur Lit. der nordamerik. Negermusik siehe Amerikanische Musik A) c); in Amerika nennt man den J. jedoch *syncopated music*; diese Synkopen kamen von der schottisch-engl. Volks- u. Schlagermusik in den J.; weitere Kennzeichen von den *Negrospiritalis* her sind die durch *glissando* und starkes *vibrato* heulend vorgetragenen Melodien (daher **Saxophon*, **Banjo*, *Hawayan-Gitarre* als Melodieinstr. des J.-Orchesters), weiter aber ein Hang für groteske und stark sinnliche Klangfarben (daher gestopfte Trompeten, kl. Posaune, Es-Klarinette, *Bandoneon, große Trommel). Ein Vorläufer war der groteske *Cake-walk* (Kuchentanz) der Nigger um 1905; nach Europa kamen J.-Kapellen seit 1918 (Paris); nach anfänglich mehr stegreifhafter Variationstechnik suchte Paul Whiteman als der „Klassiker“ der Richtung (um 1925) eine sich der Kunstmusik nähernde Festlegung der Form. Der J. wurde als Anregung von *Satie, *Strawinsky, *Hindemith, *Weill (j.), *Kfeneck, *Milhaud (j.) usw. aufgegriffen, doch wurde J.-Musik in Deutschland wegen ihres oft frech parodierenden und mänadischen Wesens 1933 verboten, später auch in Italien; die heutige Tanzmusik nähert sich ihm wieder.

Lit.: A. *Coeuroy u. Schaeffner, *Le J.* (Paris 1926); P. Bernhard, J. — eine mus. Zeitfrage (1927); R. W. Mende, *The Appeal of J.* (London 1927); A. Baresel, *Das Jazzbuch* (1926) *Das neue Jazzbuch* (1929),

Schule des Rhythmus (1930), Jazzklavierschule (1932); ders. in der „Musik“ XXII/5; M. Seiber, Schule f. Jazz-Schlagzeug (Schott 1929); A. G. Bragaglia, *Jazzband* (Mailand 1929); R. Soffin, *Aux frontières du Jazz* (Paris 1932); *Melos* VI 12 (*Hornbostel [h.j.], Schoen), VII 6 (Seiber), VIII 8/9 (Bukofzer [j.], K. Schuch).

Jeannin (spr. sehannā), Dom Jules, O. S. B., * 6. Febr. 1866 zu Marseille, wo er am Cons. Musik studierte, † 15. Febr. 1933 zu Hautecombe; 1899 wurde er Benediktiner, weilte mehrmals in Syrien u. Mesopotamien, war Org. an d. *Abbé royale* zu Hautecombe (Savoyen) u. schrieb neben zahlr. Abhh. in km. Fachblättern: *Mémoires liturg. syriennes et chaldéennes* (Paris, II 28); *Études sur le rythme grégorien* (Lyon 1926); *Rythme grég., réponse à Dom Mocquereau* (Lyon 1928); *Nuove osservazioni sulla ritm. greg.* (Turin 1930); *La question rhythm. grég.* (RM 1930).

Lit.: L. *Bonvin im Km. Jb. 1930.

Jeep, Johann, * 1581 zu Dransfeld (Hannover), † 19. Nov. 1644 zu Hanau, besuchte die Schule in Göttingen und Celle, stud. in Altdorf, besuchte Italien, war 1610—33 hohenloh. Kplm. zu Weikersheim, dann Domorg. u. Kplm. zu Frankf. a. M., seit 1640 zu Hanau, wo er 1642 gräfl. Kplm. wurde, schrieb *Studentengärtlein* (3—6stg. Lieder, seit I 1607, II 09 mehrfach, Neudrucke im Staatl. Jugendldb. u. bei H. J. Moser, Studentenlust [Schauenburg 1930]), Geistl. Psalmen u. Kirchenges. (4stg., 1607, 7 Sätze bei Schoeberlein), weltl. Tricinia (1610), Sätze im Hdb. der dt. ev. Km.

Jenner, Gustav Uwe, * 3. Dez. 1865 zu Keitum (Sylt), † 29. Aug. 1920 in Marburg, kam durch Kl. Groth zu Brahms, stud. Komp. bei diesem u. *Mandyczewski, seit 1895 akad. MD (Prof., 1904 Dr. h. c.) in Marburg, wo er auch vortreffliche m.-w. Vorlesungen hielt. Er schrieb: *J. Brahms als Mensch, Lehrer u. Künstler* (1905, 230) u. komponierte ausgezeichnete Lieder (größtenteils noch ungedr.), *Frauentertze*, Ps. 13 f. Bar. u. Orgel, Clar-Son., mehrere V-Sonaten, Kl-Variationen, Kl-Trio, StrQu.e, *Nachtwache* f. Sopr., Kl, Hrn, V, Vc, Elisabeth-Kantate *Brich dem Hungrigen dein Brot*, Chöre, Kanons, zahlr. Bearbb. altdt. Volks-

lieder (nur 1 Satz im Staatl. Jugendldb.); Drucklegung v. Liedern, StrQu. u. Kl.-Quart. im Bärenr. in Vorber.

Lit.: H. J. *Moser in ZfMW II 743 f.

Jensen, Adolf, * 12. Jan. 1837 zu Königsberg i. Pr., † 23. Jan. 1879 zu Baden-Baden; hatte sich selbst bereits weit gefördert, bis er seine Studien bei L. *Ehlert und Liszt abschloß; nach Aufenthalt in Rußland und Kopenhagen (*Gade) wurde er 1860 in seiner Vaterstadt Musiklehrer, wirkte 1866 bis 1868 in Berlin an *Tausigs Kl.-Schule, ging dann kränkelnd nach Dresden, 1870 nach Graz, zuletzt nach Baden-Baden. Der Liederkomponist ist trotz reizvoller Einzeleinfälle (*span. Ldb.* op. 4 u. 21) heute wegen einer bald schmissigen (*Gaudeamus* op. 40), bald sentimentalen Note (*Dolorosa*-Lieder op. 30) verblaßt; Jensen-Album bei Peters. Unvergleichlich viel besser sind s. Klavier-Miniaturen, so die *Wanderbilder* op. 17 (auch f. V u. Kl), *Idyllen* op. 43, *Erotikon* op. 44. Auch schrieb er 2 Chorwerke und eine Oper. Briefe J.s hg. v. P. Kuczinski (1879).

Lit.: A. Niggli, A. J. (Zürcher Neujahrsbl. 1895) u. in Reimanns *Berühmten Musikern* (1900); G. Schweizer, A. J. als Liederkomp. (Diss. Gießen 1932). — Sein Bruder Gustav J. (1843—95), Geiger u. Komp., seit 1872 Kontrapunktlehrer am Kölner Kons., ist noch als Hg. der Sammlung *Klassische Violinmusik* geschätzt.

Jeppesen, Knud, * 15. Aug. 1892 zu Kopenhagen, stud. MW an der Univ. Kopenhagen und bei Th. *Laub, Kompos. bei C. *Nielsen, wurde 1918 Mag., 1922 Dr. phil. (Wien), 1923 Privatdoz. in s. Vaterstadt, 1934 Dir. des Kgl. Konservatoriums; Schriftleiter der *Acta musicol.* seit 1931. Er schrieb das vielbeachtete Werk *Die Dissonanzbehandlung in den Werken Palestrinas* (1923 dän., 1925 dt. bei Br. u. H., 1927 engl.); *Wann entstand die Marcellusmesse?* (Adler-Festschr. 1930); *Moderne Dänen* (in Adlers Hdb.); *Die *Gafurius-Codices in Mailand* (Acta III); *Das isometr. Moment in der Vokalpolyphonie und Über einen Brief Palestrinas* (P. Wagner-Festschr. 1925); *Petrucis Lauden u. a. in Sevilla* (ZfMW 1929); *Vokalpolyfoni* (1930, dt. 1935, engl. NY. 1939); *Die meiste ital.*

Laude um 1500 (1935); *Ein venet. Lauden-Mscrpt.* (Kroyer-Festschr. 1933); *Über einige unbek. Frottolenhss.* (Acta. 1939); *Eine musiktheor. Korrespondenz des frühen Cinquecento* (Acta 1941). Hg. des Kopenhagener Chansonniers (1927) u. von Werken M. Pedersöns (*Dania sonans* 1933).

Jerger, Wilhelm, * 27. Sept. 1902 in Wien, stud. auf d. dortg. Akad. Kompos., wurde 1922 Kontrabassist der Staatsoper, 1938 Kompos. Lehrer a. d. Musikhochschule, Vorst. d. Philharm.; schrieb Sinf., Var. en f. gr. Orch., Conc. gr., Hymnen a. d. Herrn (Volksorat.), Salzburger Hof-u. Barockmusik, Partita f. Orch., Chaconne f. Org., Kammermusik, Lieder; Abh. „Der Cb.“ in „Hohe Schule“ (1937); Hg. v. „Die Wiener Philharmoniker“ (1942). Lit.: A. Ließ in d. Musik 1938, C. Schneider im J.-Heft der ZfM (1942).

Jesinghaus, Walter, * 13. Juli 1902 in Genua, stud. Violine bei *Polo u. *Thomson, Komp. bei *Andreea, *Busoni u. *Suter, Kplm. in Mannheim u. Duisburg-Bochum, lebt seit 1925 in Lugano. Werke f. Kl, Orgel, Kammermusik; Chöre; Gesänge mit Kl; Bukol. Suite (kl. Orch.); 3 Opern (ungedr.); Konzertino (1932).

Le Jeune (spr. læ schön), Claude oder Claudin, * 1528 zu Valenciennes, † 1600/01, 1598 kgl. Kammerkomp., ein französ. Hauptmeister der *Goudmelzeit, schrieb an Psalmen: *Pseaumes en forme de motets* (1564, 280), *Dodecaccorde* (1598, 21608, 318), *Les 150 Pseaumes à 4—5* (seit 1601 vielfach), 3 Bücher 3stg. er Ps. (1602—08), *Pseaumes en vers mesurez* (2—8stg., 1606); geistl. Chansons: *Octonaires de la vanité* (à 3—4; 1606); weltl. Chansons: *Meslanges* (I 1585, 287, II 1612); *Airs* (I 1594, II 1608); Neudrucke v. *Expert (*Maîtres* Bd. II—14, 16, 20—22 u. *Monuments* Bd. 1).

Lit.: M. *Cauchie in der *Revue de musicol.* (Aug. 1927).

Jigg s. Gigue.

Joachim, Joseph (j.), * 28. Juni 1831 zu Kittsee bei Preßburg, † 15. Aug. 1907 in Berlin, Wunderkind auf der Geige, Schüler v. Serwaczinski (Pest) u. Jos. *Böhm (Wien), seit 1843 in Leipzig, durch Mendelssohn (j.), M. *Hauptmann u. Schumann gefördert, 1849—53

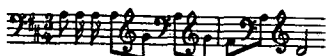
in Weimar unter Liszt KonzM., dann unter Marschner in Hannover, 1863 vermählt mit der Altistin Amalie Weiß (eigentl. Schneeweiß, 1839—98, arisch); 1869 wurde J. Dir. der neugegr. Hochschule f. Musik in Berlin, zog zahlreiche Schüler an u. machte mit seinem Str.Qu. besonders die letzten Beethovenschen Quartette u. die Kammermusik des ihm befreundeten Brahms bekannt. Für ihn entstanden u. a. die Violinkonz. von Schumann, Bruch Nr. 1 u. 3, Brahms. Von eignen Kompos. waren das V.-Konz. „in ungar. Weise“ u. „Var. f. V. u. Orch.“ sowie Kadenzen zu den V.-Konz. von Mozart, Viotti Nr. 22, Beethoven am bekanntesten. Ferner schrieb er mit A. *Moser eine 3bdg. Violinschule, gab mit dems. die Beethovenschen StrQu. u. Bachschen Soloviolinson. heraus, u. bearb. Brahms' Ungar. Tänze f. V. u. Kl. Vgl. Briefe von u. an J. J. (3bdg. 1911) u. s. Briefw. mit Brahms (2bdg. 1908).

Lit.: A. *Moser, J. J. (1898, ²1908, auch engl.); H. *Kretzschmar im Petersjb. 1922.

Jochum, Eugen, * 1. Nov. 1902 in Babenhausen (Bayern), stud. Kl u. Orgel am Kons. Augsburg, 1922—25 Dirig.-Schüler v. S. v. *Hausegger (München), in Kplm.-Stellungen in M.-Glabach, 1926—29 Kiel, Mannheim, 30—32 GMD Duisburg, 1932 Funkstunde Berlin, seit 1934 Nachf. v. *Muck (Oper u. Konzert) in Hamburg; vielfach als Gastdirig. im In- u. Ausland.

Jochum, Otto, * als Bruder des vor. 18. März 1898 in Babenhausen, stud. 1924—31 bei H. K. *Schmid (Augsburg), bei *Geierhaas u. J. *Haas (Akad. München), wurde 1933 als Nachf. v. *Greiner Dir. d. städt. Singschule in Augsburg, hat bereits über 50 Werke veröffentlicht, darunter zwei Oratorien („Der jüngste Tag“ [preuß. Staatspreis 1932] u. „Ein Weihnachtssingen“), 11 Messen, über 100 Motetten, Zyklen f. MCh, GemCh, FrCh u. Kinderchor (mit u. ohne Begl.), rund 200 Volksliedbearb. in den Sammelw. „Singschulgarten“ u. „Die Lust hat mich bezwungen“, Sololieder, Kinderlieder, Kammer- u. Orch.-Musik; Der Schüchterne (gem. Ch., op. 46); Sinfon. Messe op. 60; Mozartsuite (gem. St. u. Kl) op. 78; Goethe-Sinf. 1941.

Lit.: E. *Valentin, ZfM 101, 717ff.). **Jodeln** ist das „Jauchzen“ („juchezzen“) der Älpler im Wechsel zw. gebrochenem T- u. D-Dreiklang unter scharfem, durch die Wahl entsprechender Vokale verstärktem Umbrechen zwischen Bruststimme und Fistel, z. B. (Bruststimme im Baßschlüssel, Fistel im Violschl.):



Lit.: A. Tobler, Kühreien, Jodel u. Jodelied in Appenzel (1891); J. Pommer, 444 Jodler aus Steiermark (1909); K. Rotter, Der Schnadahüpfel-Rhythmus (Diss. Berlin 1912); v. *Hornbostel (hj.), Die Entstehung des Jodelns (Kongr.-Ber. Basel 1924); G. Kotek, Der Jodler in den österr. Alpen (Kongr.-Ber. Wien 1927); H. Commenda, 25 oberöstr. Volksl. u. Jodler (Linz ²1929); W. Sichert, Der alpenländ. Jodler u. d. Ursprung d. Js (Diss. Jena 1939).

Jöde, Fritz, * 2. Aug. 1887 in Hamburg, wurde Volksschullehrer, Kriegsteilnehmer, übernahm 1918 die Leitung der Zs. Die Laute (dann Die Musikantengilde), stud. unter H. *Abert MW an der Univ. Leipzig, war 1923—35 Prof. an der Staatl. Akad. f. Kirchen- u. Schulmusik in Berlin; seine dortigen Kurse (Chöre, mus. Volkskunde, Volksschulpädag.) nebst staatl. Lehrgängen u. Jugendmusikschule waren zeitweilig als „Seminar f. Volks- u. Jugendmusik“ zusammengefaßt. 1937 am Jugendfunk des Reichssenders München, 1939 Lehrer a. d. Hochsch. f. Mus. in Salzburg, leitet das Mozartwerk des Mozarteum u. wirkt als Musikbeauftragter der H.-J. im Gebiet Salzburg, auch für die Dt. Akad. und d. Auslandsorgan. d. NSDAP. im Ausland tätig. J. war der Führer der Musikantengilde (s. Jugendmusik), deren Jahrbücher er 1921ff. hg., förderte die Gründung von Volksmusikschulen, hat mit seinem Ldb. „Der Musikant“ fruchtbare Antriebe für die Einbeziehung der Instrumente in den Schulgesangunterricht geliefert und durch zahlreiche „offene Singstunden“ zumal in der Großstadtjugend erfolgreich den Schlagerschund und das

sogenannte Tendenzlied durch das hochwertige Volkslied bekämpft. Seine Liederbücher: *Ringel - Rangel - Rosen* (Volkskinderlieder, 1913, erweitert 27); *1813 im Liede* (78 vaterländische Lieder, 1913); *Lönslieder Der Rosengarten* (1917); *Altdt. Ldb.* (je ein Bd. 2stg. polyph. Sätze weltl. u. geistl., 1922, 27); *Der Musikant* (1923, Neuausg. 1942); *Der Kanon* (3 Teile, 1925); *Das Chorbuch* (3½ Bde. weltlich, 2½ Bde. geistlich, 1925ff.); *Die Singsunde* (kl. Liederblätter, 1929ff., dazu auch Partitur-[Klavier-]Ausg.); *Laßt uns singen* (Ldb. fürs Haus, 1930); *Singsang für Kinner* (Uns' Modersprach Bd. 3/4); *Frau Musika* (Singbuch fürs Haus, 1929); *Wir singen das Jahr an* (für den Kindergarten, 1931); Hg. von *Neue Schulkantaten* (H. *Spitta, v. *Knorr, *Erpf, K. *Marx); *Das Solodatenlied* (1932, mit Ringel u. Hölter); **Der Pott* (1936); *Die Weihnachtsnachtgall* (1939); *Unser Mutterlied* (1940). Einzelhefte: Kanons v. Haydn, v. Mozart, v. Beethoven, v. Brahms; Auswahl von Liedern v. *Zelter (1932), *Reichardt, J. A. P. *Schultz, *Zumsteg usw. — Schriften: *Musikalische Jugendkultur* (1918); *Pädagogik deines Wesens* (u. a. Pestalozzi-Ausw., 1919); *Musikmanifest* (1919); *Musik u. Erziehung* (1920); *Die Lebensfrage der neuen Schule* (1921); *Unser Musikleben, Absage u. Beginn* (1923); *Thematik der Kl-Konz. e Mozarts* (im Mozartj. II, hg. v. Abert, 1924); *Musikschulen f. Jugend u. Volk* (1924, 21928); *Die Kunst Bachs* (= *Die Inventionen*, 1926); *Elementarlehre der Musik* (1927); *Musikdienst am Volk* (1927); *Das schaffende Kind in der Musik* (1928); *Musik in der Volksschule* (1929); *Kind und Musik* (1930); seit 1940 Hg. der „Zs. f. Spielmusik“ (bei Moeck, Celle). *Lit.*: H. *Höckner, *Die Musik in der dt. Jugendbewegung* (1927); Juniheft 1933 der ZfM.

Jörns, Helmut, s. Nachtrag.

Johannes [Cotton, de Garlandia, de Grocheo, de Muris] s. unter den betr. Zunamen; J. de Florentia s. Giovanni [da Cascia].

Johannes de Limburgia, niederl. Tonsetzer des 15. Jhs., von dem in Cod. Bologna 37 48 Sätze, in den Trienter Hss. 2 Stücke stehn. Eigenartig ist s. Technik, die Kontrapunkte aus einer

beschränkten Zahl kennzeichnender Bausteine zusammenzusetzen.

Lit.: H. W. Rosen, *Die liturg. Werke des J. v. L.* (Diss. Innsbr. 1929).

Johner, P. Dominicus (Franz), O. S. B., * 1. Dez. 1874 zu Waldsee (Wrttbg.), stud. in Prag, Seckau, Beuron (wo er 1894 Benediktiner wurde), in Portugal, dann bei A. *Kienle und J. *Haas, wurde Prior, Lehrer des greg. Choralis in Beuron und an der Kölner Hochschule f. Musik (1932 Prof.). Er schuf *Neue Marienlieder* (1stg. Ch. u. Orgel) I, 1916, 319, II 1918, 324 u. *Neue Kommunionlieder* (1916, 219). Schriften: *Neue Schule des greg. Choralges.* (1906, 29); *Cantus ecclesiastici* (1909, 25); *Die Psalmodien nach der Vaticana* (1911); *Litaniae Laur.* (1921, 27); *Der greg. Choral* (Engelhorn's mus. Volksbücher, 1924); *Die Sonn- u. Festtagslieder des vat. Grad.* (1928); *Wie gelangen wir zu einem würdigen Vortrag des greg. Choralis?* (1928); *Erklärung des Kyriale* (1933); *Wort und Ton im (greg.) Choral* (Lpz. 1940, umfangreich).

Jommelli, Niccolò, * 10. Sept. 1714 zu Aversa (Neapel), † 25. Aug. 1774 zu Neapel, stud. in Neapel bei *Durante, *Leo u. Feo bis 1736, als bereits erfolgreicher Opernkomp. noch bei Padre *Martini in Bologna, wurde 1741 auf Empfehlung v. J. A. *Hasse Dir. d. *Cons. degli Incurabili* in Venedig (bis 1747), 1749 2. Kplm. an S. Peter (Rom), 1749 nach Wien berufen, 1753 Hkplm. in Stuttgart, wo er sehr bedeutsam wirkte, das Orchester crescendo kurz vor den Mannheimern entwickelte u. seine Harmonik vertiefte. Als er freilich 1769 nach Neapel zurückkehrte, wurde er als *troppo tedesco* („zu deutsch“) abgelehnt. Von seinen 82 Opern sind 53 erhalten. „J. ist einer der Hauptvertreter der mit Gluck endigenden Opernrichtung, die die metastasianische Oper durch Wiedereinführung von Chor, Ensemble, Tanz u. selbständiger Orchestermusik, sowie durch Zurückdrängung und Vertiefung des Seccos zu erneuern strebte. Er war eine ernste, grüblerische, pathetische Natur (der „ital. Gluck“ genannt), in der Buffa besonders stark in Grotteske und Parodie. Derselbe große Zug geht auch durch seine von Hasse beeinflussten Oratorien und durch seine KM, in der namentlich sein Requiem, das Magni-

ficat u. Miserere als Meisterwerke hervorrufen“ (H. *Abert, Musiklex.). Hauptwerke: *Merope* (Venedig 1741); *Ariadse* (Rom 1744); *Ifigenia in Aulide* (Rom 1751); *Talestri* u. *Attilio Regolo* (Rom 1752); *Peloepe* (Stuttg. 1755); *Enea nel Lazio* (dgl.); *L'Olimpiade* (1761); *Didone abbandonata* (dgl. 1763); *Demofoonte* (1764); *Vologeso* (1766) u. *Fetonte* (1768, hg. v. Abert als DTD 32/33). Eine Orch.-Chaconne hg. v. G. Piccioli (Mailand 1937).

Lit.: H. Abert, N. J. (1908); A. della *Corte, *L'opera com. it.* (1923); A. d'Angeli, N. J. *e Gluck nel giudizio di Metastasio* (Cron. mus. 1914); F. Florimo, *La scuola mus. di Napoli etc.* (Neapel 1880); Sav. Mattei, *Elogio del J.* (1785); P. Alfieri, *Notizie biografiche di N. J.* (Roma 1845); M. Berio, J. (RMI 1915). Vgl. auch *Heinses Musikal. Dialoge (1805).

Jones (spr. dsehöns), Sidney, * 1869 in Leeds, † 1914 in London, war Militär-Kplm., dann Dirig. einer Singspielgesellschaft in England u. Australien, 1905 Leiter des Empire-Theatre, schrieb Operetten, darunter vor allem *The Geisha* (1896).

Jongen, Joseph, * 14. Dez. 1873 zu Lüttich, 1897 Rompreisträger, 1903 Komp.-Prof. am Kons. Lüttich, seit 1904 in Brüssel seinem Schaffen lebend, 1914–18 in England, 1920 Lehrer am Brüsseler Cons., seit 1925 dessen Direktor. „Mit G. Lekeu u. V. Vreuls repräsentiert J. die Generation der belg. Komponisten, die von C. *Franck ausgeht, aber auch, ohne dem reinen Impressionismus zu verfallen, sich dem Einfluß *Debussys hingegeben hat; geborener Kammerkomp., hat J. seinen Stil immer mehr verfeinert“ (Eaglefield). Werke: 3 StrQu.e, 2 Sere-naden f. StrQu., 2 Kl-Trios, Vc-Son., 2 V-Son., Kl-Qu., Fl-Son., *Concert à 5* (Fl, V, Br, Vc, Harfe); *Fantaisie rhapsodique* (Vc, Orch), *Sinfonia Concertante* (Orgel, Orch.), V-Konz., Vc-Konz., Orch.-Fantasie über wallon. Volkslieder; *Méditation* f. engl. H. u. Kl (Orch.); Kl-Stücke, Orgel-Stücke, Harmonium-St., 30 Motetten, Lieder usw.; einaktige sinf.-mimische Legende *S'Arka* (Brüssel 1912). — Sein Bruder Léon J. (* 2. März 1884 zu Lüttich) schrieb mehrere Opernwerke.

Moser, Musiklexikon.

Jongleur (franz., spr. sehöglör, v. lat. *joculator*) = Spielmann; s. Spielleute.

Joseph, Georg, Musiker des 17. Jhs. beim Fürstbischof v. Breslau, der zu des Angelus Silesius (Joh. Scheffler) *Heiliger Seelenlust* (1657–68, 5 Teile) 184 Melodien beisteuerte, die z. T. in den pietistischen Kirchengesang übergingen. Neudr. v. 10 Nrn. durch P. *Epstein ([J.], 1931); andere bei *Zahn. **Josquin** s. Desprez.

Jubilare (lat. = jauchzet), der Anfang des 100. Psalms.

Jubilus (*Jubilatio*, lat. = Jubel), eine freudige Tonfolge des greg. Gesanges über einen einzigen Vokal, so hinter dem Graduale das *Hallelujah, aus dem die *Sequenzen entstanden sind.

Judenkönig, Hans, * um 1460 zu Schwab.-Hall, † 4. März 1526 in Wien als Lautenmeister. Er gab zwei Tabulaturen heraus: *Utilis et compendiarie introductio* (um 1515) u. *Ain schöne kunstliche underweisung* (1523). Neudrucke v. *Koczirz in DTD XVIII 2.

Jüdische Musik. Die Musik der alten Israeliten ist sowohl instr. (Trompeterchöre des Salomonischen Tempels, das reiche Instrumentarium, das die Psalmen nennen) als auch vokal (Psalmen-gesang usw.) gewesen; teils vererbte sich deren Singweise in die christl. *Psalmodie des *Gregorianischen Gesanges, der aber auch sehr viel Nichtjüd. enthält, teils lebt sie zumal bei den vorderasiatischen Juden in Babylonien usw. weiter, vgl. die Sammlungen von *Idelsohn. Der heutige jüd. Tempel-gesang in Europa u. Amerika ist fast völlig neueren Ursprungs (größenteils erst Anfang des 19. Jhs.). Der erste neuere Komponist jüdischen Ursprungs war Salomone *Rossi *Ebreo* (1587 bis 1628 in Mantua); weitere bekannte Namen: Meyerbeer, Mendelssohn, Halévy, Offenbach, Jadassohn, Moscheles, F. Hiller, Goldmark, Brüll, Henschel, Joachim, Gernsheim, Moszkowski, Mahler, Rubinstein, Gedalge, Dukas, L. Blech, Schönberg, Klemperer, A. Schnabel, Flesch, Korngold, Weill, Gál, Toch, Milhaud, E. Bloch, Kestenberger, Br. Walter, von Musikwissenschaftlern G. Adler, H. Goldschmidt, M. Friedlaender, Leichtentritt, C. Sachs, A. Einstein, E. Kurth, P. Nettl, G. Kinsky.

Halbjuden: Bekker, Rietsch, v. Hornbostel.

Wie überall, so hat sich das Judentum ganz besonders auch auf dem Gebiet der Musik in Europa und USA. vorgedrängt; Verleger, Agenten und Presse haben ihre Artgenossen auf fast alle entscheidenden Posten zu bringen verstanden und so ihren Geschmack den Wirtschaftlern aufzuzwingen gesucht. Daß einzelne unter ihnen durch Anpassung u. Talent Bemerkenswertes zumal als Reproduzierende geleistet haben, brauchen wir nicht zu leugnen. Wenn aber auch sie seit 1933 für unsern Kulturkreis ausfallen, so verdanken sie das der gerechten Notwehr des Ariertums gegen die geistige wie wirtschaftliche Tyrannei, die das Judentum uns aufgezwungen hatte.

Lit.: A. Ackermann, Der synagogale Gesang in s. histor. Entw. (1894); E. Breslauer (j.), Sind orig. Synagogen- u. Volksmelodien bei den Juden nachweisbar? (1898, verneinend); A. Friedmann (j.), Der synagog. Ges. (1904, 208); F. Leitner, Der gottesdienstl. Volksgesang im jüd. u. christl. Altertum (1906); E. David (j.), *La musique chez les Juifs* (1873); H. Greßmann, Musik u. Mus.-Instr. im Alten Test. (1903); Sir John *Stainer, *The Music of the Bible* (neu bearb. v. F. W. Galpin, 1914); J. L. Cahan (j.), *Yiddish Folksongs and their Original Airs* (1912); D. Lauker, Die jüd. Musik (1926); J. Schönberg (j.), Die traditionellen Gesänge des isr. GD. in Dtschl. (1926); D. Ewen, *Hebrew mus.* (New York 1931); Is. Mann (j.), Die Gesch. d. synag. Musik (Diss. Wien 1931); vgl. ferner die Schriften v. *Idelsohn (j.). — R. Wagner, Das Judentum in der Musik (Ges. Schr. u. D. Bd. 5, 1850); E. Birnbaum (j.), Jüd. Musiker am Hof zu Mantua (1893); P. *Nettl (j.), Alte jüd. Spielleute u. Musiker (Prag 1923); Heinr. Berl, Das Judentum in der Musik (1926); R. Eichenauer, Musik u. Rasse (1932); S. Levy (j.), D. Judentum i. d. Mus. (Erfurt 1930); C. H. Bock u. H. Brückner, D. mus. Juden-ABC (1935 u. ö.); K. *Blessinger, Mendelssohn, Meyerbeer, Mahler (Berlin 1938); Th. Stengel u. H. *Gerigk, Lexikon der Juden in der Musik (amtlich, 1940, 241). — *Histor.*:

D. A. Calmet, *Commentaire litt. sur la Bible* (1714—20); Biagio Ugolini, *Thesaur. antiquitatum sacrarum* (1744 bis 1760, Bd. 32).

Jugendmusik oder Singbewegung:

1) in Deutschland: Sonderfall der allg. Jugendbewegung, d. h. zunächst des weltanschaulichen Generationsstils eines großen Teils der 1885—1900 im deutschen Sprachgebiet Geborenen, die in Rousseau-verwandter Zivilisationsflucht neues Lebensgefühl durch Jugendwandern, Pflege des Volkstums und Volkslieds unter dem Wort des Angelus Silesius suchten: „Mensch, werde wesentlich!“ Das steht im Zusammenhang mit den pädag. Reformbewegungen: Kunsterziehung, Arbeitsschule, Landeserziehungsheim um die Jahrhundertwende. Seit 1897 wanderten und sangen Berlin-Steglitzer Gymnasiasten im „Kundestil“ unter Förderung ihres volksliedfreundlichen Lehrers Max Pohl (Erinnerungen „Stirb und werde!“, 1924), geführt durch Hans Breuer (gefallen 1918 als Arzt an der Westfront), dessen Liederbuch „Der Zupfgeigenhansl“ (1909) sich in mehr als einer Million Stück verbreitete. 1906 entstand aus diesem Kreis der E. V. „Altwandervogel“, der auch der Volkstanzbewegung nahestand und entscheidende Festigung durch eine Tagung auf dem Hohen-Meißner bei Kassel (Oktober 1913) erhielt. Wichtige Kräfte wuchsen der J. zu durch die August *Halm'sche Musikpflege im Zeichen Bachs und Bruckners in der Schulgemeinde Wickersdorf (G. Wyneken), die später in den Lietzchen Landerziehungsheimen besonders durch Schulorchester fortgeführt wurde (Hilmar *Höckner, Hermann *Heiß). Dazu trat die Renaissance des Lautenspiels (Heinr. *Scherrer, Rob. *Kothe, Rich. Möller) und die „Musikantengilde“ um Fritz *Jöde mit seinen „offenen Liederstunden“. Von der andern Seite kam der „*Finkensteiner Bund“, geführt von Walter *Hensel mit s. Singwochen. Diese „Wertliedbewegung“ sprang stark auch auf die studentischen Sängerschaften über (vgl. „Krummenhennersdorf“, ein Singwochenbuch der Sängerschaft Arion, Lpz. 1928) und mündete im Arbeitskreis f. *Hausmusik sowie in den Musikschulen f. Jugend u. Volk, für die

Albert *Greiner mit s. Augsburger Singeschule selbständig ein treffliches Muster bot. Befruchtet durch die *Collegia musica der Universitäten (*Riemann, *Gurtlitt) ist die J. vor allem in die *Schulmusik eingegangen u. dabei zu wertvoller Berührung mit dem zeitgenössischen Schaffen (Ludwig *Weber, Paul *Hindemith, Herm. *Erpf, Heintr. *Kaminski, Kurt *Thomas usw.) gelangt. Sie hat auch auf die Reform der evang. *Kirchenmusik eingewirkt (Schützbezug, neue Polyphonie). Vor allem ging sie 1933 in die Musikpflege der *Reichsjugendführung über, die das Singen in der H.-J. u. im BdM. organisatorisch ausbaute, Spielmannszüge formte (siehe Abblasen) u. die Ausbildung v. Jugendmusikleitern zentral wie gaumäßig in die Hand genommen hat.

Lit.: Rich. *Gözl, Die Singbewegung (Mschr. f. Gd. u. kK 1927); Hilmar *Höckner, Die Musik in der dt. Jugendbewegung (1927); H. J. *Moser, Die mus. J. (in Schulmusikalische Zeitdokumente, 1929); F. *Jöde, Musikdienst am Volk (1927); H. *Zenck, Das Coll. mus. (Neues Musikbl. 1936); H. Klein, Die Wurzeln der Finkensteiner Bewegung (in Musik u. Volk 1933); H. Breuer, Erinnerung u. Vermächtnis (1932); H. Just, Ratgeber f. Sing- und Spielkreisleiter (1932); Gedenkheft der Singgemeinde V/4 (1929); A. Marquardt, Antlg. f. d. Führer v. Spielmannsz. (Leipzig 1935); A. *Greiner, Jugendgesang u. Volkssingschule, 1936; H. Siebert, Gedanken üb. Stimmerz. in d. H.-J. (Musik u. Volk 1936); W. *Stumme u. H. Siebert, Mus. Schulung d. H.-J. (1936); W. *Stumme, Was soll d. Führ. d. Einheit v. Singen wissen? (Mus. u. Volk 4, 1937); G. *Waldmann, Bekenntnis z. dt. Mus. (Musik in Jugend und Volk 1, 1938); W. *Stumme, Musikschulen f. Jugend u. Volk (ibid.); W. Kurka, D. Musikarbeit d. H.-J. u. ihre Veröffentl. (Mus. u. Volk IV, 1936). Allgemeines: Hans Blüher, Wandervogel, Gesch. einer J. (2 Bde., seit 1919 mehrf.); August Messer, Die freideutsche Jugendbewegung (4. Aufl., 1922); Theo Herrle, Die dt. J. (3. Aufl., 1924); Otto Stählin, Die dt. J. (1922); Herm. Nohl, Die pädag. Bewegung in Deutschland (21935); F. Klatt, Sinn u. Bedeu-

tung der Jugendbewegung (1928). — Die wichtigsten Liederbücher außer dem schon genannten „Zupf“ waren: Frank Fischer, Wandervogel-Ldb. (1911ff.); Rudolf Preiß, Unsere Lieder (1912); eine Reihe v. „Liederblättern“ 1910—14, z. T. unter Mitwirkung von W. v. *Bauszner; Fritz *Jöde, Der Musikant (1923); ders., Laßt uns singen (1930ff.); ders., Das Chorbuch, Bd. 1—6, 1925ff.; Walter *Hensel, Finkensteiner Ldb. (1924ff.); ders., Der singende Quell (1928), Strampede; Paul Sturm, B.-K.-Ldb. (1926ff.); Cl. Neumann, Der Spielmann (1920ff.); Herm. *Müller, Kyrieleis für die kath. Jugend; Staatl. Jugendliederbuch, 4 Bde (Edit. Peters, 1930). — Seit 1933: für die H.-J.: „Unser Liederbuch“ (Eher), für den BdM.: „Wir Mädels singen“ (Kallmeyer); Liederblätter u. Musikbl. der H.-J. (hg. v. W. Stumme, Kallm.) Junge Gefolgschaft (dgl.); dazu „Das Bannorchester (dgl.) u. Bläserausg. v. H. Majewski; H. Napierski, Es dröhnt der Marsch d. Kolonne (Neue Lieder mit 4 Streichern; ferner siehe *Bresgen, *Blumensaat, *Baumann, Helm. Bräutigam (dieser im Nachtrag); besond. f. Auslandsdt.: „Lieder unseres Volkes“ (Bärenr. 1938); für Studenten usw.: „Wohlauf Kameraden“ (hg. von Pallmann, Bärenr. 1934). Ferner die *Soldatenlbb.*: „Morgen marschieren wir“ (H. *Baumann, Das Lied der Front 1—3 (Rundfunk, hg. von A.-I. Berndt, Kallmeyer 1940), Ldb. der Luftwaffe (*Clewing u. Husadel, Viegweg 1939). *Chorliederbb.*: Neues Chorbuch (Frauenst., hg. v. Erika Steinbach, Bärenr. 1941), Singende Mannschaft (hg. v. *Götsch, dgl.), Lobedangesbücher f. MCh., hg. v. *Hannemann (Hanseat. V.), Das Singrad (dgl.), Gesellige Zeit (gem. Ch., hg. v. Lipphardt, Bärenr. I 1933, II 35), Das Männerlied (v. dems. 1934). Zur Lit.: S. *Goslich, Musikal. Volksbildung (Hanseat. Verlagsanst. 1942).

2) *In England*: Da es hier keine eigentliche Jugendbewegung gibt u. die Schulmusik nicht sehr hoch in Pflege steht, baut sich die parallele Erscheinung wesentlich anders auf als in Deutschland. Die Arbeit Cecil *Sharps (Sammlung der englischen Volkslieder) fand zunächst keinen sehr aufnahme-

bereiten Boden, aus ihr entwickelte sich keine „Volksmusik“ im deutschen Sinne. Die zahlreichen Kreise musikalischer Liebhaber, die sich mit naiver Begeisterung in Orchestern, Quartettvereinigungen, Chören vorwärts arbeiten, suchen nur Musik schlechthin, ohne Rücksicht auf Stil und Schwierigkeitsgrad. Diese Arbeit — Orchester und Massenchor — gipfelt in jährlichen Festen. Die kleinen Chöre und Madrigalkreise an Universitäten, Colleges usw. pflegen italienische Musik (Palestrina), etwas deutsche (M. *Prätorius usw.), vor allem die durch Fellowes zugänglich gemachten englischen Madrigale u. geistl. Kleinformen der Elisabethanischen Periode (*Oxford University Press*).

Lit.: Cecil *Sharp, *Folk Songs of England*; dies., *English Folk Song, some conclusions* (Simpkin 1907); dies., *Folk Songs, School Edition* (Novello); E. A. *Fellowes, *The English Madrigal School* (Stainer & Bell); ders., *Tudor Church Music* (Oxford University Press); s. auch Gebrauchsmusik, Hausmusik, Laienmusik, Volkslied.

Julien (spr. sehüljā), Adolphe, * 1. Juni 1845 in Paris, † ebenda 30. Aug. 1932, war Musikkritiker am *Journal des Débats* und schrieb die zwei Hauptwerke R. Wagner, *sa vie et ses oeuvres* (1886, engl. 1901) u. H. Berlioz (1888); ferner u. a. *L'opéra en 1788* (1873); *La musique et les philosophes du 18. siècle* (1873); *La comédie à la cour de Louis XVI.* (1873); *Hist. du théâtre de Mme. de Pompadour* (1874); *L'église et l'opéra en 1735* (1877); *Weber à Paris en 1826* (1877); *Airs variés* (1877); *La cour et l'opéra sous Louis XVI.* (1878); *Goethe et la musique* (1880); *Mozart et Wagner* (1881); E. Reyher;

Musiciens d'aujourd'hui (2 bdg. 1892/94); *Musique (Mélanges)*, 1895).

Lit.: F. Delhasse, A. J. (1884).

Juon, Paul, * als Schweizer 8. März 1872 in Moskau, wo er V bei *Hfimaly, Komp. bei *Tanejew u. *Arensky stud., † 21. Aug. 1940 in Vevey, seit 1894 Schüler v. *Bargiel (Berlin), wurde 1896 Musiklehrer in Baku; lebte seit 1897 in Berlin, wo er 1906 Kompos.-Lehrer (Prof.) an der Hochschule, 1919 Mitgl. d. Akad. d. K. wurde. 1929 erhielt er den staatl. Beethoven-Preis. Seiner Lehrtätigkeit entstammen die Übers. v. Arenskys Harmonielehre u. s. Schriften: Prakt. Harm.-Lehre (1901), Hdb. f. Harmonie (1920), Der Kontrapunkt (1932), Anleitung zum Modulieren (1929); auch übersetzte er die Biogr. Tschaukowskys von Modeste Tsch. (2bdg., 1904). — J. war vor allem Kammermusikomp., der Brahms'sche und russische Elemente verschmolz. Er schrieb 3 StrQu.e, 3 V-Son., 2 Br-Son., Vc-Son.; 2 Kl-Trios u. mehreres in gleicher Bes. (op. 17, 18, 24, 39, 60, 70); *Silhouetten* f. 2 V u. Kl.; Divert. f. Clar. u. 2 Br op. 34; Kl-Sextett op. 22 (besonders schwungvoll); Kammerinf. op. 27 (Kl, V, Br, Vc, Ob, Clar, H, Fg; auch f. Kl u. StrQuintett); Divert. f. Bl. u. Kl op. 51; 2 Kl-Quintette, KlQu u. *Rhapsod.* dgl. op. 50; Fl-Son.; Clar-Son.; 3 V-Konz.; *Episodes Concertantes* f. V, Vc, Kl, Orch.; V-Stücke op. 52; für Orch.: Sinf. op. 23; *Fantasie Wächterweise* (dän. Volkslieder) op. 31; Serenadenmusik op. 40; Suite *Aus einem Tagebuch* op. 35; 2 Ballettsuiten *Psyche*; 5 Stücke f. Str.-Orch.; Klavierstücke; Lieder. Letzte Werke: *Legende* (Trio) op. 83; Bl.-Quint. op. 84; *Serenade* f. Str.-Orch. op. 85; V-Son. op. 86; Kleine Sinf. (Str.-Orch.) op. 87; V-Konz. op. 88; Suite (Kl-Trio) op. 89.

K

Kabasta, Oswald, * 29. Dez. 1896 in Mistelbach (Österr.), Schüler der Musikakad. in Wien u. Klosterneuburg, war Regens chori in Florisdorf, Gesanglehrer an Mittelschulen in Wien, 1924 Kplm. am Stadttheater Baden bei Wien u. Wiener-Neustadt, 1926 GMD in Graz u. Gastdirig. der Gesellsch. d.

Musikfreunde in Wien, 1931 musikal. Leiter des Wiener Rundfunks u. Prof. an der Staatsakad. (Kplm.-Schule), seit 1935 Dir. der Ges. d. Musikfr. und der Wiener Symphoniker, seit 1938 Leiter der Philharmoniker in München.

Kade, Otto, * 6. Mai 1819 in Dresden, † 19. Juli 1900 in Doberan, stud.

bei Jul. *Otto u. Joh. Schneider, reiste durch Italien, leitete in Dresden seit 1848 den Cäcilienverein, seit 1853 den Neustädtischen Kirchenchor, übernahm 1860 als MD den Schloßkirchenchor in Schwerin, wurde 1884 Dr. h. c. (Leipzig), komp. zahlr. liturg. Chöre seines *Cantionals* (3tlg. 1867—80), bot ein Mecklenburgisches Choralbuch und schrieb u. a.: *M. Le Maistre* (1862); *Der neu-aufgefundene Luthercodex v. 1530* (1872); *Die weltl. dt. Liedweise* (1874); *H. Isaac* (in der Allg. dt. Biogr.), stellte den 5. (Beispiel-) Bd. zu Ambros zusammen (1882) u. redigierte dessen III ²1893; er bot eine Partiturausg. v. J. *Walters Wittenbergischem Gesangbuch v. 1524 (in Eitners Publ. 1878), schrieb „Die ältere Passionskomposition“ (1892) u. gab mehrere vor-Schützche Passionen

heraus, verfaßte den Katalog der Musikabt. der Schweriner Landesb. (2 bdg. 1893, Nachtr. 1899), sowie Studien in den MfM. — Sein Sohn Reinhard K., * 25. Sept. 1859 in Dresden, Gymnasialprof. daselbst, schrieb: *Katalog d. Musiksammlg. in der kgl. Bibl. Dresden* (Beil. zu MfM 1890), *Chr. Demantius* (Vj. VI, 1890), *A. Scandello* (SbIMG XV, 1914) u. bewacht den Nachlaß s. Vaters.

Kadenz (ital. *Cadenza*, franz. *Cadence*, spr. kadäß) = Ton,,fall“, 1) das Absinken einer einstimmigen Melodie zum Schlußton hin; da aus letzterem die Tonart der Melodie erhellt, so ist zu deren Bestimmung die Art dieser Tonschritte wichtig (z. B. phrygischer *Schluß), ebenso die Zwischenkadenzen (*distinctiones*) an den Zeilenschlüssen, z. B.



Da der stufenweise fallende Tonschritt am Zeilenende eigentümlich für kirchentonartl. Weisen ist, kann aus dem Überwiegen solcher „primärer Kadenzen“ festgestellt werden, welche Stimme eines polyphonen Satzes die ersterfundene, der *Cantus firmus ist. Gegenüber dieser *Tenorklausel entwickelten sich die *Diskantklauseln vokal und instrumental reicher; da sie aus Vorhaltsdissonanzen vor dem Oktavton entstanden, erfordern sie meist (mit Ausnahme der phrygischen, lyd. und jonischen Klausel) Zufügung erhöhender *Versetzungszeichen.

Lit.: H. *Riemann, Verlorengegangene Selbstverständlichkeiten (1907).

2) Aus diesen mehrstimmigen Schlußfällen, die schon im 14. Jh. meist die

Folge Dominante—Tonika erkennen lassen, entwickelte sich der Begriff K. zur gedrängtesten Übersicht der *Hauptfunktionen einer Tonart durch die Abfolge I—IV—V—I, womit zugleich sämtl. Töne der betr. Tonleiter in sinnvollem Zusammenhang gezeigt werden (auch verkürzt zu I—V—I oder I—IV—I); für die „reine *Moll“ (= „dualistische“, äolische) K. empfiehlt sich die leittongerechte Abfolge I—V—IV—I, während die „moderne Moll-K.“, deren Tonvorrat die harmon. Molltonleiter ergibt, „monistisch“ in Nachahmung der Dur-K. gebildet ist. Wieder nach deren Muster kann die Subdominante der Durkadenz in Moll stehen:



Es lassen sich aber auch *kirchentonartige Kadenzen zur Not bilden, d. h.

solche, die den Tonvorrat der betr. Tonleitern enthalten; sie werden jedoch

funktionell immer auf die Dur- oder Mollkadenz hinsteuern, da andere Lösungen im Gebiet der Leittonharmonik kaum denkbar sind:

a) jonisch = Dur; b) aeolisch = dual. Moll;
c) phrygisch d) lydisch e) mixolydisch f) dorisch

c: T S Moll Moll S D
f: Moll Dur

T D D T T D S T T D S T
Dur Dur Dur Dur Dur Moll Dur Dur Moll Moll Dur Moll

Sonderfälle der Oberstimmenbildung s. Diskantklausel, Landinoklausel und Nachschlag.

3) Das schon bei der Klauselbildung des 14.—16. Jhs. spürbare Bestreben, die Note an vorletzter Stelle auszuzeichnen und durch das Herauszügern der Auflösung das Eintreten des Endakkords um so wirkungsvoller zu gestalten, führt im Klassikerkonzert 1750 bis 1830 zur Einschlebung einer passagenreichen Virtuosen-K., die (von den Stegreifkünstlern der *Gorgia her) ursprünglich nur „einen Atemzug lang“ sein sollte, aber gelegentlich (z. B. bei dem blinden Flötisten *Dulong)

zu halbstündigen Fantasien auswucherte, die technisch u. stilistisch das Mutterwerk sprengten. Muster großer Konzertkadenzen mit geistvoller Variation der Hauptthemen besitzen wir von Mozart u. Beethoven (der aber später in seinen Kl.-Konzerten auf die K. verzichtete), von Brahms, *Joachim (j.), *Reinecke, *Busoni u. a. Oft wird die K. als solche nur durch eine Fermate auf dem D⁶ gefordert, der dann manchmal nicht einmal die auflösende D⁷ (weil diese noch in die Improvisation fällt), sondern gleich die T folgt. Normal:

Cadenza

Später wurde die K. auch gern vom Schöpfer des Werkes selber komponiert, wobei er dann sogar begleitende Instrumente mit einverweben konnte. Der Ehrgeiz des K.-Erfinders sollte darin bestehen, die K. völlig aus der Spieltechnik des betr. Werks und in dessen harmonischen Grenzen zu entwickeln.

Nach Domenico Corri muß die Kadenz zwei Eigenschaften haben: sie muß aus dem Themenmaterial der Arie gebildet sein, und sie muß den Hörern eine *sorpresa* (Überraschung) bieten.

Kähler, Willibald, * 2. Jan. 1866 zu Berlin, † 17. Okt. 1938 in Kl.-Machnow (b. Berlin), stud. an der Berliner Kgl. Hochschule bei *Kiel, *Herzogenberg, G. *Engel, nach mehreren Kplm.-Stellungen seit 1891 in Mannheim, 1906—31 Hkplm. (1911 Prof., 1924

GMD) in Schwerin, lebte dann im Ruhestand in Gauting bei München; schrieb Lieder, MCh.e, Kl.-Stücke, sinf. Prolog zum *Prinz v. Homburg* (1910), Musik zu Goethes *Faust*, revid. die nachgel. Orchesterpartituren zu H. Wolfs Liedern sowie Webers *Silvana* (f. d. Ges.-Ausg. 1928), verfaßte Führer durch Bruckners 8. Sinf. u. Tedeum. *Lit.*: A. E. Reinhard in ZfM 106 (1939).

Kämpf, Karl, * 31. Aug. 1874 zu Berlin, Schüler v. Fr. E. *Koch, lebte hier als Harmoniumvirtuose, seit 1925 Dirg. der Liedertafel in M.-Gladbach-Rheidt, bekannter MCh-Komp., schrieb aber auch für Orch. (sinf. Dichtg. *Aus Eichendorffs jungen Tagen*, sinf. Marsch *Neidhöhle, Hiawatha, Aus baltischen Landen, Andersens Märchen*; 6sätzige Sinf. *Die Macht des Liedes* [MCh, S, gr. Orch., Org.]; *Gaudeamuslieder* [nach

Ad. *Jensen] f. MCh u. Orch.); V-Son, Vc-Son., Lieder, Duette, M- u. FrCh.e, Vc- u. Kl-Stücke, Harmoniumwerke.

Kahl, Willi, * 18. Juli 1893 zu Zabern, stud. 1911—14 in Freiburg, München, Bonn; Kriegsteilnehmer, 1919 Dr. phil. (Bonn), wurde Musikkritiker der *Köln. Ztg.*, 1923 Priv.-Doz. d. MW in Köln, wo er auch Bibliothekar der Univ.-Bibl. ist. Schriften: Das lyrische Klavierstück des frühen 19. Jhs. (Diss., AfMW III, ZfMW III/IV); Herbart als Musiker (*926); Verz. d. Schrifttums über Franz Schubert (1938); gab Lyr. Klavierstücke der Romantik (1926) heraus u. arbeitet an einem 2. Bd. v. Weitzmanns Gesch. der Kl.-Musik. Hg. v. N. Burgmüller, Ausgew. Lieder (1928); Dt. Kl.-Mus. d. 18. Jhs. (Wolfenbüttel), darin Neudr. von *Müthel, Arioso mit 22 Var.

Kahn, Robert (j.), * 21. Juli 1865 zu Mannheim, 1897—1931 Komp.-Prof. an der Berliner Musikhochschule, Lieder- u. Kammernessikkomp. Brahmscher Richtung, ging 1937 nach England.

Kaim, Franz, * 13. Mai 1856 zu Kirchheim unter Teck, † 17. Nov. 1935 in München, lehrte Literaturgesch. an der T.H. Stuttgart, gründete 1893 in München die s. Zt. wichtigen „Kaimkonzerte“ (auch Volkssinf.-Konz.) mit eigenem Saal u. Orch. (1908 aufgelöst), seitdem „Konzertverein“ (unter F. *Löwe, *Pfizner, seit 1920 S. v. *Hausegger).

Kaiserliederbücher nennt man abgekürzt die auf Veranlassung Kaiser Wilhelms II. von der pr. Volksliedkommission bei C. F. Peters je 2bdg. herausgegebenen Sammlungen „Volksliederbuch f. MCh.“ (1906, Leiter R. v. *Liliencron), dgl. f. gem. Ch. (1915, Leiter M. *Friedlaender [j.]) u. als bedeutenden Nachzügler 4bdg. das „Volksliederbuch f. d. Jugend“ 1929 (Leiter Karl Lütge). Die beiden ersten Sammlungen leiden zwar — bei hochbedeutenden Bearbeitern — noch unter zu podiummäßiger Nuancierung u. zeigen spätromant. Harmonisierung, greifen aber erstmals in den vollen Reichtum der Liedgesch. ohne allzu ängstliche Begrenzung des *Vld.-Begriffs, die letzte zeigt schon den Wandel zum neuen a-cappella-Stil, alle drei sind bedeutsame Zeugnisse auf

dem Weg des Vld.-Interesses und der Chor- wie Hausmusikbewegung.

Kajanus, Robert, s. Finnische Musik.
Kakophonie (griech.), Mißklang.

Kaland, vgl. Kantorei.

Kalbeck, Max, * 4. Jan. 1850 in Breslau, † 4. Mai 1921 in Wien, mit Holtei u. Heyse befreundeter Lyriker (dessen „Nachtwandler“ Brahms vertonte), stud. in München Musik, 1875 Musikkritiker in Breslau, 1880 dgl. in Wien (besonders am *Neuen Wiener Tagbl.*), als solcher gleich *Hanslick (hj.) heftig für Brahms und gegen die Neudeutschen. Er schrieb die ausführliche, aber recht feuilletonistische Brahms-Biogr. (I 1904, II 1908/09, III 1912, IV 1914), gab die Briefwechsel v. Brahms mit Herzogenberg, Simrock, Widmann heraus, übersetzte Mozarts *Don Giovanni* (1886), Glucks *Orpheus* (1896, Pelletan-Ausg.) sowie zahlr. Operntexte, schrieb selbst solche (zur pseudo-Gluckschen „*Maienkönigin*“, zu J. Strauß' *Jabuka*), sammelte seine Kritiken als *Gereimtes u. Ungereimtes* (1885), *Wiener Opernabende* (1885), *Opernabende* (2 bdg., 1898), *Humoresken u. Phantasien* (1896), sowie Studien über J. Chr. Günther (1879) u. Dan. Spitzer (1894).

Kalkant (v. lat. *calcare* = mit den Füßen niederdrücken), der Bälgetreter bei der Orgel.

Kalkbrenner, Friedrich, * 1788 (auf einer Reise zw. Kassel u. Berlin), † 10. Juni 1849 in Enghien les Bains bei Paris, stud. 1799 am Pariser Cons. (*Adam, *Catel), ließ in Wien *Clementi auf sich wirken, lebte seit 1806 als Klaviervirtuose u. Lehrer in Paris, 1814—23 in London, konzertierte dann durch Deutschland und wurde 1824 in Paris Teilhaber an *Pleyels Klavierfabrik. Seine Spielweise zielte auf Fingerfertigkeit (auch der linken Hand) ohne Armkraft, Oktavenspiel aus dem Handgelenk, bewußte Pedalisierung; neben vielen flachen Salonstücken schrieb er auch Gediengeres: 5 Kl.-Konz.e, Rondos, Fantasien u. Var. mit Orch., 1 Kl.-Septett, 1 Kl.-Sextett, 2 Kl.-Quint.e, 1 Kl.-Qu., Kl.-Trios, V.-Sonaten, 10 zwei- u. 3 vierhdg.e Kl.-Son., Etüden (am besten op. 20, 88, 143); *Méthode pour apprendre le piano-*

forte à l'aide du guidemains (= Logiers Chiroplast, 1830) u. *Traité d'harm. du pianiste* (1849).

Lit.: L. Boivin, K. (1840); Gathy in NZsFM 1849; M. *Unger in der Musik XII/3.

Kallenberg, Siegfried, *3. Nov. 1867 in Schachen bei Lindau, stud. in Stuttgart (*Faißt) und München, wirkte als Kons.-Lehrer in Stettin, Königsberg, Hannover und seit 1910 in München, wo seit 1921 eine K.-Gesellschaft für sein Schaffen (modern bis an die Schwelle des Expressionismus) eintritt. Er schrieb Kammermusik (V-Son., Str.-Quint., StrQu, Str.-Trio, *Romanisches Kl-Trio* mit Clar u. Horn, *Serenade* f. Kl, Fl, Horn, Kl-Trio), Klaviermusik (Toccata, 3 Sonaten, Fantasie, Miniaturen); f. Orch.: 3 Sinf., Musik zu einem Märchen v. Tieck; 5 Impressionen f. gr. Orch.; Chorwerke: Hymne (90. Ps.) 8stg. mit Orgel; *Germania an ihre Kinder* (Solo, GemCh, Orch.); *Requiem* (Hebbel) f. GemCh u. Orch.; *Den Gefallenen* (5stg. a capp.); *Tanzlied* (FrCh u. Kammerorch.), *Gesang der Frauen* (FrCh u. Kl), *Trinklied* (MCh u. Kl); *Kleine Passionsmusik* (Alt, Bar, GemCh, StrO, Org.); *Pfingstmusik* (Terzett, GemCh, Orch., Org.); *Die Liebeslieder der Hai-tang* (Sopr., Fl., V., Harfe); 300 Lieder; Gesänge u. Duette mit Instr.-Begl., Opern: *Sun Liao*; *Das goldene Tor*; *Die lustigen Musikanten* (Bren-tano); zwei Pantomimen.

Kaller, Ernst, *27. März 1898 in Beuthen (O./S.), stud. an den Univ. Freiburg i. Br. und Leipzig, hier Schüler *Straubes, leitete 1927—34 die Orgelkl. des Musiksem. Freiburg, dgl. seitdem an den Essener Folkwangschulen, bot eine 2bdg.e Orgelschule und *Liber Organi* 6bdg. (Schott, alte Meister).

Kalliwoda, Joh. Wenzel, *21. Febr. 1801 in Prag, † 3. Dez. 1866 in Karlsruhe, stud. bei D. *Weber u. *Pixis (Prager Kons.), reiste als Geiger, war 1822—66 Kplm. des Fürsten v. Fürstenberg in Donaueschingen, schrieb kathol. KM, Sinf., Ouvertüren, V-Konz.e, 3 StrQu.e, Trios, den bekannten MCh *Deutsches Lied* (Wenn sich der Geist auf Andachts-schwingen), Klavierstücke.

Lit.: F. *Hiller (j.), Erinnerungsbl. S. 110ff.; K. Strunz (in Dt. Arbeit, Prag 1909; Die Musik, Sept. 1913;

Vortr. u. Abhh. d. Leo-Ges., Wien 1910).

Kallmeyer, Julius, Musikverlag in Wolfenbüttel, so firmierend seit 1926 (durch Übernahme des seit 1872 bestehenden Verlags J. Zwißler), gegr. durch Georg K. (*15. Sept. 1875 in Braunschweig), seit 1913 Teilhaber, seit 1916 alleiniger Inhaber), bringt vor allem Werke der mus. *Jugendmusik, Ges.-Ausg. Michael *Praetorius, *Blumes Chorw. usw., heute besonders mit den Musikbestrebungen der Reichs-jugendführung verknüpft.

Kallstenius, Edwin, *29. Aug. 1881 zu Filipstad in Wärmland (Schweden) als Sohn einer Hamburgerin, stud. in Lund Naturwissenschaften, 1904—07 in Leipzig Musik (*Krehl, *Zöllner, *Nikisch) u. lebt jetzt in Stocksund bei Stockholm seinem Schaffen (auch seit 1927 Rundfunkkritiker für *Svenska Dagbladet*, „ein konzessionsloser Einsamer zwischen den Parteien, der sich langsam, aber sicher durchsetzt dank einer bei klassischer Form neuartigen, herb-nordischen Harmonik“ (Tuten-berg). Werke: Jugend-StrQu.e op. 1, 2, 3, 9, 15 (dieses mit Orch.); Lieder; *Fuga pastorale* u. *Scherzo fugato* f. StrQu (StrO.) op. 4; *Allegro sinfonico* „Letzter Kampf“ (Orch.) op. 5; Vc-Son. op. 6; V-Son. op. 7 (oft aufgef.); StrQu op. 8 (1914 auch als Nonett 8a); Sommernachts-Serenade (Orch.) op. 10 (1916); „Wenn wir Menschen sterben“ (Requiem, 1919, GemCh u. Orch.) op. 11; Kl-Konz. op. 12; *Sinfonia concertata* (1922); *Scherzo serioso*, *Hymnus u. Finale* (Sinfonietta, 1923) op. 13; *Divertimento alla Serenata* (StrQu oder StrO.) op. 14 (1925); *Sinfonia concentra* op. 16 (1926); Clar-Quintett op. 17 (sein persönlichstes Werk); Rhapsodie *Dalekarlia* op. 18; Schauspielmusiken, kl. Orch.-Suiten.

Kamburow, Iwan, *22. Okt. 1883 zu Leskowetz (Bulgarien), stud. am Kons. Leipzig (*Krehl, Reger), 1910 bis 1914 Gymnasialprof. in Philippopel, 1918—20 Lehrer an der Staatl. Musikschule in Sofia, 1926—29 Mitgl. des Volksliedausschusses beim Nat. ethnogr. Museum, 1922—24 u. 29/30 auf Studienreisen im Ausland, lebt als Kritiker in Sofia. Er schrieb (bulg.): Die

*bulgar. Musik (1926); Opernkunst (1926); Musik u. Nation (1932); ein *Illustr. Musiklexikon*; sammelte über 2000 Volkslieder.

Kaminski, Heinrich, * 4. Juli 1886 in Tiengen bei Waldshut (Bad. Schwarzwald) als Sohn eines altkath. Pfarrers, stud. in Heidelberg (*Wolfrum) und Berlin (*Klatte, *Kaun, *Juon), war 1930—32 Meister (Prof.) an der Berliner Akad. und leitete als Nachf. W. Lampings 1930—33 die städt. Konzerte in Bielefeld, lebt in Ried bei Benediktbeuren (Isartal). K.s Schaffen zeigt einen Mystiker und Theosophen, der bei gotischen und barocken Ausdrucksmitteln anknüpft. Von Bruckner, Bach und dem späten Beethoven her hat K. seinen Stil zu reicher Polyphonie entwickelt, die aber nie den tonalen Boden verläßt. Er schrieb: *Jürg Jenatsch* (Musikdrama, Dresden 1929); *Chorwerke*: 69. Psalm (Soli, 8stg. Chor, Orch., 1914); Altfranz. Passion (dgl., 1920); *Introitus u. Hymnus* (Soli, kl. Chor, Orch., 1919); Motette „O Herie Gott“ f. 8stg. Doppelchor u. Org. (1918), 130. Ps. f. 4stg. GemCh. (1912), 6 Choräle f. GemCh. (1915); 3 Gedichte v. Eichendorff (6stg. MCh., 1924); *Magnificat* (Sopr., Br., Fernchor, kl. Orch., 1925); 13 Volksliedbearb. im Staatl. Jugendldb. (3 Kanons, 4stg., 1927); Motette *Der Mensch*, Claudius (Alt, 6stg. Chor, 1926); 6stg.e Motette *Die Erde* (1928); 3 geistl. Lieder f. Sopr., V., Clar. (erleichtert f. Sopr., V., Kl., 1924); Brautlied (S. u. Org., 1911); Duett f. 2 Sopr. (1941); *Triptychon* (Alt oder Bar. u. Org., 1926). **Kammermusik**: Quartett f. Cl., Br., Vc., Kl. (1912); StrQu. F-dur (1913); Quintett f. Cl., Horn, V., Br., Vc. (1924); StrQuintett fis-moll (1916, Neubearb. 1927); Präl. u. Fuge über A B E G G (StrQu.), 1927; Mus. f. 2 V. u. Cemb. (1931); Präl. u. Fuge f. Br. allein; Cellomusik mit Kl. (1938). Für Orch.: Concerto grosso f. Doppelorch. (1922); Orch.-Konz. m. Kl. (1936); Gedächtnismusik für Orch. m. Altsolo (1940); Fuge fis-moll f. StrOrch.; Dorische Mus. (1934). Für Orgel: Toccata „Wie schön leuchtet“ (1923); Choralsonate (1926), 3 Choralvorspiele (1928); Toccata u. Fuge (1939); Andante (dgl.); Canzone (f. V. u. Org. 1917); Präl. u. Fuge (dgl. 1929); Klavierbuch

(1934); Hausmusik für V. und Kl. (1941).

Lit.: H. J. *Moser in ZfM 1929; S. Günther in der Musik XXII/7; *Mersmann, Kammermusik IV, 138 ff; Erh. Krieger in ZfM. 1933; F. *Stein, H. K.s Chorwerke (1937); K. Schleifer, H. K. u. s. Werk (Musik u. Kirche, Jan./Febr. 1942).

Kammermusik nennt man (vokal wie instrumental) solche, die weder Kirchen- noch Konzertmusik ist, sondern (zunächst in der fürstlichen „Kammer“) in einem kleineren Kreise vor sich geht; der Begriff deckt sich also akustisch und besetzungsmäßig weitgehend mit demjenigen der *Hausmusik; aber während man bei dieser auch von geistl. H.-M. spricht, ist die K. betont weltlich (daher ein wichtiger Gegensatz zwischen 4-sätziger Kirchen- u. 3-sätziger Kammer-*Sonate: jene mit Fugen, diese mit Tänzen); und während die H.-M. intim, familiär, laienmäßig gehalten ist, kann die K. auch durchaus für Fachkünstler bestimmt sein; so schrieb Bach seine 6 Brandenburgischen Konzerte als fürstl. Kammermusikdirektor in Cöthen. Die Flötenkonzerte, in denen sich *Friedrich der Große hören ließ (vgl. Ad. Menzels Bild), waren gleichfalls K.; sämtl. weltlichen Werke von Lasso zählen zu ihr, und H. Schütz schlug für seine Auferstehungshistorie von 1623 sogar eine Spezialbesetzung (Gambenquartett) vor, falls in der fürstl. Kammer eine Orgel nicht vorhanden sei. Von hier stammen die noch heute üblichen Titel „Kammersänger, -sängerin, -musiker, -virtuose“, auch „Kammerduett“ usw. (Händel, *Steffani). Im 19. Jh. verstand man unter K. fast nur instr. Ensemblesmusik (StrTrio bis -Oktett, Bläser-K., Klavier-K.). Dagegen ist heute wieder der Begriff „Kammergesänge“ anzutreffen; unter „Kammerorchester“ versteht man ein kleineres (vorzugsweise solistisch besetztes) Orch., gern mit reichlichem Anteil an Akkordinstrumenten (Klavier, Harfe, Celesta), von da her auch „Kammersinfonie“ und „Kammeroper“ für die intime Spielart dieser Gattungen. „Kammerchor“ entspricht etwa der „Madrigalvereinigung“.

Lit. (außer derjenigen unter Collegium musicum, Hausmusik, Instrumen-

talmusik): H. *Riemann in DTB XV (Mannheimer Kammermusik); H. *Mersmann, Kammermusik (Kretzschmars Führer 3. Abt., 4 bdg.; W. *Altmann, K.-Literaturverzeichnis seit 1841 (1910, '31); ders., Handb. f. Klaviertriospieler (1934), Handb. f. Kl.-Quintettspieler (1936), Handb. f. Kl.-Quartettspieler (1937); ders. u. W. Borissowsky, Lit. Verz. f. Br. u. Vla. d'amore (1937); A. *Heuß, Kammermusikabende (1919); Noël Ruet, *Musique de chambre* (St.e Marguérite, 1930); W. W. Cobbet, *Encyclop. survey of chambre music* (2bdg., London 1929/30); J. Saam, Zur Gesch. d. Klavierquartetts bis in die Romantik (Diss. München 1931); Heimeran, Das StrQu. (1935); H. Rothweiler, Zur Entwicklung d. StrQu.s (Diss. Tübingen 1934).

Kammerton. Der Normalstimmton ist im Verfolg der Londoner Internat. Konferenz vom 11./12. Mai 1939 durch das Normalblatt DIN 1317 vom Mai 1942 (Deutscher Normenausschuß) nicht nur zum Schutz der Singstimmen, sondern auch zugunsten des zwischenstaatlichen Instrumentenhandels auf 440 Hz (= Doppelschwingungen pro Sekunde) bei 20 Grad Celsius festgesetzt worden, nachdem der 1885 in Wien auf 435 Hz festgesetzte Stimmton z. Zt. auf 443 (als europäischen Durchschnitt) und in extremen Fällen auf 450 Hz hinaufgestiegen war. Der Stimmton von 440 Hz wird werktägl. gegen 10.50 Uhr vom Deutschlandsender verbreitet und soll zugleich für die öffentlichen Tonfilm- und Schallplattensendungen gelten. Vgl. auch „a“.

Lit.: Akustische Zeitschrift IV (1939), S. 288; Rielhauser, Die Stimmgabel (1907); O. Tiby u. A. Barone, *Note e Rilievi sulla frequenza del la* (Rom, Istit. naz. di elettroacustica, 1941), mit Studien über das Schwanken u. Höherstreben der Intonation während des Orchesterspiels; H. J. v. Braunmühl u. O. Schubert, Ein neuer elektr. Stimmtongeber für 440 Hz (Akust. Zs. VI [1941], Heft 5).

Im historischen Gegensatz zum Kammerton steht der Chorton (für Orgel und Kirchenmusik) und Cornetton (der Feldtrompeter); es würde zu weit führen, ihr Verhältnis historisch und geographisch zu verfolgen, das (soweit

Orgelpfeifen und alte Blasinstrumente, Angaben über Glocken, Spieluhren, Theoretiker usw. eine Nachprüfung ermöglichen) dauernd gegenseitig gewechselt hat. Bach z. B. schrieb manche Kantaten zweimal im Sekundabstand auf, weil kirchenweise wechselnd die Orgeln im Chor- oder Kammerton standen.

Lit.: Ellis, *History of musical Pitch* (1877—81 in: Sitzungsberichte der *Society of Arts*, dt. Auszug in Vj. IV); H. *Halbig, Gesch. des Kammertons (ungedr. Heidelberger Hab.-Schr. 1924); Chr. *Döbereiner, Üb. d. verschied. Stimmungen (ZfM 1928); E. *Doflein, Von der tiefen Stimmung (Zs. f. Hausmusik 1936).

Kanon, 1) bei den alten Griechen = *Monochord; 2) in der *byzantinischen KM = Odenzyklus; 3) kontrapunktische Form der strengsten Nachahmung, so daß ganze Stimmen hintereinander mindestens auf weite Strecken in gleicher oder verschiedener Tonhöhe einherwandern (s. aber unten). Die älteste Erscheinung war der „Stimmtauschkanon“. Der ursprüngl. Name für diese Form ist *fuga*, für den in sich zurückkehrenden (Zirkel-K.) *rota* („Radel“), *rondellus*, so als beliebte *caccia-Form des Geselligkeitsliedes im 14. Jh. (*Wolkenstein, Lambacher Ldb.). Schon in der **Ars nova* beginnt der dann bei den Niederländern des 15. Jhs. zu höchster Bedeutung gestiegene Gebrauch, nur eine Stimme zu notieren und die andern durch oft nur geheimnisvoll andeutende [Vers-] Vorschriften (*Kanonweisen*) seitens der Ausführenden entwickeln zu lassen — die „Rätsel-K.s“ sind ebenso als religionsphilos. Symbole der Mystik und aus dem mathemat. Konstruktivismus der Gotik als einer Art mus. Scholastik wie aus dem Lebensstil der Kantoreien zu erklären, wo die Tonsetzer durch solche verkünstelte Rechenaufgaben ihre Sänger gern aufs Glatteis führten. Noch bei Seb. Bach bedeutet der K. gelegentlich ein Wahrbild für „Gebot und Befolgung“ („Dies sind die hlg. zehn Gebot“), da in ihm ein spürbar „magischer“ Zwang steckt. Man unterscheidet den K. im Einklang (wörtliche Wiederholung in gleicher Lage), in der Oktave und in jedem Ober- und Unter-Intervall, wobei dann

allerdings meist die Halbtonsetzung freibleibt, damit das Stück nicht gleichzeitig in mehreren Tonarten geht. Ebenso können die Einsatzabstände sehr verschieden sein: *post minimam*, *post tempus unum* usw. Es begegnen Kanons bis zu 48 Stimmen; ein 12stg. er in der Obersekunde von M. Gaß (um 1530) bei H. J. Moser, Kantorei der Spätgotik; ebenso kann man (ibid. $4 \times 4 = 16$ stg. v. M. Eckel) von *Gruppenkanons* sprechen, wenn ein in sich homophon-mehrstimmiger Chor kanonisch von weiteren Chorgruppen imitiert wird (alte Niederländer, Palestrina). Beliebt sind aber auch *Mischkanons*, bei denen nur einige Stimmen am Kanon beteiligt sind, während andere die harmonische Untermauerung liefern (so schon der engl. Sommerkanon des 13. Jhs. und noch Kanons in Bachs *Mus. Opfer* sowie in seinen Sonaten und Choralvorspielen) oder einen Cantus firmus darüberlegen. So begegnet als wichtigste Form das Kanon-Gerüst (in den Messen von Josquin, Isaac, Pierre de la Rue), das sogar gelegentlich neue Nebenstimmen erhält, so etwa ein Josquinsches in einer Motette von Konrad Rupsch. Unter den reinen K.s sind eine besondere Gruppe die *Proportions-K.s.*, in denen die nachahmende Stimme rhythmische Vergrößerungen oder Verkleinerungen der vorangegangenen bietet (vgl. S. 41 das Notenbeisp. bei Augmentation), ferner die *Krebs-K.s.*, in denen die Nachahmungsstimme sich aus der rückläufig gelesenen ersten ergibt (Devisenvorschrift: *cancrizans!*), die *Gegenbewegungs-K.s.*, in denen die Richtung aller Tonschritte von der Imitationsstimme vertauscht wird, die *Spiegel-K.s.*, in denen die Kanon-St. sich durch Aufden-Kopf-stellen der ersten ergibt; einen *Wendel-K.* könnte man jenen aus Bachs *Mus. Opfer per tonos* nennen mit dem Leitspruch „*Ascendente Modulatione ascendat Gloria Regis*“ („Mit dem Steigen der Tonart aufsteige der Ruhm des Königs“) — er muß, da in c-moll beginnend und nach d-moll leitend, sechsmal gespielt werden, um wieder in die Ausgangstonart einzumünden. In der neueren Schulmusik spielt der K. wieder eine bedeutende Rolle, da er eine Polyphonie ermöglicht,

bei der alle Sänger in mittlerer Stimmelage gleichberechtigt an der Melodie teilhaben.

Die Hauptsammlung ist: Fritz *Jöde, *Der Kanon* (1925 u. 34); ders., *Spiegelkanons*; dess. *Ausgg. der K.s v. Haydn, Mozart, Beethoven, Brahms*; *Alte Kanons*, hg. v. *Ameln; 100 Kanons f. d. sangesfreudige Jugend, hg. v. Agnes *Hundoegger (Tonikadobund, 1926); *Zeitgenössische K.s* hg. von Chr. *Lahusen (Dtsch. K. 1939); Fröhl. Singradel (hg. v. S. Blankenburg), Singradel (hg. v. *Dietrich, Bärenr.), Das Singrad (C. *Hannemann, Hanseat. V. 1938); s. ferner die Lit. unter Catches.

Lit.: 1) geschichtl.: Fr. *Gennrich, *Formenlehre des m.-a. Liedes*, S. 80ff.; O. *Klauwell, *Die hist. Entw. d. mus. Kanons* (Diss. Lpz. 1874); H. *Riemann, *Hdb. d. MG II*, S. 83ff.; *Schering, *Das Symbol in der Musik*, hg. v. W. *Gurlitt, 1941; L. Feininger, *Die Frühgesch. d. K.s* bis Josquin (Diss. Heidelbg. 1935); 2) satztechnisch: B. *Ziehn, *Kanonische Studien* (1912); H. Riemann, *Lehrb. des Kontrapunkts* (*S. 195ff.); ders., *Gr. Kompos.-L. II*, 328ff.; S. *Tanejew, *Lehre vom K.* (russ., Moskau, 1929).

Kant, Immanuel, und die Musik: Lit.: H. Güttler, *K. u. s. mus. Umkreis* (Kongr.-Ber. Wien 1927); *Kretzschmar, *I. K.s Musikaufassung* (Petersjb. 1904 u. Ges. Aufs. II, 242ff.); *Schering, *Zur Musikästh. K.s* (ZsIMG XI, 169ff.); Kathi Meyer (j.), dgl. (ZfMW III, 470ff.); A. Maecklenburg in der *Musik* 1914/15, I 207ff.

Kantate (v. ital. *cantata* = Singstück), die Nachfolgegattung der *Motette im Zeitalter der Monodie und des Generalbasses (geistl. Konzert, Kirchenkonz.). Die Idee des barocken Kontrastes führte dazu, die motettisch weiterfließende Reihung zur Kettung selbständiger Teile auseinanderzugliedern, wobei aber im 17. Jh. gern ein *Ostinato für Einheit sorgte; so entwickelt sich, vor allem in Anlehnung an die Kirchenliedbearb. (besetzungsmäßige Strophenvariation seit M. *Praetorius) und an die Opernszene mit ihrem Wechsel von Rezitativ u. Arien eine zyklische Form von großer ge-

schichtl. und künstlerischer Bedeutung: die geistl. u. weltl. Chor- u. Solo-K. Früheste Vorkommen des Wortes: Al. *Grandi, *Cantade et Arie* (3bdg., 1620—28); G. B. Berti, dgl. (2bdg., 1624—27); G. F. Sances, *Cantade* (4bdg., 1633—40); vorher (*Caccini, *Peri) sagte man einfach *musiche*. In Italien entwickelte sich vor allem die weltl. Solokantate (vgl. H. *Riemanns Kantatenfrühling, 6 *Carissimische K. hg. v. Prentice), die zumal durch *Stradellas Wahl dramatischer Gegenstände (E. *Schmitz: „*Sujet-K.*“) sich zur lyr.-dram. Soloszene entfaltete (*Scarlatti; *Telemanns *Ino*), bis durch *Rousseaus Monodramen (Kurzopern mit 1—2 Personen) neuer Zustrom kam; im 19. Jh. mündete diese Gattung teils in das Lied (noch Mozarts „Veilchen“, Beethovens „Adelaide“ und Schuberts „Wanderer“ oder „Neugieriger“ zeigen die gegensätzliche Stückelung der K.-Form), teils in die Konzertarie (Mozart, *Per questa bella mano*; Beethoven, *Ah perfido!*; Berlioz, *La captive*) und das Orchesterlied, die Konzertszene. In Deutschland tritt die evang. Kirchenkantate in den Vordergrund; man teilt vom Text her wohl am besten in Prosa- und Strophenkantaten: zu ersteren gehören die Psalm-, Evangelien- u. Epistelkantaten, die man als „Motetten mit Orchester“ bezeichnen kann (Schütz, *Hammerschmidt, *Ahle, *Buxtehude, J. Ph. *Krieger, *Bruhns, *Horn, *Zachow usw.), zu letzteren die Kirchenlied-K. und gereimten Bibelparaphrasen (*Schelle, *Knüpfer, *Kuhnau, *Briegel, *Rosenmüller, *Tunder). Grundlegend für die Blüte der eigentl. K. im frühen 18. Jh. wurden die Kantatenjahrgänge, die Erdmann *Neumeister seit 1700 dichtete, durch Übertragung der „madrigalischen Dichtart“ (Reimprosa als Texte der Seccorezitative) von der Opernszene auf die Kirche. Gleichzeitig flossen Prosa- u. Strophen-K. stärker zusammen, indem gern ein Bibelspruch dem Einleitungsschor zur Grundlage diente („*Dictum*“-K. [Fr. *Noack zu *Graupner]), während die Choralstrophe mit Vorliebe den Schlußchor bildete — die Mitte füllten Rezitative und Arien. Doch betrachtet Seb. Bach die Choral-K. (im Alter zunehmend) als den Idealtyp: gern

eröffnet er mit einer Chorfüge, deren Thema aus dem Kirchenlied gebildet ist, oder mit einer Cantus firmus-Bearb. des Chorals, den er auch für die Arien (unter möglichster Zurückdrängung madrigalesker Textzusätze) motivisch umformt. In Bachs erhaltenen 200 kirchl. K. (oft „*Concerto*“) und rund 20 weltl. (gern *dramma per musica*) gipfelt die Gattung; in seiner Frühzeit sind die gottesdienstl. K.en, als unmittelbar vor der Predigt musiziert, meist einteilig, seit Leipzig meist (mit der Predigt in der Mitte) zweiteilig. Planvoll rundet sich auch die Tonartenfolge; wie sich Bachs Passionen, Messen u. vollends das Weihnachtssorator. als K.-Kreise entwickeln, so nimmt auch die K. in ihre lyrisch betrachtende Welt episch-oratorische Elemente auf und zeigt sich oft als Kurzform des Oratoriums, indem Arioso und Arie auf zwei verschiedene Sänger verteilt werden. Die Chor-K. schrumpft häufig zur K. für mehrere oder einen Solisten ein. In England entfaltet sich die Psalm-K. bei *Purcell und Händel zum **Anthem*. Um 1790 verschwindet die Kirchen-K. unter dem Einfluß des Rationalismus (letzte Beispiele v. *Zumsteg), doch hat die Gegenwart wieder Erneuerungsversuche angestellt (M. *Reger, A. *Mendelssohn [j.], M. *Grabert, Fr. W. *Franke, K. *Hasse, Fr. W. *Schönherr, H. *Distler, K. *Marx, H. F. *Micheelsen, W. Kraft). K. in Erweiterung u. Ausgestaltg. v. Volksld.-sätzen m. Instr.-Zwischensp. v. C. *Bresgen, F. *Dietrich, W. Hennig, G. Schwarz, C. Gerhardt (i. Bärenr.-Verl.).

Lit.: Eugen *Schmitz, *Gesch. d. weltl. Solokantate* (1914); M. Lange, *Die Anfänge der K.* (Diss. Lpz. 1938); K. Fr. Rieber, *D. Entw. d. dt. geistl. Solok.* im 17. Jh. (Diss. Frbg. i. Br. 1932); G. Schwanbeck, *Die dramatische Chork. der Romantik in Deutschl.* (Diss. Berlin 1937); H. Schilling, Tobias Enicelius (Diss. Kiel 1937); H. J. *Moser, *Von der Motette zur Kantate* (Gesch. d. dt. Musik II); ders., *Aus Bachs Kantatenwelt* (Musik XVII); Fr. *Blume, *Das Kantatenwerk d. Buxtehudes* (Peters-Jb. 1940); W. Menke, *Das Vokalwerk Telemanns* (1942); R. *Wustmann, *B.s K.-Texte* (1913); H. *Riemann,

Hdb. d. MG II/3 (mit vielen Notenbeisp.); A. *Schering, Beisp. 212, 213, 260, 284; ferner DTD Bd. 3 (Tunder), 6 (Chr. Bernhard u. M. Weckmann), 14 (Buxtehude), 21/22 (Zachow), 51/52 (Graupner), 53/54 (J. Ph. Krieger), 58/59 (Thomaskantoren), DTB VI I (Nürnberger Meister), fast sämtlich hg. v. M. *Seiffert; Buxtehudes K. (Ugrino, hg. v. W. *Gurlitt), G. Böhms K. (hg. v. J. *Wolgast), N. Bruhns' K. (hg. v. Fr. *Stein).

Kantele, volkstümliche *Zither (Psalterium) der Finnen (esthnisch: Kannel, litauisch: Kankles).

Kantilene (v. lat. *cantilena*), Melodie.

Kantor (lat. = Sänger, von *cantare*), m.-a. der Sangmeister des Domkapitels, der Domschule. Der K. trägt den Stab, die *virga regia*, den *baculus*, auf dem Kopf die Kantorenkappe, heißt auch Singmeister (*magister in cantu*) — als der Erzkantor galt Guido v. Arezzo. Die Bezeichnung *cantor* begegnet zuerst in der patrist. Literatur und setzt sich gegen den *musicus* ab (10. u. 11. Jh.). Ursprünglich mit dem Rektor identisch, rückt der K. an großen Domschulen bei Teilung des Amts an die 2. Stelle. Von daher der Leiter einer *Kantorei und Musiklehrer an Schulen; im 16.—18. Jh. war der K. meist der dritthöchste Lehrer des Gymnasiums (nach Rektor und Konrektor), also der zugleich zum wissenschaftl. Unterricht verpflichtete Ordinarius der Tertia. Heute noch hängt der Titel an den Leitern des Leipziger Thomas-, des Dresdener Kreuzchors usw., auf dem Lande ist der K. meist ein älterer Volksschullehrer mit KM-Dienst; daher in östl. volksdt. Inseln die „K.-Kultur des *Vld.es“. Der musikalische Hochstand weiter dt. Gebiete (Sachsen, Thüringen, Schlesien) wird vor allem der jahrhundertlangen Kleinarbeit des K.s verdankt.

Lit.: Max *Schneider, Der deutsche K. (Vortrag, 1920); J. *Smend und Johs. *Wolf im Kongr.-Ber. für KM (Berlin 1927); Fr. *Zimmer, Der Verfall des Kantoren- u. Organistenamts (1885); G. *Pietzsch, Bildg. u. Aufgabe des K.s im M.-A. u. Frühprotest. (Mpf. IV, 1933); Ad. *Strube, „Spielleute Gottes“, ein Buch v. dt. K. (Eckart-Kreis Bd. 21, 1935); W. *Gur-

litt, Johs. Walter u. die Musik der Reformationszeit (*1942).

Kantorei, Singerei, Singbruderschaft, Gesangschor. Im späten M.-A. entstanden sie unter dem Einfluß der Laienfrömmigkeit besonders im Norden, führten zu bürgerlichen Chor- u. Choristen-Stiftungen (z. B. Salve-regina-Bruderschaften, Choraless-Freistellen), Kalanden, d. h. *Fraternitas Kalendarum*, Bruderschaft, deren Mitglieder zunächst aus Geistlichen, später auch weltl. Personen aller Stände und beiderlei Geschlechts bestanden. Zweck: Stiftung u. Abhaltung von Seelenmessen für verstorb. Mitglieder, Verwandte, Freunde, Armenunterstützung, Krankenpflege usw. Deutlich ist die Herkunft aus dem Gebiet des ehem. Bistums Halberstadt (ältester Nachweis 1226). Zur Reformation ist die K. vor allem fürstliche Kapelle, dann von Luther warm befürwortete städt. Vereinigung, die zusammen mit dem Schulchor freiwillig den Chorschmuck der Gottesdienste übernahm (Adjuvanten, *Constabuli*) und später als *Convivium musicale* oder **Collegium musicum* oft auch die beliebteste weltliche Gesellschaft kleinerer Orte darstellte, im 19. Jh. meist abgelöst durch die *Singakademien (Oratorienvereine).

Lit.: Arno *Werner, Vier Jahrhunderte im Dienste der KM (Gesch. des Amtes u. Standes der ev. K., Organisten u. Stadtpfeifer, 1933); ders., Gesch. der Kantoreigesellschaften in Sachsen (1902); Johs. Rautenstrauch, Luther u. d. Pflege der kirchl. Musik in Sachsen (1907); H. *Kretzschmar, Sachsen in der MG (Grenzboten 1895, Ges. Aufs. I, 246ff.); W. *Gurlitt, Johs. Walter (*1942); Carl Brod, Die Kalandbruderschaften in den sächs.-thür. Landen (Neues Archiv f. Sächs. Gesch. Bd. 62, 1941). Gesch. zahlr. ital. Dom-K.en (Arezzo, Brescia, Fano, Padua, Ravenna, Rieti, S. Spirito Rom, Turin) in Zs. *Note d'arch.* 1924ff.; zu Modena: E. Pancaldi (dort 1937), Rom: A. Gabrieli Rs. dor. 1938ff.), Salò: Guerrini (RMI 1922), Spoleto: L. Fausti (Perugia 1916), Turin: Roberti (dort 1880) und Cordero (St. Cecilia 1914), Udine: G. Vale (Rom 1938), Urbino: B. Ligi (Rom 1925).

Kanzelle s. Orgel.

Kanzone (ital. *il canzone*, *la canzonetta*, franz. *chanson* = Lied), bei den Trou-

vères u. *Troubadours als Abkömmling des *Hymnus (?) (so *Gennrich) eine Strophenform, bei welcher ein oder zwei Melodiezeilen am Anfang wiederholt werden, also doch wohl gleich dem deutschen *Bar; mit Rückkehr in die Stollenzeilen: Rund-K. Mit den sehr verwickelten Rondeaux und Balladen des 14.—15. Jhs. hat die K. kaum zu tun; auch im 16. Jh. bedeutet sie schlichte Drei- bis Vierzeiler (C. villanesca usw.). — *Canzoni francesi* sind die *Chansons des *Attaignant-Kreises. Bedeutsam wurden deren Spinett- u. Orgel-Intavolierungen (erstmal bei *Attaignant 1530, bei Gir. *Cavazzoni 1543, dann bei den *Gabrieli 1571), weil daraus die ersten Orchestersonaten um 1615, zunächst Doppelchörig, dann mit vielen scharf gegensätzlichen Unterteilen, entstanden, aus denen bei *Cavalli die *Ouverture, bei *Corelli das *Concerto grosso erwuchs.

Lit.: Fr. *Gennrich, Formenlehre des m.-a. Liedes (1933), S. 240ff.; W. Krüger, Das Conc. gr. in Dtschl. (1932), S. 3—20; A. *Heuß, Die venez. Ouv. (SbIMG IV); H. *Riemann, Hdb. d. MG II 1, S. 461ff.; vgl. Canzonen, Fugen u. Ricercare d. 17./18. Jhs. f. Orgel, hg. v. W. Hillemann (1932).

Kapelle s. Cappella.

Kapellmeistermusik. Spottwort auf eine Komposition, die nicht schöpferischer Eingebung, sondern bloßem „Anlesen“ aus Dirigentenroutine entsprungen ist. In der 1. Hälfte des 19. Jhs. schrieb fast jeder kleine Kapellmeister gewohnheitsmäßig „seine“ Opern und Sinfonien — daher die Gegnerschaft von R. Schumann und R. Wagner gegen diese meist flachen und gedankenarmen Hervorbringungen.

Lit.: R. Schumann, Ges. Schriften (NZsFM 1834ff.); R. Wagner, Ges. Schriften VIII, 214f.; P. Marsop (j.), Neudeutsche K. (1885).

Kapodaster (v. ital. *capo-tasto* = Haupt-*Bund), ein verschiebbarer Sattel auf Laute u. Gitarre, um leichter in schwierigen Tonarten zu spielen; kunstgerechter ist der Barré- (Quer-)griff zur gleichmäßigen Verkürzung sämtlicher Saiten.

Kapp, Julius, * 1. Okt. 1883 zu Steinbach in Baden, stud. Chemie (1906 Dr. phil.), wurde 1923 Dramaturg

der Berliner Staatsoper, deren *Blätter* er herausgibt; er schrieb: *Wagner u. Liszt* (1908); *Liszt* (1924); *Liszt-Brevier* (1910); *Wagner* (1910, 3229); *Der junge Wagner* (1910); *Liszt u. d. Frauen* (1911); *Wagner u. d. Frauen* (1912, 1629); *Paganini* (1913, umgearb. 1928, holl. 1929); *Berlioz* (1914); *Berlioz-Liszt-Wagner* (1920); *Meyerbeer* (1932); *Franz Schreker* (1921); *Das Opernbuch* (1922, 1628); *Die Oper der Gegenwart* (1922); *Weber* (1922, umgearb. 1931); *Wagner u. die Berliner Staatsoper* (1933); *Wagner in Bildern* (1933); *Gesch. der Staatsoper Berlin* (1937); Hg. der Schriften v. Liszt (1910) u. v. Wagners Ges. Schr. u. Briefen (seit 1914).

Kapsberger, Joh. Hieronymus v., lebte seit etwa 1600 in Venedig, † um 1650 vermutlich in Rom, wo er den Jesuiten nahestand u. den Päpsten mit Widmungen schmeichelte, vor allem Theorbenspieler, dessen Verzierungskunst von dem Thomaskantor Tob. Michael ausdrücklich („in K.s Manier“) auf geistl. Konzerte übertragen wurde. Er veröffentlichte: *Intabolutura di Chitarone* (Venedig 1604), dgl. *di Lauto* (Rom 1611); 5stg.e Madrigale (1609); Villanellen zu 1—3 St. mit Gitarre (4 bdg., 1610, 19, 23, daraus eine Übertragung bei J. *Wolf, Hdb. d. Notat.-K. II, 194ff.); *Motetti passeggiati* (1612); *Arie passeggiate* (2tlg., 1612 u. 23); Ges. f. Papst Urban VIII. (1624 u. 33); Hochzeitskantate 1—5stg. (1627); ein Stück und Beispiele zur Chromatik bei Ath. *Kircher. Sein Jesuiten-Festspiel *Apotheosis SS. Ignatii et Fr. Xaverii* (Rom 1622) hs. in Nat.-Bibl. Wien; *Balli, gagliarde e correnti* (1615); *Sinfonie a 4 m. Bc.* (1615); *Capricci a tiorba e tiorbino* (1617); Die Hirten bei der Krippe (rezitat. Dialog, 1630); *Missae Urbanae* 4—8stg. (1631); Musikdrama *Felonte* (1630).

Karajan, Herbert v., * 5. April 1908 in Salzburg, Schüler v. Franz *Schalk in Wien, wo er Pianist werden wollte; BühnenMD. bei den Salzburger Festsp., 1928—33 MD. in Ulm, 1934 Operndir. (1935 GMD.) in Aachen, 1938 Staatskplm. an der Berliner Staatsoper; deren Sinf.-Konz. er seit 1940 durchführt; auch Gastdir. im Ausland.

Karg-Elert, Sigfrid, * 21. Nov. 1877 zu Oberndorf am Neckar, † 9. April 1933

in Leipzig, besuchte das Lehrerseminar in Grimma, stud. Musik am Leipziger Kons. (*Reinecke, Jadassohn [J.], *Reisenauer) und wurde dort 1919 Lehrer für Komp., Theorie und Kl, erhielt in England den *Dr. mus. h. c.*, wirkte dort u. in Nordamerika für seine Werke und als Spieler für das moderne Kunstharmonium, für das er schrieb: *Elementarharmoniumschule* op. 99, *Grundlegende Studien* op. 93, *Schule des Legatospiels* op. 94, *Gradus ad Parnassum* op. 95, *Die Kunst des Registrierens* op. 91 (Hand- u. Nachschlagebuch f. alle Systeme, mit über 1000 Beisp.). Als frei Schaffender kam K.-E. vom Impressionismus bis zur Atonalität, um sich aber zuletzt wieder zur Tonalität zurückzufinden. Außer etwa 100 Liedern (z. T. mit Orgel u. V.) u. Duetten schrieb er Kl.-Werke (fis-moll-Sonate op. 50, cis-moll op. 105), Violinwerke, Vc.-Sonate op. 71, Madrigale, Orch.-Suite, Orchesterstudien; Orgelwerke: Passacaglia op. 25, Fantasie u. Fuge op. 39; wichtig ferner die 66 *Choralimprovisationen* op. 65 (f. d. Gottesdienst), Quadrupelfuge mit Bläuerschluß op. 73, Prä- u. Postludien op. 78, sinfon. Choräle op. 87, *Music for organ* op. 145; Bläserquintett, 2 Clar.-Sonaten; Son. f. Fl. allein. Ferner schrieb er: *Akustische Ton-, Klang- u. Funktionsbestimmung* (1930); *Polaristische Klang- u. Tonalitätslehre* (1931).

Lit.: Hans Avril, S. K.-E. (o. J.); Paul Schenk, dgl. (1927).

Kase, Alfred, * 28. Okt. 1877 zu Stettin, stud. Gesang an der Münchner Akad. d. Tonk., sang als Baritonist 1902—07 an der Kasseler Oper, dann ausgezeichnet bis 1921 in Leipzig (Kammersänger), gastierte viel von Baden-Baden aus, lebte 1925—31 wieder in Leipzig, seitdem als Balladensänger u. Gesanglehrer in Lobeda bei Jena, hält auch Wagner-Vorträge.

Kassation, wie *Divertimento und *Serenade ein mehrsätziges u. mehrstimmiges Instrumentalständchen des 18. Jhs. (Mozart, Haydn), Abkömmling der *Suite u. Vorläufer der Sinfonie. Der Name wird auf verschiedenste Weise abgeleitet: vom *gassatim* (neulat. = gassenweise) gehen bettelnde Studenten (um 1600 aber mehrfach „*grassatim*“!); von *cassa* (ital. = Trommel), also „Trommelständchen“; am ein-

leuchtendsten von ital. *cassare* = verabschieden, also „Abschiedsmusik“.

Kastagnetten, spanische und südital. Holzplättchen in der Form von Kastanienschalen, werden mit einer Schlaufe am Daumen befestigt und kunstvoll mit den andern Fingern gegeneinandergeschneilt, um den Tanzrhythmus (beim Bolero, Fandango, Saltarello usw.) reizvoll und aufreizend zu betonen.

Lit.: Escosura, Die K. (Die Musik XXIX, 1936).

Kastner, Joh. Georg, * 9. März 1810 zu Straßburg i. E., † 19. Dez. 1867 in Paris, stud. Theologie, seit 1835 in Paris Musik unter *Berton u. *Reicha, ließ hier auf 5 deutsche mehrere französ. Opern folgen (*Le dernier roi de Juda*, 1844), wurde Tübinger Dr. h. c., Mitgl. der franz. Akademie usw.; schrieb vor Berlioz eine wertvolle Instrumentationslehre (1839), zahlreiche Theoriebücher und Instrumentalschulen (z. B. für Saxophon), 1848 eine wertvolle Gesch. d. Militärmusik (franz.); eigenartig sind seine *Livre-partitions*, d. h. Verkopplungen von wissenschaftl. Abh. mit Kompositionen über das gleiche Thema, z. B.: *Les danses des morts* (1852); *Les chants de la vie* (mit MCh.en, 1854); *Les chants de l'armée franç.* (1855); *La harpe d'Eole et la mus. cosmique* (1856); *Les voix [Les cris] de Paris* (mit einer humorist. Sinf., 1857); *Les Sirènes* (1858); *Parémiologie mus.* [= Musikalisches aus Sprichwörtern] (1866).

Lit.: Ph. *Spitta, J. G. K. (in Mg. Aufsätze [1894], S. 333 ff.); H. Ludwig, [v. Jan], J. G. K., (3bdg., 1886); H. *Kretzschmar, Ges.Aufs. I 230ff. (1887).

Kastraten. Die auch an Haustieren geübte Entmannung (daher die dt. Bezeichnung „Kapauner“ für K.), um den Eintritt der Geschlechtsreife zu verhindern, wurde vom 16. bis 19. Jh. zumal in Italien ausgeführt, um den Knaben auch im Mannesalter die Sopran- oder Altstimme zu erhalten. Da aber, abgesehen vom Kehlkopf, der ganze übrige Stimmapparat (Ansatzrohr, Brustkorb usw.) ins Männliche weiterwuchs, war der Stimmcharakter der K. ein sowohl von der Frauen- wie von der Kinderstimme erheblich unterschiedener und in der ital. Oper bis zu Glucks *Orfeo* und dem *Sextus*

in Mozarts *Titus* für stilisierte Heldenpartien durchaus geeignet. Das Unnatürliche des Klanges wirkte vielfach aufreizend, so daß man im Enthusiasmus über *Farinelli, *Senesino, *Bernacchi, Caffarelli, Crescentini usw. *Evviva il coltello!* („Es lebe das Messerchen!“) rief. In der kath. KM fanden die Kastraten schon seit mindestens 1562 (päpstl. Kapelle) Eingang, jedoch wehrte sich die protest. KM meist erfolgreich gegen die widernatürl. Erscheinung. Seit 1820 traten in der Oper statt dessen die weiblichen Hosenrollen (Adriano in „Rienzi“, Page in „Hugenotten“, Oktavian in „Rosenkavalier“) in Erscheinung. Der letzte päpstl. K., Aless. Moreschi (* 1858), sang noch 1914.

Lit.: Franz Haböck, *Die Gesangkunst der K.* (Wien 1923); ders., *Die K. u. ihre Gesangkunst* (1927); G. Monaldi, *Cantati eivati celebri* (1921).

Kattinig, Rudolf, * 9. April 1895 in Treffen (Kärnten), Kriegsteiln., stud. seit 1918 an der Staatsakad. Wien, 1922ff. Prof. an deren Opernschule, 1928—34 städt. MD in Innsbruck, seit 1938 Dir. der Wiener Sinfoniker u. am Opernhaus d. Stadt Wien, schrieb u. a. 2 Sinf., Kl-Konz., Burleske Suite, Abendmusik, Konz. f. Kl, Fl, StrO., die Operetten „Kaiserin Katharina“, „Prinz v. Thule“, „Balkanliebe“, „Mädels vom Rhein“ (1937/38), Filmmusiken, 2 Kl-Que, 2 Str-Trios, StrQu., Kl-Stücke.

Kauer, Ferdinand, * 18. Jan. 1751 zu Klein-Tajax (Mähren), † 13. April 1831 in Wien, schrieb u. a. das Singspiel *Das Donauweibchen* (1795).

Lit.: K. Manschinger, F. K. (Diss. Wien 1929); Th. Haas in der N. Mus.-Ztg. 1925, Heft 11/12.

Kauffmann, Emil, * 23. Nov. 1836 zu Ludwigsburg, † 18. Juni 1909 zu Tübingen, wo er 1877—1907 akad. MD. war (1883 Dr. phil., 1899 a. o. Prof.). Verdient um die Einführung v. Hugo Wolf in Schwaben; dessen Briefe an ihn hg. von Edm. Hellmer (1903).

Kaul, Oskar, * 11. Okt. 1885 in Heufeld (Oberbayern), stud. am Kölner Kons., MW in Bonn und München (*Sandberger), 1911 Dr. phil., Kriegsteilnehmer, 1922 in Würzburg Priv.-Doz., 1928 a. o. Prof., 1930 zugleich stv. Dir. des Staatskons. Hg. v. DTB XII 2 u. XXV (Sinf. u. StrQue v. *Rosetti);

ferner schrieb er *Gesch. d. Würzburger Hofmusik im 18. Jh.* (1924); *Ath. Kircher* (1931); *Die organ. Einheit in Beeth.s 8. Sinf.* (Beeth.-Jb. V); *Zur Musikgesch. Schweinfurts* (1935).

Kaun, Hugo, * 21. März 1863 in Berlin, † ebenda 2. April 1932, Komp.-Schüler v. Fr. *Kiel (Meisterschule der Akad.) u. Klavierschüler v. O. Raif, wirkte 1887—1901 als Dirig. von MCh.en in Milwaukee, seitdem in Berlin (Mitgl. d. Akad.), 1922 Komp.-Lehrer am Klindworth-Scharwenka-Kons.; mit Fr. E. *Koch ein bester Vertreter des handfesten und bodentreuen Berliner Musikertums, besonders durch seine wertvollen MCh.e weithin geschätzt, in s. übrigen Schaffen lange über Gebühr vernachlässigt. Er schrieb an Kammermusik: 4 StrQue, StrQuint., Kl-Quint., 2 Kl-Trios, V-Son., StrOkt., Blokt., Saxophon-Suite; Orch.-Werke: 3 Sinf. (1. *An mein Vaterland* D-dur op. 22, 2. c-moll op. 85; 3. e-moll op. 96); *Ouv. Am Rhein* op. 90; *Hanne Nüte* op. 107; *Akad. Ouv. op. 126; Märkische Orch.-Suite* op. 92; *Feierlicher Einzugs-marsch* op. 99; 2 Kl-Konz.e; *Fantasie-stück f. V u. Orch.*; *sinf. Dichtungen*; *sinf. Prolog Maria Magdalena* op. 44; *Orch.-Humoreske Falstaff* op. 60; *Orgel-stücke*; *Suite f. 2 Kl.e*; *Chorwerke: Abendfeier in Venedig* (8stg. StrO., 2 Hr); *Normannenabschied* (Bar, MCh, Orch.); *Mutter Erde* (Soli, GemCh, Orch.); *Ps. 126 u. Festkantate* (GemCh u. Orch.); *Requiem f. d. Gefallenen* (Alt, MCh, Orch., 1922); *Kantate Wacht auf* (1928); 2 *Balladen* (MCh, Orch.); *Fr-Ch.e*; *Lieder*; vier *Opern*. Er schrieb: *Harmonielehre und Aufgabenbuch* (3. Aufl. o. J.); *Aus meinem Leben* (1931).

Lit.: W. *Altmann, H. K. (1906); G. R. *Kruse in der Musik 1909/10.

Kayser, Heinrich Ernst, * 16. April 1815 zu Altona, † 17. Jan. 1888 zu Hamburg, dort 1840—57 Theatergeiger, Verf. weitverbreiteter V-Etuden u. einer V-Schule.

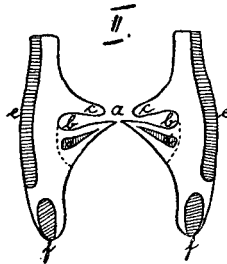
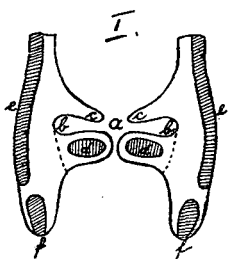
Kayser, Philipp Christoph, * 10. März 1755 zu Frankfurt a. M., † 24. Dez. 1824 in Zürich; *Lieder- u. Singspielkomp.*, auf den *Goethegroße Hoffnungen setzte. Beachtenswert dessen Briefe an K.

Lit.: C. A. H. Burkhardt, *Goethe* u. K. (1879); *Schuh u. *Refardt,

Musikerlexikon d. Schweiz (²1939); H. Spieß, K. u. Goethes Notenbuch v. 1776 (Goethejb. 17).

Kehlkopf, der menschliche, ist als Blasinstr. eine Gegenschlagspolsterpfeife u. steht als solche den Doppelrohrblatt-Instr.en (Oboe, Fagott) nahe. Die Töne kommen dadurch zustande, daß die zwei Stimmbänder, die etwa in halber Höhe des K.s zwischen den Gießbeckenknorpeln und dem Schildknorpel von hinten nach vorn laufen und beim Atmen u. Flüstern hinten auseinanderstehen, sich durch Drehung ihrer Befestigungsknorpel (s. u.) aneinanderlegen, so daß die Stimmritze zwischen ihnen sich schließt; diesen Verschuß sprengt die von unten her durch die Luftröhre andrängende Luft, die Stimmbänder schlagen wieder zusammen usw., es entstehen also Schwingungen, mit deren zunehmender Häufigkeit die Tonhöhe steigt; dieser „reine Stimmleppenton“ ist noch fast obertonfrei u. erhält sein Klanggepräge erst durch Zusatz von Teiltönen im Ansatzrohr (vgl. Gesang 3, S. 301). Ähnlich wie bei der schwingenden Saite hängt die Schnelligkeit der Schwingun-

gen ab a) von der Länge, b) von der Masse, c) vom Spannungsgrad, [d) vom spezifischen Gewicht — spielt hier keine unterschiedliche Rolle]; d. h.: a) je länger die Stimmbänder, desto tiefer der Ton — deshalb haben Kinder und Frauen höhere Stimmen durch kleinere Kehlköpfe als die Männer u. wiederum die Bassisten u. Altistinnen meist längere Stbder. als die Tenöre u. Soprane; außerdem begrenzt sich, je höher der Ton innerhalb einer Stimme steigt, die mitschwingende Region der Stbd.er immer mehr auf die vordere Mitte, bis beim K.-Pfeifen in der höchsten Höhe die Stbd.er nur noch als scharfe Aufschnittkante einer Flöte wirken; b) durch den innerhalb der Stimmbänder laufenden Stimmuskel können die Stbd.er in zweierlei Form wirken: spannt er sich, so schwingen sie dick mit der ganzen Masse gegeneinander (Vollschwingung, Bruststimme); entspannt er sich, so schwingen sie nur mit dünner Kante und (vielleicht durch Dämpfung seitens der sich darüberlegenden Taschenbänder [„falsche Stbd.er“]) nur in der inneren Zone, also mit geringer Masse



Kehlkopf in der Stirnebene durchschnitten.

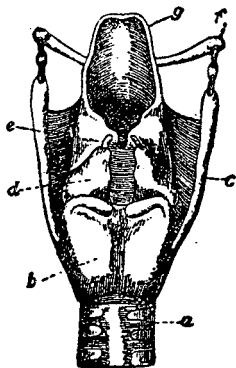
1) bei Vollschwingung 2) bei Randschwingung a Stimmritze, b Morgagnische Grube, c Taschenbänder, d Stimmritze mit innerem Stimmritzenmuskel, e Schildknorpel, f Ringknorpel.

(Randschwingung, Mittelstimme, Fistel, Falsett) — dies der Kernunterschied der *Register, während die unterschiedlichen *Resonanzen (Brust, Kopf) erst in zweiter Linie hinzutreten; c) die Längsspannung der Stbd.er erfolgt einmal durch gegenseitige Drehung der auf dem Ringknorpel sitzenden Gießbecken- oder „Stellknorpel“, an denen sie hinten anhängen, zum andern durch Vorwärtsneigung des Schildknorpels, an dem sie vorn befestigt sind, wodurch der Neigungswinkel zwischen Schild- u. Ringknorpel sich vergrößert. Wird

der Atemdruck zu groß, so wirkt auch er als Spanner u. der Ton wird zu hoch; in späterem Zustand werden dadurch die Spannmuskeln ermüden, die erforderliche Stbd.-Spannung wird nicht mehr erreicht, u. der Ton wird zu tief. Außerdem wird dann nicht mehr vollständiger Stimmritzenverschluß erreicht und der Ton dadurch hauchig-beiser.

Lit. (außer der unter Gesang aufgeführten noch): Ewald, Die Physiol. des K.s (in Heymanns Hdb. der Laryngol. u. Rhinol., Wien 1898); Sir Morell Mackenzie, *The hygiene of the vocal*

organs (New York, 1928); A. Wolf, Gymnastik des Gesangsapparats (Wien 1929); Franz Wethlo, Versuche mit Polsterpfeifen (1913, in Passows u. Schäfers Beitr. VI 3); W. Hartmann, Z. Frage d. Bewegungsform d. Stimm lippen (Arch. f. Sprach- u. Stimmphys. 2, 1938); M. Georg, Behandl. v. Stimmstörungen (Diss. Marburg 1937); H. Erbslöh, Stimmärztl. Beobachtungen



Der Kehlkopf von hinten.
a Luftröhre, b Ringknorpel,
c Schilddrüse, d Gießbecken-
knorpel, e Santorinsche Knorpel,
f Zungenbein, g Kehledeckel.

nach K.-Verletzungen (Diss. München 1937); R. Zimmermann, Stimm lippenlängen b. Sängern u. Sinnen (Diss. München 1938); W. *Trendelenburg, Physiol. Unters. ü. d. Stimmklangbildg. (Ber. d. Akad. d. Wiss. Berlin 1937); ders. u. W. Hartmann, Untersuch. über die Stimmritze (ibid. 1937).

Keiser, Reinhard, * im (getauft 12.) Jan. 1674 zu Teuchern bei Weißenfels als Sohn eines unsteten Organisten und eines adligen Fräuleins, † 12. Sept. 1739 zu Hamburg, wurde Leipziger Thomasalunne unter *Schelle, seit 1692 unter *Kusser bei der Braunschweiger Oper, wo im nächsten Jahr seine Oper *Basilius* und das Singspiel *Ismene* Erfolg hatten, ging mit Kusser nach Hamburg, wo er nach dessen baldigem Fortzug als Komponist von 126 Opern (davon 26 erhalten) der größte deutsche Musikdramatiker vor Hasse und Gluck wurde; ein zumal im melodischen Einfall bezauberndes Talent, das nur zu früh in die Welt kam. Der lange weiterlebende Irrtum *Chrysanders, K.s Schaffen

wiese keine Entwicklung auf, beruht auf falscher Datierung entscheidender Werke und wurde durch *Leichtentritt (j.) 1901 widerlegt. Die früheste erhaltene Partitur „Adonis“ (1697) neigt noch zu *Lulli, *Kusser, *Steffani; bis zu seinem ersten Opernbankrott (1706), den sein allzu üppiges Leben auch in dem von ihm neu begründeten Collegium musicum heraufbeschwor, sind am wichtigsten *Pomona* (1703), *Claudius* (1703, erstmals unter Einschub italienischer [!] Arien), *La forza di virtù* (mit erstaunlichen Koloraturansprüchen, 1701), *Nebukadnezar* (1704) u. *Masaniello furioso* (1705) mit herrlichen 6stg.en Sätzen, *Octavia* (1705, Neudr. v. Seiffert im Anh. zur großen Händelausg.) u. *Almira* (1706) bereits im vermeintlichen Wettkampf gegen den jungen Händel. Nach dem Zusammenbruch zwei Jahre still zu Teuchern schaffend, kehrte K. 1709 mit 9 neuen bedeutenden Opern nach Hamburg zurück, darunter *Croesus* (1710) und *L'inganno fedele*. (1714, erstere ganz, letztere z. T. neugedr. v. M. *Schneider als DTD 37/38). 1717, nachdem er auch bedeutende KM geliefert, ging K. nach Kopenhagen, wo er 1723—28 Hkplm. war, dann wurde er in Hamburg Kantor am Dom. Die Gänsemarktoper war bereits in starkem Verfall, wie ihn sein „Lächerlicher Prinz Jodelet“ (1726, Parodie auf die neapol. Opera seria, Neudr. v. Zelle in Eitners Publ. 18) spiegelt; erst jetzt beugen jene berühmten Plattheiten, um dem Pöbel zu gefallen (Titel: *Leipziger Messe, Hamburger Jahrmarkt, Hamburger Schlachtfest* usw.). Seine letzte erhaltene Partitur stammt von 1734: *Circe*; Hauptlibrettist seiner Spätzeit war Ulr. König — *Telemann löste ihn auf der Hamburger Bühne ab. An Kantaten und Oratorien veröffentlichte er: *Gemütsergötzung* (1698), *Divertimenti serenissimi* (1713), *Mus. Landlust* (1714), *Kaiserliche Friedenspost* (1715), *Auserlesene Soliloquia* aus dem *Sterbenden Jesus* (1714) u. dem *Gekreuzigten Jesus* (1715), auch Arienauszüge mehrerer Opern. Neudrucke (s. o.); ferner Suite aus *Der Karneval v. Venedig*, hg. v. *Erden u. Harder (Rather 1932); Triosonate mit Fl. (Nagel Nr. 68); Sonata à 3, D-dur, f. Fl., Vla. d'amore u. Con-

tinuo bearb. v. F. Müller; Proben bei Fr. Lindner, Die erste stehende dt. Oper (1855) und bei *Chrysander, Gesch. d. Hambg. Oper (AMusZtg. 1878/79).

Lit.: H. *Leichtentritt (j.), R. K. in seinen Opern (bis *Octavia*, Diss. Berlin 1901); H. *Kretzschmar, Gesch. d. Oper S. 147ff.; L. *Schiedermaier, Die dt. Oper (²1940), S. 66ff.; F. A. Voigt in Vj. VI, 151ff.; T. Krogh in der Joh.-Wolf-Festschr. (1929); *Scheering, Gesch. d. Oratoriums, S. 340f.; R. Petzoldt, Kirchenkomp. u. weltl. Kantaten R. K.s (Diss. Berlin 1933, gedr. 1935); W. Kleeefeld (j.), Das Orch. d. Hbg. Oper (SbIMG I, 283ff.); J. Schreiber, Dichtg. u. Mus. d. frühdt. Opernarien 1680—1700 (Diss. Berlin 1933); Ein Singspiel v. B. Bardi (j.), Der tolle Kplm. (Berlin 1929), behandelte K.

Kehrer, Willy, * 26. April 1902 in Dresden, stud. 1918—23 bei *Juon, J. G. *Mraczek, H. Schneider u. a., 1925 Lehrer a. d. Dresdener Musikschule, Chorleiter, Kplm., schrieb u. a. Tanzspiele, eine Rundfunkkomödie, Opern-einakter „Die weiße Fürstin“ (Rilke), Festspiel „Der Sieg des Lichtes“, Musikdrama „Eiko Shimotoga“, f. Orch. u. a. 3 Sinf., Konz.-Stück f. 3 Fl. u. Kammerorch., Suiten, Grabbe-Ouv., Conc. gr. mit 2 Kl., Var. über ung. Thema (dgl.), V.-Konz., Kl.-Konz., Sinf. concertante (Kl., Orch.), Rhaps. u. Ballade (dgl.); Chorwerke m. Orch.: „Das Lied des Menschen“ u. „des Volkes“, Marienmesse, Scholoratorium, Das Hohelied der Arbeit, Faustsymph. (MCh.), Das nordische Gastmahl, Chöre, Kammermusik, Kl.-Werke, Lieder, Volksliedzyklen, Balladen, Duette, Terzette (alles durch Br. u. H.).

Keilberth, Joseph, * 19. April 1908 in Karlsruhe, wurde 1935 daselbst GMD. des badischen Staatsth.s, 1940 Leiter des Dt. philh. Orchs in Prag. **Lit.:** H. Grohe in der Musik 28 (1936) 484 ff.

Keldorfer, Victor, * 14. April 1873 zu Salzburg, wo er am Mozarteum stud.; 1892 Lehrer u. Chor-Dir. in Wien, übernahm von *Kremsner 1910 (—21) den Wiener MGv., wurde 1922 Dirig. des Schubertbundes, Bundeschormeister d. Ostmärk. Sängerbundes, 1923 Prof., schrieb MCh.e, KM (Missa solemn.),

Lieder f. gr. u. kl. Kinder (2 bdg.), bearb. *Walzer* v. J. Strauß f. MCh. u. Orch.; Hg. v. Kaiser Leopolds I. Orat. *Sieg des Glaubens* (1918), Ges. Ausg. v. Schuberts MCh.en (2 bdg.).

Kéler Béla (Adalb. v. Kellner), * 13. Febr. 1820 in Bartfeld (Ung.), † 20. Nov. 1882 in Wiesbaden, in Wien Schüler v. *Sechter u. Theatergeiger, leitete 1854 die Gunglsche Kapelle in Berlin, übernahm 1855 in Wien Lanners verwaiste Kapelle, war 1856—63 Mil.-Kplm., dann bis 1873 in Wiesbaden. Schrieb Mär-sche, Tänze (einige der von Brahms bearbeiteten werden für ihn beansprucht) und Gartenouvertüren. **Lit.:** Zoltán Sztehlo, K. B. (Budapest 1930).

Keller, Hermann, * 20. Nov. 1885 in Stuttgart, studierte erst Architektur, dann bei Reger (Komp.), *Straube (Orgel), M. *Pauer u. *Teichmüller (Kl.), war 1910—16 Stadtorg. u. Musikschul-lehrer in Weimar, seitdem in Stuttgart Markusorg., seit 1919 mit Lehrauftrag an der Techn. Hochschule (1925 Priv.-Doz., 1926 Prof.), 1925 Tübinger Dr. phil., seit 1920 ord. Lehrer an der Württ. Hochschule f. Musik. Er schrieb *Regen und die Orgel* (1923); *Die mus. Artikulation, bes. in den Werken Bachs* (1926); *Schule des Generalbaßspiels* (1931); *Schule der Choralimprovisation* (Peters 1939); *Die Kunst des Orgelspiels* (Orgelschule, Peters 1941); Hg. v. Bachs Klavierbüchlein f. Friedemann (1927); Bachs Orgelchoräle manualiter (Bärenr.); Bachs Orgelbüchlein (1928); Freie Orgelvorspiele alter Meister (dgl. 1934); Schule des klass. Triospiels (²1932); J. K. *Steigleder, 4 Ricercare; *Tele-mann, Kanarienvogelkantate; 46 Choralstücke v. J. S. *Bach u. alt. Meistern; Bachs Kantate: Entfliehet ihr Sorgen (mit Fr. *Smend); Buxtehudes Orgelwerke (I/II Peters 1939); Scheidts Ausgew. Orgelwerke (Peters 1939); 80 Choralvorspiele alter Meister (Peters 1937); V. Lübecks Orgelwerke (Peters 1940).

Kellermann, Berthold, * 5. März 1853 zu Nürnberg, † 14. Juli 1926 in München, stud. bei L. *Ramann in Nürnberg, 1873—78 bei Liszt in Weimar (er ist das Urbild für H. v. Wolzogens Musikantenroman *Der Kraftmayr*), war seit 1875 Klavierlehrer bei Kullak und bei Stern (Berlin), seit 1878 für den Parsifalmeister in Bayreuth tätig, wo er auch

Wagners Kinder unterrichtete, leitete bis 1881 die Bayreuther Orch.-Konzerte, 1882—1919 Kl.-Prof. an der Akad. d. T. in München. Seine *Erinnerungen* hg. v. S. Hansmann (Zürich 1932).

Kellner, Johann Peter, * 24. Sept. 1705 in Gräfenroda (Thür.), † ebenda im April 1772, pflog Umgang mit Bach u. Händel und hinterließ (außer einem Kantaten-Jg. u. einem Oratorium): die Klavierwerke *Certamen musicum* (1739 bis 1749, ²1749—56), *Manipulus musices* (1753—56), figurierte Choräle, Orgeltrios usw.; seine Niederschrift von *Niedts Generalbaßlehre nach Bachs Diktat von 1738 auf Staatsb. Berlin, seine Selbstbiogr. in *Marpurgs Beiträgen I, 439 ff.

Lit.: *Weitzmann-*Seiffert, Gesch. d. Klav.-Musik, S. 361 ff.

Kempen, Paul van, * 16. Mai 1893 in Leiden, stud. V. in Amsterdam, Konz.-M., 1932 städt. MD. in Oberhausen, dann Kplm. der Dt. Musikbühne, seit 1934 Leiter der Dresdener Philharmoniker.

Lit.: K. *Laux in der Musik 28 (1936) 491 ff.

Kemptff, Wilhelm, * 25. Nov. 1895 zu Jüterbog als Sohn eines gleichnamigen KMDir.s (nachmals in Potsdam), in Berlin Schüler v. R. *Kahn (j.) (Komp.) u. H. *Barth (Kl), reiste als Kl-Virtuose (auch Improvisator) in Deutschland u. Schweden, war 1924 bis 1930 Dir. (Prof.) der Hochschule in Stuttgart, lebt seitdem in Potsdam, 1932 Mitgl. der Akad. d. Künste. Er schrieb u. a. mehrere Sinfonien; Orch.-Suite; Vorspiel zu Kleists *Hermanns-schlacht* (mit 3 Luren u. MCh); Kl.-Konz.; V.-Konz. (1933); *Frideriz. Ouw.* (1935); Arkadische Suite (1939); mehrere Str.-Qu.e; Chöre; Chorwerke, *Weihnachtsmysterium* (1926); *W. Hauff-Kantate* (MCh. u. Orch.); Deutsches Schicksal, dram. Kantate (Remscheid 1937); Lieder; Orchesterlieder; Volksliedbearbb. im Staatl. Jugendlb.; Klavier- und Orgelwerke. Opern: *König Midas* (raktig); *Die Familie Gozzi* (1934 in Stettin, 1941 in Neapel); *Die Fasnacht v. Rottweil* (Hannover 1937). — Sein Bruder Georg, Pfarrer in Schweden, dann in Jüterbog u. Wittenberg, ist seit 1933 Univ.-MD. in Erlangen, auch Sänger. Schrieb: *Der Kirchengesang im luth. Gottesdienst u. s. Erneuerung* (1937).

Kepler, Johannes, * 27. Dez. 1571 zu Weil (Württbg.), † 15. Nov. 1630 in Regensburg, der große Astronom, bot *Harmonices mundi libri V* (1619), in denen er seine letzten Gedanken über den Bau der Welt darlegt. Das III. Buch handelt v. d. *harmonikal-mathematischen Grundlagen der Musik; „Welt-harmonik“, übersetzt u. eingel. v. Max Caspar (München 1939); kommentierte Übers. des III. (musikal.) Buchs v. H. Trede (1936); M. Caspar, Joh. K.s wissenschaftl. u. philos. Stellung (München 1935); ders., *Bibliographia Kepleriana* (1936); A. Speiser, K. u. die Lehre v. d. Weltharmonie (in „Die math. Denkweise“, Zürich 1932); vgl. ferner die Bücher von H. Kayser unter Harmonik II; dazu G. *Pietzsch in der Musikpfl. I.

de Kerle, Jacobus, * 1531/32 zu Ypern (Flandern), also gleichaltrig mit seinem Landsmann Lasso, † 7. Jan. 1591 zu Prag, war 1555 Kirchenmusiker zu Orvieto, dann am Hofe des Kardinals Otto Truchseß v. Waldburg zu Augsburg, Rom (1562) u. Dillingen (1564), 1565 in Ypern, danach in Rom, 1568 in Augsburg, 1575 vielleicht in Kempten, 1579 in Cambrai, darauf in Köln, seit 1582 an der Kais. Kapelle in Prag. Er steht in Augsburg eigenartig auf der Scheide von der niederl. Polyphonie zu Gabriellis venezianischer Doppelchörigkeit in Vorausahnung H. L. *Haßlers, zeigt aber auch bedeutsame Neigungen zum eben entstehenden römischen Palestrinastil — vgl. seine 4stg.en *Preces* zum Trienter Konzil (1562, Neudr. v. Ursprung in DTB XXVI); ferner schrieb er Hymnen (1558), Vesperpsalmen (1561), Magnificats (dgl.), Messen (1562, 1582/83), Motetten (1571/72), hs. Responsorien (Augsburg); seine Madrigale v. 1570 (Venedig) sind verschollen.

Lit.: O. *Ursprung, J. de K. (Diss. München 1913); P. *Wagner, Gesch. d. Messe I, 212 ff.; H. *Leichtentritt (j.), Gesch. d. Motette, S. 91 ff.

Kerll, Joh. Kaspar, * 9. April 1627 zu Adorf (Vogtl.), † 13. Febr. 1693 in München, wurde erzherzogl. Musiker (in Brüssel?), stud. dann in Wien bei *Valentini, in Rom (bei *Carissimi und *Frescobaldi), wo er kath. wurde, 1656—74 Münchner Hkplm. (1664 von Kaiser Leopold I. geadelt), 1677—84

Organist am Wiener Stephansdom — der junge J. *Pachelbel war hier sein Gehilfe —, zuletzt wieder in München. Mehrere ital. Opern schrieb er für den bayr. Hof (verschollen), sein Jesuitendrama auf die Hlg. Natalie *Pia et fortis mulier* (1677) ist erhalten. K.s Hauptbedeutung beruht auf den Orgelwerken: *Modulatio organica super Magnif. octo tonis* (1686), auch Toccaten u. Suiten f. Kl (1704), ferner geistl. Konzerte (*Sacrae cantiones*, 1669), Messen (1669/89), ein Requiem, eine Triosonate usw. — Ausw. v. *Sandberger (DTB II 2) u. *Adler (j.) (2 Messen in DTÖ XXV 2); 3 Orgelstücke neugedr. in Ed. Nagel Nr. 87.

Lit.: *Weitzmann-*Seiffert, Gesch. d. Klaviermusik I, 185 ff.

Kestenberg, Leo (j.), * 27. Nov. 1882 in Rosenberg (Ungarn), Schüler v. *Busoni u. *Draeske, war 1919—32 Musikref. (1921 Prof., 1929 MinR.) des pr. Kultusministeriums u. damit Repräsentant der Musikpolitik des Zwischenreichs, ging dann nach Prag und ist jetzt OrchIntendant in Tel Aviv (Palästina). Er schrieb u. a. Musikerz. u. Musikpfl. (1921, 27), Hg. einer Musikpäd. Bibl. u. der Berichte der Reichsschulmusikwochen sowie der Erlasse f. Schul- u. f. Privatmusik. Gegen seine Förderung der *Atonalität vgl. W. Trienes, Musik in Gefahr (Bosse 1940).

Keußler, Gerhard v., * 23. Juni 1874 zu Schwanenburg (Livland), Gymnasiast in Petersburg, stud. Biologie in Dorpat (Buch: *Die Pirolaceen*), wandte sich 1900 der Musik zu, stud. in Leipzig am Kons. und an der Univ. (Wundt, *Riemann, *Kretschmar), wurde 1902 Dr. phil. (Diss. Die Grenzen der Ästhetik). Seit 1904 als Tonsetzer hervorgetreten, wurde er 1906 Chorleiter u. Sinf.-Dirig. in Prag, war 1918—21 (als Nachf. v. S. v. *Hausegger) in Hamburg Leiter der Singakad. u. d. Philh. Konzerte, privatisierte in Hamburg und Stuttgart, ging 1932 nach Melbourne (Austral.), wurde 1934 Meister an der pr. Ak. d. K. Berlin (seit 1941 in Niederwartha bei Dresden ansässig). Sinfon. Werke: *Auferstehung u. jüngstes Gericht* (1904); *Morgenländische Phantasie* (1905), *An den Tod* (1922, Melodr.), *Sinfonien* d-moll u. C-dur. Oratorien: *Jesus v. Nazareth* (1916); *Die Mutter* (1919);

Zebaoth (1924); *In jungen Tagen* (Volksorat. nach altdt. Liedern, 1928); *Die Burg* (KnCh., Orch., Altst. 1932/34); sinf. Dichtung *Australia* (1933); Musikdramen (eigne Texte): *Wandlungen* (1904); *Gefängnisse* (1913); *Die Geißeljahri* (1923); Lieder u. Gesänge nach eigenen Dichtungen (4 bdg., Peters). Bearbb. v. Palestrinas *Hohem Lied*, Handels *Traueranthem*, Mozarts *Requiem* (ohne Süßmaier). Er schrieb: Das dt. Volkslied u. Herder; Handels Kulturdienst u. unsere Zeit; Zur Ton-symbolik in den Messen Beethovens (Petersjb. 1920); Sinnestäuschungen u. Musikästh. (ZfMW VIII); Die Berufsehre des Musikers (1927); Zur Ästh. des Chorsatzes (Reichsschulmusikwochenber. Darmstadt); Paulus Bucaenus (Abhh. d. Herder-Ges., Riga 1931).

Lit.: F. *Stein, K. als Chorkomp. (MPflg. V, 5, 1934); E. *Kroll in AMZ 66 (1939).

Kiefer, Heinrich, * 16. Febr. 1867 in Nürnberg, † 15. Aug. 1922 in Eisenach, Vc.-Schüler v. B. Coßmann (j.) (Frankfurt a. M. 1887—90), Solo-Vc. in Leipzig (Philh.), Berlin (Philh.), seit 1900 Lehrer am Sternschen Kons. (Berlin), seit 1902 an der Akad. d. Tk. (München), Mitbegr. des Münchener StrQu.s, 1910 Prof., seit 1921 Solo-Vc. in Eisenach, Interpret u. Freund von Pfitzner.

Lit.: Hans *Pfitzner, Zum Gedächtnis H. K.s (1926, Ges. Schr. II 283 ff.).

Kiel, Friedrich, * 7. Aug. 1821 zu Puderbach bei Laasphe, Kr. Wittgenstein, † 13. Sept. 1885 in Berlin, erwuchs als Geiger in der Kapelle des Prinzen zu Wittgenstein-Berleburg, stud. 1842—44 Kompos. bei S. *Dehn (j.) u. lebte seitdem in Berlin, wo der Sternsche Ges.-Verein seine großen Werke bekannt machte. 1865 wurde er Mitgl. der Akad. d. K., 1866 Komp.-L. am Sternschen Kons., 1868 Prof., 1870 Lehrer an der Hochschule. „K. hat mit Arbeiten debütiert, die eine solche Reife des Geistes, einen so seltenen Fonds des Wissens u. Könnens offenbaren, daß die Unbekanntheit mit denselben nur einem Dilettanten zu verzeihen ist. Seine Präludien und Fugen, seine Kanons f. d. Klavier haben ihn sofort in die erste Reihe der bedeutendsten Kontrapunktisten gestellt;

der vorzüglichste Schüler des großen Rechenmeisters Dehn zeigt sich darin nicht minder als den würdigsten Schüler von ... Bach u. Beethoven" (H. v. *Bülow, Ges. Schr. II, 27ff.). Chorwerke: 2 Requiems (f-moll op. 20; As-dur op. 80), *Missa solemnis* (1865), Oratorium *Christus* (op. 60, 1874), *Stabat mater* (3stg., FrCh). Klavierwerke: u. a. Variationen u. Fuge op. 17, Suite op. 28, Reiseerinnerungen op. 38, Fantasie op. 56; Kammermusik: u. a. Kl-Qu. op. 43 (c-moll), Violinsuite op. 77, Violinromenzen op. 49, Deutsche Reigen (V u. Kl); unter 7 Kl-Trios besonders op. 33, I (cis-moll) u. 65, 2 (g-moll); Bratschen-Son., Vc-Son.; 2 Str-Qu.e; Walzer f. StrQu op. 73 u. 78; Kl-Quint. c-moll op. 95.

Lit.: W. *Altmann, K.s Kammermusik, „Musik“ I 1 (mit Werkverz.); E. *Prieger, Fr. K. (in der Allg. dt. Biogr. u. gesondert [1906]); H. J. *Wetzell, K.s Klavierwerke (Musik VIII 22); E. Frommel, Gedächtnisrede auf Fr. K. (1886); H. *Kretzschmar, Ges. Aufs. I 123ff. und Führer durch den Konzertsaal (Abt. Oratorium); W. *Niemann, Klavierbuch; S. *Ochs (j.), Geschehenes und Gesehenes; E. Reinecke, Fr. K. (Diss. Köln 1937).

Kielland, Olav, * 1901 zu Drontheim, stud. 1921—23 am Leipziger Kons. (*Nikisch), 1927 i. Kplm. in Göteborg, seit 1931 künstl. Leiter der *Filarmonisk Selskap* in Oslo, übers. 1933 die „Meistersinger“ erfolgr. ins Norwegische, schrieb u. a. 1935 eine Sinf., Gastdirig. im Ausland.

Kienle, Ambrosius, O.S.B., * 8. Mai 1852 zu Laiz bei Sigmaringen, † 18. Juni 1905 in Kloster Beuron, wo er 1873 in den Benediktinerorden eingetreten war (zeitweilig auch in Tirol, Prag, Seckau). Schriften: Über ambros. Liturgie u. ambros. Gesang (in: Studien u. Mittlgn. aus dem Bened.- u. Cisterz.-Orden, 1884); Über das Dirig. m.-a. Gesangschöre (Vj. I); Choralsschule (1884, 389); Kleines km. Hdb. (1893); Maß u. Milde in km. Dingen (1901); Übers. v. Dom *Pothiers *Les mélodies grég.* als Der greg. Choral (1881).

Kienzl, Wilhelm, * 17. Jan. 1857 zu Waizenkirchen (Ob.-Österr.), † 3. Okt. 1941 in Wien, erwuchs in Graz (Schüler von W. Mayer-Remy), stud. in

Graz, Prag, Leipzig, Wien (1877 Dr. phil., Diss. *Die mus. Deklamation*, gedr. 1880), wurde Opernkplm. in Amsterdam u. Krefeld, 1886 Dirig. des Steierm. Musikvereins (Graz), 1889 Kplm. an der Hamburger, dann Münchener Oper, seit 1893 in Graz, lebte seit 1930 als Musikkritiker in Wien. Seine Hauptfolge wurden vor 7 andern Bühnenwerken die Volksoper *Der Evangelimann* (1895) und *Der Kuhreigen* (1911). Außerdem schrieb er zahlreiche Lieder, Orch.-Variationen, Kammermusik, Klavierstücke, bearb. Ad. *Jensens nachgel. Oper *Turandot*. Bücher: gesammelte Kritiken u. Aufsätze *Miscellen* (1886); *Aus Kunst u. Leben* (1904); *Im Konzert* (1908); *Betrachtungen und Erinnerungen* (1909); Bearb. von *Brendels MG (7. Aufl.); *R. Wagner* (1904, 208); Selbstbiogr. *Meine Lebenswanderung* (1926); *H. Richter* (in Bettelheims Österr. Biogr. 1930).

Lit.: Festschr. zum 60. Geburtstag v. W. K. (1917).

Kiesewetter, Raphael Georg (Edler v. Wiesenbrunn), * 29. Aug. 1773 zu Holleschau (Mähren), † 1. Jan. 1850 zu Baden bei Wien, wurde Beamter im Hofkriegsrat (1845 als k. k. Hofrat im Ruhestand), stud. nebenher 1803 bei *Albrechtsberger Musik und hat als Musikhistoriker stark auf s. Neffen *Ambros gewirkt. Schriften: *Die Verdienste der Niederländer um die Tonkunst* (1826, ebenso wie die gleichnamige Abh. v. *Fétis durch die niederl. Akad. preisgekrönt); *Gesch. der europ.-abendl. oder unserer heutigen Musik* (1834, 246, engl. 46); *Über die Musik der neueren Griechen nebst freien Gedanken über alt-ägypt. u. altr. Musik* (1838); *Guido v. Arezzo* (1840); *Schicksale u. Beschaffenheit des weltl. Gesanges vom frühen M.-A. bis zur Erfdg. d. Oper* (1841); *Die Musik der Araber* (1842); dazu H. *Riemann, Studien zur Gesch. der Notenschrift, S. 77—86); *Der neuen Aristoxener verstreute Aufsätze* (1846); *Über die Oktave des Pythagoras* (1848); *Galerie aller Kontrapunktisten* (1848, Katalog s. Sammlg. alter Partituren, die er der Hofbibl. hinterließ); Aufsätze in der AMZ 1826—45, Hg. von Kandler *Palestrina*.

Killer, Hermann, * 2. Aug. 1902 zu Münster (Westf.), stud. in Königsberg bei *Müller-Blattau (1928 Diss. „Die Tenorpartien in Mozarts Opern“); seit 1933 i. Musikref. des VB. Berlin, 1930 bis 39 Hg. d. wiss. Pressediensts (Potsdam), ist Hauptstellenleiter im Amt Rosenberg u. im Ostministerium, schrieb „A. Lortzing“ (Unsterbl. Tonkunst 1937) u. zahlr. Aufsätze.

Kilpinen, Yrjö, * 4. Febr. 1892 zu Helsingfors, stud. dort, in Wien u. Berlin u. wurde, nachdem er 3 Kl.-Son. u. mehrere Kl.-Suiten geschr., der bedeutendste finnische Liedmeister. Er schrieb (meist in Zyklen) rund 400 Lieder, auch schwed. u. dt., z. B. einen Morgensternkreis (70 Nrn.), 20 nach Sergel, Zyklen nach Zwehl, Rilke usw. (vgl. G. Hüsch); ferner Son. f. Kl. op. 90 u. eine Vc.-Son., seit 1939 vor allem künstlerische Militärmärsche; 1942 erschienen 31 Lieder nach Jalkanen; vertritt Finnland seit 1934 im *Ständigen Rat der Komponisten.

Lit.: Fr. Stege in ZfM 106, E. Boucke in AMZ 66 (1939).

Kinderlied, ist insbesondere das Lied des Kleinkindes (Spiel-, Märchenkindes) bis zum 7. Lebensjahr. Die Ammenreime, Abzähllieder usw. in meist nur formelhafter, pentatonischer Melodik enthalten oft ältestes, noch mythisches Volksgut. Man muß vom echten K. das oft nur künstlich-alkluge „kindhafte Erwachsenenlied“ trennen. Vgl. Jos. Wenz, Kinderlied u. Kindesseele (in Musikerziehung, Stuttgarter Vorträge 1928, hg. v. H. *Keller, auch einzeln, Bärenr.). Von demselben die beste neuere Sammlung: Die goldne Brücke (Bärenr.-Ausg. 375, 1929). Weitere Sammlungen: Friedr. *Zimmer, Volkstüml. Spiellieder u. Liederspiele (Quedlinburg 1879); F. M. *Boehme, Dt. Kinderlied u. Kinderspiel (1897); Fritz *Jöde, Ringelangelrosen (1913/27); ders., Singsang für Kinners (1930); Karl Wehrhan, Frankfurter Kinderleben (Kinderlied und Kinderspiel) (1929); Sammlung v. Texten: Von rosen ein krenzelin (Langewiesche); Kinder, singt mit (150 Lieder, hg. v. E. Goedel u. G. *Waldmann, Schott 1936); W. Pudelko, „Das Rosentor“ (Alte und neue Spiele u. Reigen f. Kinder, 1941).

Lit.: A. Göpel, Der Wandel des K.s

im 18. Jh. (Diss. Kiel 1935); H. Hetzer u. K. *Ameln, Lied u. Mus. im Kinderleben (Bärenr.).

Kindermann, Joh. Erasmus, * 29. März 1616 in Nürnberg, † ebenda 14. April 1655, Schüler v. J. *Staden, 1634 in Venedig (bei *Cavalli), wurde in Nürnberg Organist 1636 an der Frauenkirche, dann an S. Ägidien. Als Tonsetzer von einer an H. Schütz gemahnenen Fortschrittlichkeit. Werke: *Cantiones pathethikai* (3—4stg.e Passionsgesänge m. Bc., Motetten, Dialoge, 1639); *Friedensschlag* à 3 m. Bc. (1640); *Opitianischer Orpheus* à 1—2 Singst., 3 Viol. u. Bc. (1642); *Dialog Mosi Plag* à 1—6 m. Bc. (1642); *Concentus Salomonis* (Duette mit 3 Viol. u. Bc.) (1642); *Mus. Friedensseufzer* à 2—4 u. Bc. (1642); *Musica catechetica* (5stg. m. Bc., 1643); *Deliciae studiosorum* (3- bis 5stg.e Bläsesuiten, seit 1640—48 mehrfach, Ausw. neugedr. im Bärenr.); [anon.] *Mus. Zeitvertreiber* (1643, 255); *Intermedium musico-politicum* (Quotilibets à 3—5, darunter zwei v. *Carissimi, 1643); *Mus. Herzentrostblümlein* (geistl. Sololieder mit 2 V., z. Z. verschollen, 1643); *Mus. Felder- u. Wälderfreund* (weltl. Sololieder, 1643, verschollen); *Des Erlösers u. d. sündigen Menschen Gespräch* (8stg., 1643); *Harmonia organica* (Präambeln, Fantasien, Fugen, Magnif. f. Orgel, 1645); *Mus. Friedensfreud* (f. 1—2 St., 3 V u. Bc. 1650); *Dilherrs Göttl. Liebesflamme* (1640—75 6 Aufl., 20 geistl. Sololieder v. K.); *Dilherrs Evang. Schlußreime* (1652, Terzette); *Neuerstimmte Violon-Lust* à 3 (1652, verschollen); *Canzoni, Sonatae* (zu 1—4 Viol. u. Bc., 2 tlg. 1653, unvollstdg.); Ausw. v. Felix Schreiber (DTB XIII) u. B. A. *Wallner (DTB XXI—IV); Tanzstücke für Kl. (hg. v. Baum, Bärenr.); 4 Sätze in Gesell. Zeit I (Bärenr.); Präl. u. Fugen hg. v. F. Reusch (1936).

Lit.: *Weitzmann-*Seiffert, Gesch. d. Klaviermusik, S. 103; H. J. *Moser, Corydon (1933) I 31—42 u. II 77—88 (Nürnbergisches Quotilibet); ders., Der Klingende Grundstein S. 23 ff.

Kinkeldey, Otto, * 27. Nov. 1878 zu New York, wo er Lehrer u. Kirchenmusiker wurde, stud. seit 1898 an der Univ. New York, seit 1900 an der Columbia-Univ., war 1902—05 Org. der

amerik. Kirche in Berlin, wo er bei *Egidi Orgel, bei *Kretzschmar, J. *Wolf, *Friedlaender (j.), *Stumpf MW studierte (1909 Dr. phil.), wurde 1910 bis 1914 in Breslau Prof. der MW u. Orgelrevisor f. Schlesien, ist seit 1915 Leiter der Musikabt. an der New Yorker öffentl. Bibl. (dazwischen 1923—27 Musikprof. an der Cornell-Univ. von Ithaka). Schriften: *Orgel u. Klavier in der Musik des 16. Jhs.* (1910); *G. Ebreo A jewisch dancing master of the renaissance* (New York 1929); *An exhibition of Music* (dgl. 1930); *Music and Music Printing in Incunabula* (= *Paper of the Bibliogr. Soc. of America* Vol. 26, 1932); *Musicology in American colleges and universities* (*Music Educ. Nat. Conference Yearbook* 1934).

Kirchengesangsverein, Evangel., für Deutschland, seit 1933 Verband ev. Kirchenchöre Deutschlands, Fachschaft der RMK, gegr. 1883 durch H. A. *Köstlin in Stuttgart, suchte die prot. Kirchenmusik durch Zusammenfassung der Chöre zu fördern, hielt jährliche festl. Tagungen ab (z. B. 1931 in Brieg, 1932 in Dortmund, 1933 in Stuttgart), gab ein Korrespondenzblatt heraus (Darmstadt), Führer seit 1933 Chr. *Mahrenholz (Hannover). Ferner bot der Verein wertvolle Denkschriften.

Kirchenjahr, die schon im 8. Jh. festliegende Ordnung der 52 liturgischen Wochen vom 1. Adventsonntag bis Totenfest; man unterscheidet die festliche und die festlose Hälfte des K.s, letztere von Trinitatis an (= Sonntag nach Pfingsten), erstere in Weihnachts- u. Osterfestkreis geteilt. Die Abhängigkeit von Geist und Gegenstand der Einzelfeste (das *de tempore*) spiegelt sich selbst in den für das **Ordinarium* festgelegten Melodien (*Kyrie tempore paschali*, *Gloria angelorum*, *Sanctus in Festis B. Mariae V.* usw.), vor allem aber in den wechselnden Gesängen des Officiums (Antiphonar) und der Messe (Graduale); die polyphonen Ausarbeitungen dieser *de tempore*-Gesänge am K. entlang führten zu den großen Officium-Sammlungen wie H. *Isaacs *Choralis Constantinus*, von J. *Gallus' *Magnum opus musicum*, dann zu den Evangelienmotetten- und Kantaten-jahrgängen; auf evangelischem Boden begannen diese Versuche mit den

Officia von *Rhaw und reichen bis zu der Chorordnung von R. v. *Liliencron. Katholische Gliederung:

1.—4. Advent-Sonntag	Weihnachtsfest	Weihnachtsfestkreis
4—7 Sonntage nach Epiphantias		
Sonntage:		
Septuagesimae	Osterfest	Osterfestkreis
Sexagesimae		
Quinquagesimae		
Aschermittwoch	1.—4. Fastensonntag	Osterfestkreis
	Passionssonntag	
	Palmsontag	
Karwoche	Osterfest	festlose Jahreshälfte
	5 Sonntage nach Ostern	
	Himmelfahrt	
Pfingsten	24—28 Sonntage nach Pfingsten (= 23—27 nach Trinitatis)	festlose Jahreshälfte

Lit.: Denkschr. ü. d. kirchl. Ordnung des Jahres (hg. v. Th. Knolle u. W. Stählin, 1934).

Kirchenkantate s. Kantate.

Kirchenlied, deutsches, 1. vor-reformatorisch u. katholisch zunächst der in die Volkssprache übertragene *Hymnus, oft mit diesem oder der lat. *Sequenz zunächst als Übersetzung *(Münch v. Salzburg, H. *Loufenberg) stropfenweis abwechselnd von der Gemeinde gesungen. Da das K. in der Liturgie des Gottesdienstes keine eigentliche Stelle und Funktion hat, ist es dort mehr oder weniger geduldeter Einschub gewesen, der sich zumal an die Predigt schloß (*Nu bitten wir den hlg. Geist*), und hat bei den Prozessionen geblüht, ebenso eine mystische Sondergruppe in den Nonnenklöstern (*Jesus ist ein süßer Nam*). Eine eigentümliche Sonderform des 13.—15. Jhs. ist die (zumal weihnachtliche) deutsch-lat. Mischpoesie, an deren Schaffung ebenso die Lateinschüler wie die Vaganten beteiligt gewesen sind; auch ist hierfür der Melodietyp des gebrochenen Durdreiklangs nebst Sexte im wiegenden Dreitakt bezeichnend: *Quem pastores* (= der „Quempas“), *Resonet in laudibus* (= Joseph lieber Joseph mein; vgl. Brahms op. 91, 2), *In dulci jubilo* usw. Das Hauptstück auf Ostern, *Christ ist erstanden*, entwickelte sich aus dem

Victimae paschali des Wipo († 1050), das Pfingstlied *Komm heiliger Geist* aus der Sequenz *Veni sancte spiritus*; berühmte Wallfahrtslieder wurden *In Gotts Namen fahren wir* (Pilgerlied zum Hlg. Grabe) und *Wer das Elend bauen will* (Lied der Skt. Jakobspilger nach Campostella), ferner die Lauden der Geißler von 1348; wichtige Passionsgesänge: *O Lamm Gottes* (vgl. Einl.-Ch. zu Bachs Matth.-Passion) u. *Da Jesus an dem Kreuze stund* (darüber ein Motettenzyklus v. L. *Senfl, textl. auch in H. Schütz' Sieben Worten). Zu Beginn des 17. Jhs. boten zumal österr. u. rheinische Gesangbücher (Spee, *Corney) eine Nachblüte an „Rufen“ u. „Leisen“ (vom „Kyrie eleison“ gebildet, mit dem viele Litaneien u. Lieder schließen), z. B. „Da Jesus in den Garten ging“, „Es ist ein Ros entsprungen“. Gegen Ende des 18. Jhs. verflachte das dt.-kath. KL. vor dem Rationalismus, immerhin entstanden noch berühmte Stücke wie „Großer Gott, wir loben dich“, „Hier liegt vor deiner Majestät“, 1818 Mohr-Grubers „Stille Nacht, heilige Nacht“.

Außer der *Lit.* unter Gesangbücher noch: Heinr. Reimann, Das dt. geistl. Lied (6 Hefte f. Ges. u. Klav., Simrock).

2. Evangelisch ist das KL. besonders durch *Luther zum wichtigen Bestandteil des Gottesdienstes geworden, da hierdurch die Gemeinde tätigen Anteil an Gebet u. Lobpreis nehmen konnte. Er beschaffte vor allem selbst seit 1523 einen Liederschatz teils durch neue Übersetzungen u. Bearbb. vorreformatorischer Gesänge (Mitten wir im Leben sind, Christ lag in Todesbanden, Nu komm der Heiden Heiland, Komm Gott Schöpfer, Jesus Chr. unser Heiland [Hus], Vom Himmel hoch [Volkslied]), durch Liedformung von Psalmen (Ps. 130 = Aus tiefer Not, Ps. 12 = Ach Gott v. Himmel, Ps. 47 = Ein feste Burg, Ps. 128 = Wohl dem der in Gotts Furcht, usw.), des *Nunc dimittis* (Mit Fried u. Freud) u. neue eigne Schöpfungen (Nun freut euch, lieben Chr. gmein, Ein neues Lied, Sie ist mir lieb, Erhalt uns Herr usw.). Vgl. Weimarer Lutherausg. Bd. 35 (hg. v. W. Lucke, O. Albrecht u. H. J. *Moser, 1923). Das KL. des 16. Jhs. steht durch die textl. Prägung u. rhythmisch viel-

gestaltige Kraft dem weltl. Volkslied nahe u. spiegelt die stürmische Bewegung der Reformation; Hauptstücke: *Allein zu dir, Herr J. Chr.* (K. Hubert), *Nun laßt uns den Leib begraben* (M. Weiße), *Wenn wir in höchsten Nöten sein* (P. Eber), *Durch Adams Fall* (L. Spengler), *O Mensch beweine* (S. *Heyden), *Wenn mein Stündlein* (N. *Herman), *Allein Gott in der Höh* (N. Decius), *An Wasserflüssen Babylons* (W. Dachstein), *Es ist das Heil* (P. Speratus), *Nun lob mein Seel* (J. Gramann), *Was mein Gott will* (*Albrecht v. Preußen), *Wie schön leucht's uns* u. *Wachet auf* (Ph. *Nicolai). Um 1620 wandelt sich das Wir- zum Ich-Lied, wird wärmer, persönlicher: *Jerusalem du hochgebaute Stadt* (Meyfart), *Mach's mit mir, Gott* (J. H. *Schein), *Nun danket alle Gott* (Rinckart), *Ach bleib mit deiner Gnade* (J. Stegmann), *In allen meinen Taten* (P. Fleming), *Gott des Himmels* (H. *Albert) — den andern Höhepunkt neben Luther bildet P. *Gerhardts reiches lyrisches Schaffen mit Joh. *Crüger, *Ebeling u. Jak. Hintze als Vertonern. Mit J. *Rist (*O Ewigkeit du Donnerwort* u. a.), den vor allem J. *Schop melodierte, und dem Gambisten G. *Neumark (*Wer nur den lieben Gott*), den Dichtern Schirmer, Neander, Rodigast und den Musikern Ad. Drese, J. R. *Ahle, *Strattner, *Briegel neigt sich der Barock in den Pietismus der Bachzeit, wo Zinzendorff und Tersteegen den Ton angeben. Geistl. Arien v. *Löhner, J. W. *Francks und G. *Böhms Elmendorfflieder, J. S. Bachs *Schemellieder bedeuten hochwertvolle Privatlyrik fürs Haus, ebenso Gellerts u. Sturms religiöse Gesänge in Ph. Em. *Bachs Vertonung. Das KL. der Romantik gewann gleichfalls kaum mehr kultische Haltung, u. neueste Versuche zeigen wohl auch nur, daß vorläufig mit einem Abschluß der großen Produktion seit etwa 1680 zu rechnen ist. Über die Ausstrahlung des KL.s in die mehrstimmige Tonkunst vgl. „Kirchenmusik“.

Lit.: 1) kath. siehe Gesangbücher, außerdem: H. *Hoffmann v. Fallersleben, Gesch. d. dt. KL.s (31861); Ph. Wackernagel, Das dt. KL. vor der Reformation (5 Bde., 1864—75, nur Texte); Fr. Ständer, Gesch. d. dt. Kirchenges. im Eichsfeld im 17. Jh.

(Diss. Münster 1931); *Matzke, Die Aufklärung im Kurzbistum Mainz u. d. dt. K.-Gesang (1920); R. Henel, Melod. u. rhythm. Wandlungen im kath. dt. KL. (Diss. Lpz. 1932); K. G. *Fellerer, Fragen um das auslandsdeutsche KL. (1932); ders., D. dtsh. KL. im Ausland (Münster 1935); J. Krug, Quellen u. Stud. z. oberrhein. Choralgesch. (Freiburger Diözesanarchiv, Bd. 65, 1937); E. Stiefvater, Das vorref. dt. KL. in Liturg. u. Brauchtum am Oberrhein (ibid. 1939); K. *Doebler, Orgelbuch f. d. dt. Ges. d. kathol. K. jahres (1937); 2) evang.: Johs. Zahn, Die Melodien der ev. KL. (6bg. 1889ff.); W. Nelle, Gesch. d. dt. ev. KL.s (21909); Petrich, Unser geistl. Volkslied (1920); ders., Unser Gesangbuch (1924); Fr. J. Arnold, Pforte zum hlg. Lied (21931, Konkordanz); A. Fischer, Das dt. ev. KL. des 17. Jhs. (5bdg., 1901/02); Fr. *Spitta, Das dt. KL. I (Sammlg. Götschen); J. *Smend, Das ev. Lied 1524 (1924); Ph. *Wolfrum, Entstehg. d. dt. ev. KL.s (1890); Ph. Dietz, Die Restauration des ev. KL.s (1903); Joh. Westphal, Das ev. KL. in gesch. Entw. (1911); C. *Fuchs, Takt und Rhythmus im Choral (1912); A. *Schering, Die metrisch-rhythm. Grundgestalt unserer Choralmelodien (1924); H. J. *Moser, Der ev. Choral als rhythm. Gebilde (1921); ders., D. Melodien d. Lutherlieder (1935); Johs. Plaß, Der Rhythmus der Melodien unserer KL. (1918); C. Böhm, Das dt. ev. KL. (1927); Walter Schulz, Studien über das dt. prot. monod. KL. des 17. Jhs. (Diss. Breslau 1934); S. Braungart, Die Verbreitg. des ref. Liedes in Nürnberg 1525—70 (Diss. Erl. 1939); J. Petzold, Die gedr. 4stg. Choralbücher f. d. Orgel d. dt. ev. Kirche (Diss. Halle 1934); A. Müller u. A. *Stier, Dt. KL.er (1934); P. Sturm, Kirche u. Neues Lied (Dt. Pfarrerbl., Essen 1936; mit Diskussion); ders., Grundfragen eines neuen KL.s (Bonn, 1938); E. *Schmidt, Führer durch d. Gesangbuch d. ev. Kirche in Bayern (1936); R. A. *Schröder, Joh. Heermanns frohe Botschaft (Meister d. KL.s I, 1936); ders., Dichtung u. Dichter d. Kirche (1936); G. *Kempff, Der Kirchenges. im luth. Gottesd. (Leipzig 1937); J. Altmark, Die ev. Choral-

musik in prakt. Ausg. (1937); F. W. Geyer, Ev. Gesangbücher, Liederdichter u. Sänger i. d. Oberpfalz (Nürnberg 1938); H. *Poppen, Das 1. Kurpfälzer Gesangbuch u. s. Singweisen (1938); *Sammlungen* (außer den unter Gesangbüchern aufgeführten): *Lobsinget* (2stg. v. W. *Hensel u. Ad. Seifert); *Morgenslied*, *Tischgebet*, *Abendlied* (hg. v. W. Thomas u. K. *Ameln, alles Bärenr.); Luthers KL.er in Tonsätzen s. Zeit (Bärenr.); R. *Gölz, Chor-Gesangb. (Geistl. Gesänge zu 1—5 St., Bärenr. 1934, wertvoll), Choral-Singbücher (Cf.-Sätze zeitgenössischer Komp., Bärenr., ibid.); 3) außerdeutsche Länder: C. v. *Winterfeld, Zur Gesch. hlg. Tonk. (I 1850, II 52, darin u. a.: Gemeindegeseang in England, in Holland, in Schweden, im Oberengadin, in den Brüdergemeinden, in Dänemark); E. Burger, Dtsche Kirchenmelodien in Schweden (Diss. München 1929); J. L. Bennet, *Famous hymns* (London 1932); G. C. Martin, *The church and the hymn writers* (London 1928); J. Mofatt u. Rev. Millar Patrick, *Handbook to the Church hymnary* (London 1935); *Cantate domino* (*Recueil de 170 cantiques franç.*, Marseille 1932); *Alleluia* (Verzamelung van kerklijke gezangen, Mecheln 1932); G. v. d. Leeuw, *Geschiedenis van het kerklied* (Groningen 1939); *Canti religiosi popolari* (Turin 1930).

Kirchenmusik (lat. *musica sacra*).

1) *altkirchlich*: Aus der Tempelmusik des *griechischen und *jüdischen Altertums hervorgegangen, übernimmt die frühchristl. KM zunächst noch manches Heidnische (Instr.-Musik), bis die römische *Schola cantorum* Papst *Gregors I. den *gregorianischen Gesang zur Norm erhebt; aus der weltl. *byzantinischen Hofmusik gelangt die *Orgel unter den Karolingern in die Kirche und gewinnt Bedeutung zumal bei Entstehung der Mehrstimmigkeit (daher die Doppeldeutigkeit des Worts **Organum*). Gegenüber dem wesentlich dem Volksgesang zufallenden *Kirchenlied, das in den *Gesangbüchern gesammelt wird, und dem 1stg.en Altargesang des Priesters (vgl. Liturgie) versteht man unter KM vor allem den kunsthaft-mehrstimmigen Anteil der *Kantoreien in den verschiedenen Entwicklungsstufen

des *Kontrapunkts, dem seit dem 15. Jh. eine selbständige *Orgellit. zur Seite tritt. Hauptformen der KM wurden *Messe und *Motette, letztere sowohl in den *de tempore*-Einschüben des Hauptgottesdienstes (polyphonisierte Introiten, Epistelungen, Gradualien mit Sequenz, Evangelienmotetten, Offertorien, Preces, Hymnen) wie auch in den polyphonierten Antiphonen, Responsorien, Psalmen usw. der Stundenämter, also vor allem der Mette und Vesper. Die Weltführung in der KM hatten im 12.—14. Jh. Frankreich (Schulen v. Fleury, Saint Martial u. Notre-dame, vgl. *ars antiqua* u. *ars nova*), im 15. Jh. England (*Dunstable) und der burgundisch-niederländische Kreis (*Dufay, *Binchois, *Okeghem, *Obrecht), während Deutschland kirchenmusikalisch erst um 1490 mit großen Meistern (Heinr. *Finck, H. *Isaac, *Adam v. Fulda, *Hofheimer, *Stoltzer, A. *Agricola, C. *Rupsch, dann *Senfl) hervortritt. Mit der Übersiedlung großer Niederländer nach Italien (Josquin *Desprez nach Rom, *Willaert nach Venedig) verlegt sich das internat. Schwergewicht der KM nach dem Süden — Palestrina und die beiden Gabrieli samt vielen bedeutenden Nebenmeistern sowie das unerschöpfliche Genie der Motette, Orl. di *Lasso in München, stellen für Jahrhunderte Muster auf. (Über die evang. KM seit 1524 s. unten.) Mit ihnen ist die KM aus der Welt der offen-gotischen Viellinigkeit zu den geschlossenen Harmonieflächen der Renaissance übergegangen, die als Ideal eines *Stile antico* noch lange beibehalten wird, obwohl die malerischen Umriss des jungen Barock als Generalbaßmonodie des *Stile moderno* auf Solokantate, geringstimmiges geistl. Konzert u. Kirchensonate überpflanzt werden (Monteverdi u. s. Schule); die Mehrheit dieser Schreibweisen nebeneinander zeigen besonders deutlich die Kirchenwerke v. *Fux, *Lotti u. *Caldara (Wien). Die neapolitanischen Kirchenkomponisten (*Astorga, *Durante, *Pergolesi) zielen auf dramatische Wirkungen (Vorliebe für das *Stabat mater*, *De profundis* u. dgl.), die Fastenoratorien werden als *Sepolcri* zu pomphaften Trauermusiken, und der Deutsche J. Ad. *Hasse tut es ihnen darin gleich. Bei

Haydns, Mozarts, Beethovens u. Cherubinis Messen spürt man die Nachbarschaft der blühenden Sinfonie, in der romantischen KM (Weber, Berlioz, Liszt, Gounod, Verdi, Bruckner) verstärkt das Orchester noch seine Rolle als schildernes Element. Doch die Palestrina-Bewegung des 19. Jhs., ebenfalls aus romantischem Geist geboren, stellt wieder das a cappella-Ideal der Renaissance als Forderung wahrer Kirchlichkeit auf und setzt sich mit Hilfe der Päpste weitgehend durch, sogar die 1. stg. gregorianische Messe erlebt eine starke Wiederherstellung, so daß die Orchestermesse der Wiener Klassiker u. ihrer Nachfahren vor dem *Cäcilianismus erheblich zurückweicht; doch mildert dieser neuestens wieder seine Ausschließlichkeitsansprüche. Obendrein stellt die harmonische Stützung des greg. Choralis jeder Zeit neue Ausdeutungsaufgaben. Die wichtigsten dt. kath. KM-Komponisten der Gegenwart sind Jos. *Kromolicki, Kurt *Doeblen, Jos. *Haas, H. *Lemacher, J. *Meßner, J. *Lechthaler, G. *Ruedinger, J. *Renner, C. *Thiel, O. *Jochum. 1930 wurde eine „Internat. Ges. für Erneuerung d. kath. KM“ gegründet. Zss. u. a.: *Cäcilia* (Trier, Straßburg, Breslau); *Musica sacra* (1866 gegr. v. Fr. *Witt, hg. v. *Haberl, Herm. *Müller); *Gregoriusblatt* (Aachen, hg. v. W. Kurthen); *Musica divina* (Wien, gegr. 1913 v. Abt Schachleitner, hg. v. V. *Goller).

Lit.: O. *Ursprung, Die kath. KM (in Bückens Hdb. 1932ff.); Alfr. *Orel in Adlers Hdb.; ders., Km. Liturgik (1936); K. *Weinmann, Gesch. d. KM. (1909, 213); R. *Schlecht, Gesch. d. KM (1871); G. B. Katschthaler, *Storia della musica sacra* (Mailand 31926); K. G. *Fellerer, Der Palestrinastil im 18. Jh. (1928), Grundzüge der Gesch. d. kath. KM (1930), Die Aufführung der kath. KM (1933), Gesch. d. kath. KM (1939); A. Möhler, Ästh. der kath. KM (21925); ders. u. O. Gauß, Kompendium der kath. KM (21925); U. *Kornmüller, Lexikon der kirchl. Tonkunst (21891); A. *Gastoué, *La vie musicale de l'Eglise* (Paris 1929); R. Aigrain, *La musique religieuse* (Paris 1929); H. Stute, Das ital. Kirchenorch. d. 18. Jhs. (Diss. Münster 1928); Km. *Jb. (Haberl, Weinmann, Fellerer, seit

1883); K. Schätzler, Das Problem der modernen KM (Hochland 1933); J. *Lechthaler, Die stilist. Strömungen in der KM der Nachkriegszeit (Wiener Kongr.-Ber. 1927 und im Km. Jb.); M. Schreiber, KM 1500—1600 (Regensburg 1932); ders., KM 1600 bis 1700 (Festschr. f. F. Witt, ibid. 1935); A. Krießmann, Gesch. der kath. KM in Württemberg (1939); ders., Kl. KM-Gesch. (1938); M. Wittwer, Die Mus. d. Jesuiten (Diss. Greifswald 1934); K. Roeseling, Neue KM (Mus. sacra 67, 1937); A. Weißenböck, Lex. d. kath. KM (Leipzig 1937); A. Becker, D. mehrstg. instr. begleitete K.-Gesang i. d. Erzdiözese Köln (Diss. Bonn 1938); H. Jacobs, Km. Gegenwartsfragen (Aachen 1939).

2) *evangelisch*: *Luthers liturgische Schriften (*Formula missae et communionis* [1523] u. Die deutsche Messe [1526]), seine Liebe zur Musik und zu den Kantoreien schaffen die Grundlage für das Erblühen der evang. KM, obwohl diese weit weniger repräsentativen Charakter als die kath. besitzen konnte, sondern bestenfalls gehobene Stilisierung des Gemeindegesangs darzustellen hat (weshalb die Reformierten folgerichtig eine kunstvolle KM fast völlig ablehnten u. der Pietismus sich feindlich gegen die Kirchenkantate stellte). Abgesehen von der Choralmotette, d. h. mehrstg. en KL.-Bearb. (J. *Walters Wittenbergisches Gesangbüchlein 1524 [Ges.-Ausg. Bd. I], *Rhawes Gesenge f. d. gem. Schulen 1544 [DTD 34, hg. v. J. *Wolf]) bleibt die ev. KM des 16. Jhs. in weitem Umfang identisch mit derjenigen der Altkirchlichen (Lasus, Herpol, Haßler). Ihre ersten Meister, die bewußt „das Wort“ auszulegen suchen, sind J. *Walter, Th. *Stoltzer, L. *Senfl, Sixt *Dietrich, B. *Resinarius, die Brüder *Kugelman, B. *Ducis, A. v. *Bruck, Martin *Agricola — dieser schafft auch mit den 54 Choralcanons (Neudr. v. Heinz Funck, Kallm. 1933) die erste kirchl. Instrumentalmusik des neuen Bekenntnisses. In der 2. Hälfte des 16. Jhs. sind *Päminger, *Raselius, *Calvisius, *Dulichius, Hieron. *Praetorius, *Schröter, *Dreßler, H. L. *Haßler ihre Hauptmeister, am Anf. des 17. Jhs. *Demantius, M. *Vulpius, M. *Franck und vor allem Mich. *Prae-

torius, der die Choralbearbeitung zu großartiger Vielfältigkeit ausbaut. Bei J. H. *Schein und dem genialen Ausdeuter des Bibelworts Heinr. Schütz untermauert das Orchester den Vokalsatz, mit kühnem Eigenanteil der Tondichter werden die ewigen Wahrheiten durchflutet; *Hammerschmidt, beide *Ahle, *Zachow, *Tunder, J. Ph. *Krieger, die Thomaskantoren T. Michael, *Knüpf, *Schele, *Kuhnau zeigen ebenso wie der Nürnberger *Kindermann und der Darmstädter *Briegel in volkstümlicher Auswirkung die Wandlung von der Motette über das Kirchenkonzert zur *Kantate, der nach den feinen Gestaltungen v. *Buxtehude, *Böhm, Christoph *Bach, *Bruhns in J. S. Bach der Großmeister erwächst, der ebenso in Passion und Orgelkomposition ewige Höchstfälle der ev. KM aufstellt. Daneben bleibt in England der *Anthems v. *Purcell u. Händel zu gedenken; auch die deutschen Kantaten v. *Graupner u. J. F. *Fasch sind ehrenvoll zu erwähnen. Die Empfindsamkeit bringt dann gefühlsbetonte Aufweichung (K. Grauns *Tod Jesu*, die Kantaten und Idyllen-Oratorien der Söhne Bachs). Vor der Kälte des Rationalismus vergeht die Figuralmusik (vgl. Ulr. Leupold [hj.], Die liturg. Gesänge der ev. Kirche im Zeitalter der Aufklärung u. der Romantik, Diss. Berlin 1932, Bärenr.). Im gleichen Augenblick allerdings entsteht bei Hamann u. *Herder auch schon eine neue Humanitätsidee von der „wahren KM“, die beim protest. Palestrina-Kult um 1840 mündet (z. B. *Grells 16stg. Messe). Der Individualismus des 19. Jhs. konnte dem notwendig Überzeitlichen der KM nicht günstig sein, doch große Könnern wie Brahms (Motetten), *Herzogenberg (Kirchenoratorien und liturgische Gesänge) und M. Reger (Motetten und Kantaten) vermochten hier Bleibendes zu schaffen. Blieben liturgische Wiederherstellungsbestreben wie die von *Tucher, *Layriz, *Winterfeld, *Schöberlein u. Riegel, O. *Kade im Historismus befangen, so sah Fr. *Spitta die Probleme weit zeitnaher; ebenso versuchte die Chorordnung von *Liliencron u. van *Eyken (Neuausg. 1928 v. H. J. Moser, Bärenr.) aus Altem und Neuem sinnvollen Wiederaufbau. Die besten evang. deutschen KM-Kompo-

nisten der Gegenwart sind: K. *Thomas, Heinr. *Spitta, H. *Distler, Fr. W. *Schönherr, M. *Grabert, K. *Hasse, H. *Chemin-Petit, K. *Thomas, *Pepping, *Micheelsen. Die wichtigste Vereinigung zur Pflege der ev. KM ist der *Kirchengesangsverein f. Dtschl.

Lit.: Fr. *Blume, Die ev. KM (in Bückens Hdb., 1932ff.); ders., D. monod. Prinzip i. d. ev. KM (1925); Wilh. *Stahl, Geschichtl. Entwicklung der ev. KM (1903); J. D. v. d. Heydt, Gesch. d. ev. KM in Dtschl. (1926); W. *Gurlitt, Gesch. d. dt. evang. Kirchenmusik (i. Vorber.); H. J. *Moser, Die ev. KM in volkstüml. Überblick (Engelhorns Mus. Volksb. 1926); ders., Gesch. d. dt. Musik I⁵ 355—79, II⁵ 31—98; ders., Die mehrtste Vertonung des Evangeliums (1932); A. *Schering, in Adlers Hdb. 2446—481; S. Kümmerle, Encyclopädie der ev. KM. (4bdg., 1888ff.); Ph. *Spitta, Wiederbelebung prot. KM (Zur Musik, 1892); R. v. *Liliencron, Liturg.-mus. Gesch. d. ev. Gottesdienste 1524—1700 (Schleswig 1893); H. *Kretzschmar, Über den mus. Teil unserer Agende (1894); Fr. *Spitta, Neuere Bewegungen auf dem Gebiet der ev. KM (Petersjb. 1901); E. Sehling, Die ev. Kirchenordnungen des 16. Jhs. (5bdg., 1909ff.); P. Graff, Gesch. d. Auflösung der gottesdienstl. Formen (1921, 21941); C. v. *Winterfeld, Der ev. Kirchenges. u. s. Verhältnis zur Kunst des Tonsatzes (3bdg., 1845ff.); ders., Über Herstellung des Gemeinde-u. Chorgesangs in der ev. Kirche (1848); ders., Zur Gesch. hlger. Tonkunst (1850/52); G. Frh. v. *Tucher, Schatz d. ev. K.-Gesanges (2bdg., 1848); ders., Über den Gemeindegesang der ev. Kirche (1867); E. E. Koch, Gesch. des KLs u. Kirchengesangs. (8bdg., 21866/76); L. Schöberlein u. Riegel, Schatz des liturg. Chor- u. Gemeindegesanges (3bdg., 1865—72); J. Rautenstrauch, Luther u. d. ev. KM in Sachsen (1907); W. *Gurlitt, J. Walter (21942); K. *Ameln, *Mahrenholz, C. Gerhard, Hdb. d. dt. ev. KM (3bdg., 1932ff.); W. Goßlau, Die religiöse Haltung der Reformationsmusik (Diss. Erlangen 1933); H. *Zenck, Sixt Dietrich (1928); H. Funck, M. Agricola (Diss. Freibg. i. Br. 1932); G. Hofmann, L. Schröter (dgl.); G. Krause, Das mu-

sikal. Leben in der ev. Kirche Westfalens im 16. Jh. (Diss. Tüb., Bärenr. 1932); Fritz Koschinsky, Das prot. Kirchenorch. im 17. Jh. (Diss. Breslau 1931); S. Choinanus, Die ev. K. u. die Reorgan. ihrer chorischen KM (Hildburgh. 1928); J. Steinbeck, Bedeutung u. Stellung der KM (Neue Kirche 1930); L. Cordier, Psalmenges. u. KL. in der französ. ref. Gemeinde (1932); A. *Stier, Die Erneuerung der KM (1927); R. *Gölz, *Musica sacra* (1930); Bericht über den Deutschen Kongr. f. KM (1927); N. S. Pratt, *The problem of music in the church* (1930); F. Treiber, Die thüring.-sächs. Kirchenkantate z. Zt. d. jungen Joh. Seb. Bach (AfMF II, 1937); W. Ehmman, Das Schicksal der dt. Reformationsmusik (Mschr. f. Gd. u. KM. 1935); W. Schulze, Die mehrt. Messe im frühprotest. Gottesdienst (1940); O. Brodde, Junge KM, Dtsch. Pfarrerblatt 41 (1937); O. Söhngen, D. neue KM (Berlin 1937); W. Tappolet, Ev. KM (Basel 1939); Fritz *Lubrich sen., Mus.-liturg. Wörterb. der KM (i. Vorber.); Zss. u. a.: *Siona* (seit 1876 hg. von *Herold); Monatschr. für Gottesdienst und kirchl. Kunst (gegr. 1896 von Fr. *Spitta und J. *Smend, hg. v. R. *Gölz); Musik u. Kirche (seit 1928, hg. v. *Mahrenholz, W. *Reimann u. J. *Wolgast †); Literaturberichte in der Theolog. Rundschau (I H. J. *Moser, IV H. *Birtner); Die Religion in Gesch. u. Gegenwart (21930).

Kirchenschluß (= Plagalschluß), die harmon. Kadenz Subdominante—Tonika.

Kirchentonarten, Kirchentöne heißen die mittelalterlichen Tonreihen in Oktavumfang aus dem *diatonischen Ton-system (Oktavgattungen), erwachsen aus den altgriech. *Modi* (vgl. S. 330). (Vgl. O. *Ursprung, Die antiken Transpositionsskalen und die Kirchentöne, AfMF 1940.) Die erstmals bei Alcuin (9. Jh.) klar zutage tretende Lehre von den vier K. nennt die Tonreihe von d bis d (dorisch) *Protos* (altgr. = den Ersten), e—e (phrygisch) *Deuterus* (= den Zweiten), f—f (lydisch) *Tritus* (= den Dritten), g—g (mixolydisch) *Tetrachius* (*Tetrardos*) (= den Vierten). Darum heißt noch 1507 die Musiklehre des *Cochlaeus *Tetrachordum musices*. Zu den *authentischen*

oder Haupt-Leitern tritt jeweils eine **setzung** eines verbundenen Unter-
plagale oder Seiten-Tonart durch Vor- ***Tetrachords** (daher Hypo-Tonarten),

Untransponierte Kirchentonleitern (C-System).

Frühmittelalterliche Zählung:

Spätmittelalterliche Zählung:

Glareans Ergänzungs- tonarten	Nebenleiter: Hypojonisch g a h e' d' e' f' g' a' h' c'' Hauptleiter: Jonisch	12. Kirchenton	Finalis: c
		11. Kirchenton	
	Nebenleiter: Hypoäolisch e f g a h c' d' e' f' g' a' Hauptleiter: Äolisch	10. Kirchenton	Finalis: a
		9. Kirchenton	
plagal } authentisch }	Nebenleiter: Hypomixolydisch d e f g a h c' d' e' f' g' Hauptleiter: Mixolydisch	8. Kirchenton	Finalis: g
		7. Kirchenton	
plagal } authentisch }	Nebenleiter: Hypolydisch c d e f g a h c' d' e' f' Hauptleiter: Lydisch	6. Kirchenton	Finalis: f
		5. Kirchenton	
plagal } authentisch }	Nebenleiter: Hypophrygisch H c d e f g a h' c' d' e' Hauptleiter: Phrygisch	4. Kirchenton	Finalis: e
		3. Kirchenton	
plagal } authentisch }	Nebenleiter: Hypodorisch A H c d e f g a' h c' d' Hauptleiter: Dorisch	2. Kirchenton	Finalis: d
		1. Kirchenton	

Die fetten Buchstaben bedeuten die Stammtöneleiter des C-Systems.

jedoch mit dem gleichen Finalton wie die Haupttonart; diese wurden im späteren Mittelalter von 1 bis 8 durchnummeriert, also

Umfang Schlußton Reperkussionston

1. dorisch d—d'	d	a
2. hypodor. A—a		
3. phryg. e—e'	e	h, später c
4. hypophr. H—h		
5. lyd. f—f'	f	c
6. hypolyd. c—c'		
7. mixolyd. g—g'	g	d
8. hypomix. d—d'		

Neben dem Hauptschlußton (*Finalis*) spielt auch noch die **Confinalis* (Nebenschlußton in der Oberquinte, also a neben d, h neben e, c neben f, d neben g) eine Rolle, ebenso die melodische Dominante oder *cursum* (*tuba*, Reperkussionston, d. h. der häufigste Wiederholungston beim Psalmodieren): in den authentischen Tonarten Oberquinte, in den plagalen zur Sexte oder Septime hinaufgeschoben. Ob eine Melodie zur Haupt- oder Nebenskala rechnet, entscheidet der authentische oder plagale

**ambitus*, d. h. der Melodieumfang: liegt die Melodie mehr unterhalb der Finalis und wenig über ihr, so ist der Umfang plagal, andernfalls authentisch; umfaßt der Ambitus sowohl das plagale wie das authentische Gebiet, so spricht man von einem *tonus mixtus vel compositus*. Mit Hilfe solcher Zehntonleitern kam **Aribo v. Freising* (1078) schon sehr nahe an die Dur- und Molltonarten der Volksmusik heran. Erst 1547 trug **Glarean* deren Existenz vollere Rechnung, indem er auch auf Finalis A und C authentische Tonleitern nebst deren Plagalen errichtete und so den 9.—12. Kirchenton erhielt (daher sein Werktitel *Dodekachordon* = System der 12 Tonarten) [„Lokrisch“ auf h gewann wegen der verminderten Quinte auf f keine Lebensfähigkeit]:

9. äolisch a—a'	a
10. hypoäol. e—e'	
11. jonisch c—c'	c
12. hypojon. g—g'	

Da ähnelt äolisch bereits sehr dem Moll-, jonisch dem Dursystem, und all-

mählich lösten sich tatsächlich jonisch, lydisch, mixolydisch kraft ihrer Kadenz-Versetzungszeichen zu Dur, dorisch und äolisch zu Moll auf, während phrygisch zwischen beiden schwankend übrigblieb. Kennzeichnend sagte J. *Rosenmüller zu *Schelle um 1650: „Es gibt drei Ton-

geschlechter: Dur, Moll und Phrygisch.“ (Nach Fuhrmanns Mus. Trichter 1706 § 9.) Da man die Kirchentonarten aus dem „Reich der weißen Tasten“ (C-System) auch im Quintenzirkel transponierte (siehe *Musica ficta*), also z. B.:

Vorzeichnung	###	##	#		b	bb	bbb	
jonisch	A	D	G	C	F	B	Es	
dorisch	h	e	a	d	g	a	f	
phrygisch	cis	fis	h	e	a	d	g	
lydisch	d	g	c	f	b	es	as	
mixolydisch	e	a	d	g	c	f	b	
äolisch	fis	h	e	a	d	g	c	
	A-	D-	G-	C-	F-	B-	Es-	System,

so erklären sich noch bei Bach und Händel gewisse Mollvorzeichnungen als kirchentonartlich; denn da man damals Moll oft von Dorisch, statt wie wir von Äolisch, ableitete, schrieb man g-moll nur mit einem b, c-moll mit 2 b, f-moll mit 3 b usw. Tatsächlich ist Glareans Äolisch mit Moll, sein Jonisch mit Dur nur in der Tonleiter, sonst aber noch keineswegs gleichbedeutend, und das Dur-Moll-System ist als ein grundsätzlich harmonisch-akkordisches mit dem rein linear-melodischen der Kirchentonarten so wesensungleich, daß das eine sich niemals aus dem andern „entwickelt“ haben kann. Bei Glarean kann ein mehrstimmiger Satz sehr wohl (nach unserer komplexiven Betrachtungsweise) in g-moll stehen, während G. folgerichtig rein horizontal den Baß und Sopran als g - dorisch, den Tenor als b - lydisch und den Alt als d - äolisch bestimmt hätte. Aber auch in der Melodiebildung ist Dur mit Jonisch,

Moll mit Äolisch noch nicht gleich (siehe S. 421, oberes Notenbeispiel), da die Zeilenschlüsse einer kirchentonartl. Weise auf allen gleichberechtigten Kirchentönen kadenzieren, während die Dur-Moll-Zeilenschlüsse nur im Ganz-, Halb- oder Trugschluß als Grundton, Terz- oder Quintton verstanden werden können. Hieraus ergibt sich die Harmonisierung kirchentonartlicher Weisen, die z. B. in der kath. KM heute eine große Rolle spielt (Orgelbegl. zum greg. Choral), als nie restlos aufgehendes Problem, das meist nur durch Kompromisse auf halbem Weg gelöst werden kann: entweder zwingt die Harmonik den kirchentonartl. Melodien (wie schon im Spät-M.-A. durch *acuere* und *mollificare*) ihre Leittongesetze auf (Einfügung von wesensfremden Vorzeichen), oder die unangetastete Melodik zwingt die Harmonik zu ungewohnten Wegen, was dieser allerdings schon oft heilsame Bereicherung gebracht hat; z. B.:



Im übrigen hat das fein ausgeklügelte System der Kirchentonarten (an dem *Zarlino u. a. noch manche Veränderung versucht haben) in der Praxis des M.-A.s vielfach keine völlige Deckung gefunden. Schon Regino von Prüm (9. Jh.) klagt, daß die Melodien anders endeten als sie anfangen, weshalb seit ihm immer wieder versucht worden ist,

sie in *Tonarien systematisch einzuordnen. Auch hat z. B. ein moderner Forscher wie P. *Wagner versucht, der tatsächlichen melodischen Tonalität der Weisen mit anderen Bezeichnungen gerecht zu werden; nach ihm sind die plagalen Leitern von D und G die urchristl. Tonarten, und „erst später wurde dem christl. Gesang das System

der acht Tonarten auferlegt" (Einfg. III 525; ders., *Elemente des greg. Ges.* [21910], 114ff.). Vgl. O. *Gombosi (j.), *Studien zur Tonartenlehre d. frühen MA.s* (Acta 10, 1939).

Kircher, Athanasius, * 2. Mai 1602 zu Geisa bei Fulda, † 28. Nov. (oder 30. Okt.) 1680 in Rom, wurde Jesuit u. Prof. der Naturwiss. an der Univ. Würzburg (Erfinder der *Laterna magica*), ging 1633 wegen des 30jg. Krieges nach Avignon, 1637 nach Rom. Sein musikal. Hauptwerk, das zumal für die Stilbegriffe des 17. Jhs. wichtig ist, aber auch viel Phantastisches enthält, ist die *Musurgia universalis sive ars magna consoni et dissoni* (2 bdg. 1650, 290, dtsh. Auszug v. Andr. Hirsch, 1662); ferner *Phonurgia nova sive Conjugium mechanico-physicum artis et naturae* (1673, dt. als *Neue Hall- u. Thonkunst* v. Agathos Cario, 1684).

Lit.: O. *Kaul in *Festschr. z. 375jg. Bestehen der Univ. Würzburg*; E. Katz (j.), *Die mus. Stilbegriffe des 17. Jhs.* (Diss. Freiburg i. Br. 1926).

Kirchner, Hermann, * 23. Jan. 1861 in Wölflis (Thür.), † 26. Nov. 1928 in Breslau, stud. an der Berliner Hochschule u. ging 1893 als Tenorist nach Mediasch (Siebenbürgen), wirkte dort u. in Hermannstadt als MD., war 1906 bis 1910 in Bukarest Komp.-Prof. am Staatskons. u. Dirig. der dt. Liedertafel, 1910 in Ratibor Musik-StudR., auch bis 1914 Konz.-Dirig. in Beuthen, 1927 in Breslau Ges.-Prof. am KM-Inst. An Bühnenwerken schrieb er u. a. die Volksoper „Der Herr der Hann“ oder „Die siebenbürg. Einquartierung“ (Mediasch 1899), die histor. Oper „Stephana“ (Hermannst. 1902, Ratibor 1925), Oper „Viola“ (Hermannst. 1904), Singsp. „In einem kühlen Grunde“, Operette „Prinzessin Litaïpe“, Orat. „Joseph in Ägypten“ u. mehrere Chorw.; Siebenbürgisch-sächs. Vld. er (für 1—2 St. u. Kl. f. gemCh.), darunter am bekanntesten „Beim Hollerstrau“; Kriegslieder op. 52; Kl.-Lieder, Kl.-Werke, Str.-Qu., Orgelwerke.

Lit.: Alfr. Hanke in *Oberschlesier* (Sept. 1929); O. Folberth, *Der Liederfrühling des siebenbürg. Weinlandes* (in „Klingsor“, Kronstadt, März 1936).

Kirchner, Theodor, * 10. Dez. 1823 zu Neukirchen bei Chemnitz, † 18. Sept.

1903 zu Hamburg, studierte seit 1838 bei K. F. *Becker in Leipzig u. Joh. Schneider in Dresden, war 1843 der erste Schüler des Lpzg. er Kons., wurde Organist in Winterthur, leitete 1862—72 die Konzerte in Zürich (sein Nachf. wurde Fr. *Hegar), lebte dann in Meiningen, Würzburg, Leipzig, Dresden, ging 1890 auf Bülow's Rat als Klavierlehrer nach Hamburg. „Wohl hat K. für mancherlei Besetzungen Chöre, Kammermusik, Lieder geschrieben, doch war er groß nur im Kleinsten: der Klavierminiatur. Eine lebenswerte Anlehneratur, huldigt er Schumann mit ‚Phantasiestücken‘ (op. 14), ‚Neuen Davidsbündlertänzen‘ (Werk 17), ‚Florestan und Eusebius‘ (op. 53), ‚Neuen Kinderszenen‘ (op. 56) usw.; Chopin-züge werden in den Mazurken und Polonäsen, Brahmsinflüsse in seinen Walzern deutlich. Auch er zeigt sich wie Rob. *Franz sogleich (10 Klavierstücke Werk 2) vollreif. Zur Einführung geeignet sind (nach Klauwell) die Miniaturen op. 62, das ‚Album‘ op. 26, die ‚Spielsachen‘ Werk 35, die ‚Kleinen Studien‘ (Heft 71). Daran schließe man die ‚Albumblätter‘ (op. 7, 49, 80) und die nicht bloß kindlichen Sonatinen Werk 70. Mehr vom eigentlichen Tondichter als die konzertfähigen ‚Studien und Stücke‘ op. 30 verraten ‚Aus trüben Tagen‘ (op. 32) und ‚Im Zwielficht‘ (Werk 31, zumal Nr. 3 Des-dur). Höhepunkte sind die virtuos. Präludien op. 9, die Romanzen op. 22, die Stücke ‚Still und bewegt‘ op. 24, die ‚Aquarellen‘ Werk 21 und die 20 ‚Roman-tischen Geschichten‘ op. 73.“ (H. J. *Moser, *Gesch. d. dt. Musik* III, 314.) Ein K.-Heft in „Das kl. Konz.“ (hg. v. H. *Schüngeler).

Lit.: A. Niggli, *Th. K.* (1888); O. *Klauwell, *K.s. Klaviermusik* (Rabichs Magazin 1909); R. Hunziker, *Th. K. i. Winterthur* (1935); dort weitere Literatur.

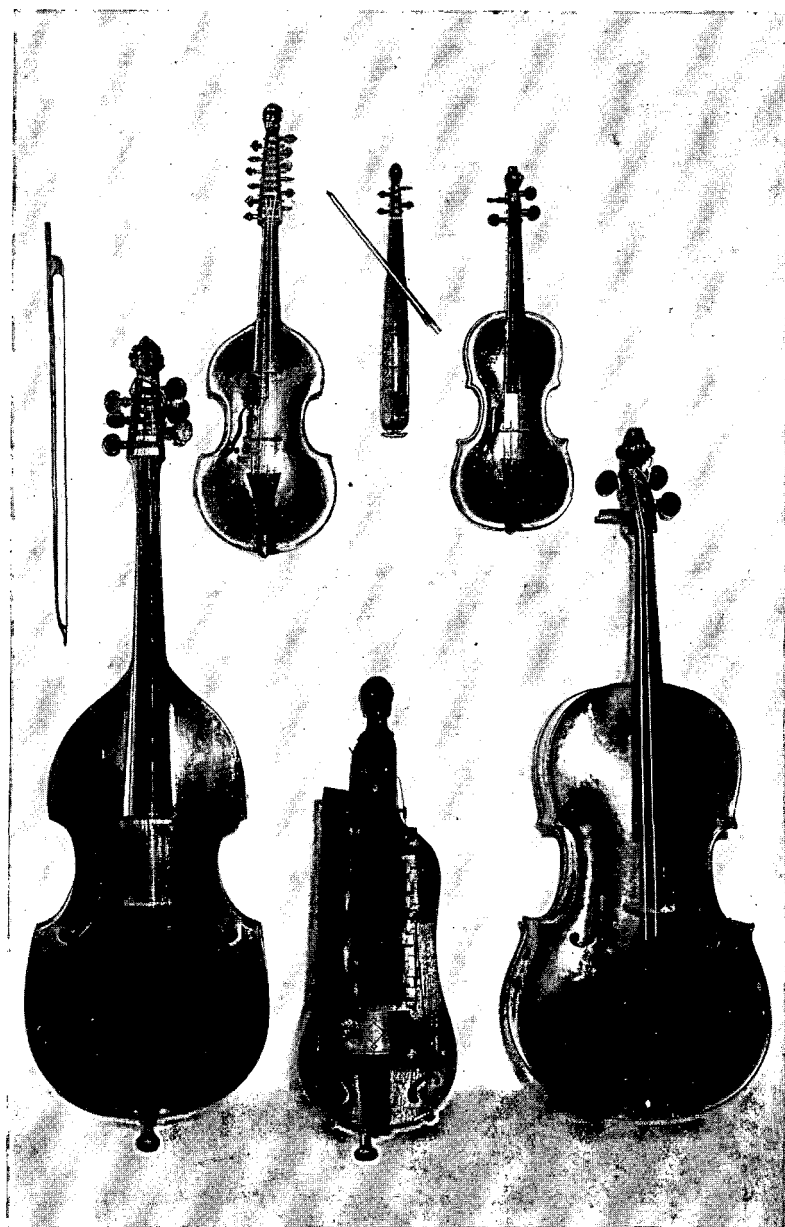
Kirnberger, Joh. Philipp, * 24. April 1721 zu Saalfeld, † 27. Juli 1783 zu Berlin, Schüler v. J. P. *Kellner (Gräfenroda) u. dem Vater des Lexikographen *Gerber (Sondershausen), vor allem aber 1739/41 von J. S. Bach selbst, dem er lebenslang Treue hielt (vgl. Zelters Brief an Goethe v. 24. 1. 1829). Nach Hauslehrerstellen in Polen

Streichinstrumente I

Viola d'amor

Pochette

Violine

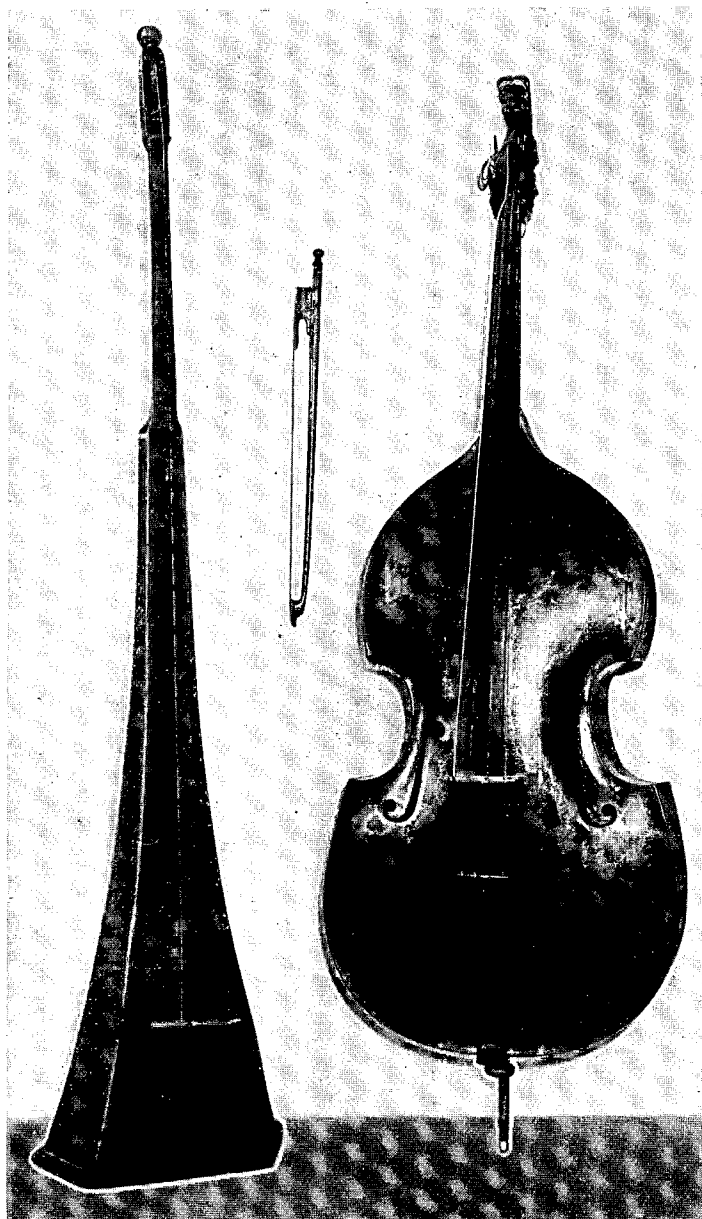


Gambe

Drehleier
(Schlüsselfiedel, Organistrum)

Violoncello

Streichinstrumente II



Trumscheit

Kontrabaß

stud. er 1751 in Dresden Violine, wurde in Berlin Operngeiger, 1754 Kplm. der Prinzessin *Anna Amalia v. Preußen. Als Musiktheoretiker schrieb er: *Konstruktion der gleichschwebenden Temperatur* (1760); (die unter seinem Namen erschienenen *Wahren Grundsätze zum Gebrauch der Harmonie*, 1773, sind von J. P. A. *Schulz); *Die Kunst des reinen Satzes* (2bdg., 1774—79, sein Hauptwerk, das leider die Entwicklung wieder vor *Rameaus Erkenntnisse zurückschraubt); *Grundsätze des Generalbasses* (1781); *Gedanken über die verschiedenen Lehrarten der Kompos. als Vorbereitung der Fugenkenntnis* (1782); *Anl. zur Singekompos.* (1782); Satirische Schriften: *Der allezeit fertige Polonaisen-u. Menuettenkomponist* (1757); *Methode, Sonaten aus'm Ermel zu schüddeln* (1783); vgl. auch unter „i“. Als Komponist ist K. zwar etwas trocken, aber doch besser als sein heutiger Ruf, vgl. seine 3 Polonäsen bei H. Wehrle, Aus alten Zeiten (Br. u. H., 1895); in Belardis „Klaviermeistern des Rococo“ (Edit. Cotta); Tanzstücke für Kl. bei Schott (hg. v. K. Herrmann, 1936); s. Lieder bei H. Reimann (dazu sehr anerkennend H. *Kretzschmar, Gesch. d. dt. Lieder I, 261). Ferner schrieb K. Sonaten, Triosonaten, Sinfonien, Orch.-Suiten, Motetten, Choräle, eine Kantate *Ino*.

Lit.: S. Borris, K.s Leben u. Werk (Diss. Berlin 1933); A. *Schering, K. als Hg. Bachscher Choräle (Bach-Jb. 1918); H. *Riemann, Gesch. d. Musiktheorie 2496ff.; M. *Friedlaender (j.), Das dt. Lied im 18. Jh. I 1, S. 171, Beispiele I 2, S. 148f.; H. Güttler, J. Ph. K. (ZfM, 1936); Hedw. Kraus in AMZ 66 (1939).

Kistner, Friedrich, * 3. März 1797 in Leipzig, † 21. Dez. 1844 ebenda, nannte so seit 1836 den von H. A. Probst 1823 gegr. Musikverlag, den 1919 die Brüder Carl u. Rich. Linnemann mit ihrer Firma, C. F. W. Siegel, vereinigten; seit 1923 heißt der Verlag Fr. Kistner u. C. F. W. Siegel.

Lit.: 100jg. Gedenkschr. v. R. Linnemann, 1923.

Kithara (κίθαρα und κίθαρις), das wichtigste Saiteninstrument der *griechischen Musik, jüngere Abart der *Lyra, oder als kleinasiatisch mit

diesem aus Nordgriechenland gekommenen Typ zusammenfließend. Zwei durch Saitenhalter quer verbundene Hörner münden in einen viereckigen Resonanzkasten; in diesem Rahmen laufen Saiten, deren Zahl von 4 allmählich auf 18 stieg. Die K. wurde in der älteren Zeit waagrecht vor die Brust, später senkrecht im linken Arm gehalten; die Saiten wurden mit einem Stäbchen (Plektrum) angeschlagen, die Finger der Linken vermochten durch Aufsatz die Tetrachorde zu verändern. Weitere *Lit.* s. S. 331 (Griech. Musik).

Kittel, Bruno, * 26. Mai 1870 in Forsthaus Entenbruch (Posen), stud. Violine. Gesang, Theorie in Berlin, war seit 1896 Geiger in der Staatskapelle, 1901—07 Dirig. am Hoftheater, 1901 bis 1914 KonsDir. in Berlin, begr. 1902 den trefflichen K.schen Chor (1942 als Deutscher Philh. Chor in Reichsobhut genommen) und wurde 1936 Dir. des Kons. der Reichshauptstadt.

Kittel, Joh. Christian, * 18. Febr. 1732 in Erfurt, † ebenda 18. (oder 9.) Mai 1809, einer der letzten Schüler v. J. S. Bach, erst Org. in Langensalza, seit 1756 an der Predigerkirche in Erfurt, Lehrer v. J. Chr. H. *Rinck, als Orgelspieler, Tonsetzer und Theoretiker hoch angesehen, schrieb: *Der angehende prakt. Organist* (3tlg., 1801—08, 231); *Neues Choralbuch* (für Schleswig-Holstein, 1803); *Große Präludien für Orgel*, 2 variierte Choräle (dgl.); 6 Kl.-Son. op. 1; 24 Choräle (mit je 8 bez. Bässen); *Hymne an das Jahrhundert* (1801); *Kl.-Variationen*. *Lit.*: C. v. Winterfeld, *Zur Gesch. hlg. er Tonk.* I, 316ff.; E. L. *Gerbers *Lexika*; A. Dreetz, J. Chr. K., *Der letzte Bach-Schüler* (Leipzig 1934).

Kittel, Kaspar, * 1603 in Lauenstein, † 9. Okt. 1639 in Dresden, Schüler von H. *Schütz, war seit 1620 an der Dresdener Hofkapelle, 1624—28 in Italien, dann wieder kurf. Kammermusiker und Theorbist, auch Instr.-Insp., veröffentlicht 1638 nach *Caccinisi und Schützens Art vortreffliche Arien u. Kantaten zu 1—4 St. u. Bc. Dazu H. *Riemann, *Hdb.* II 2, S. 348ff.; H. J. *Moser, *Corydon* I, 12ff., II, 3ff. (4 Gesänge); W. *Vetter, *Früdt. Lied*, I u. II. — Sein Bruder Jonas K. war seit 1631 Bassist an der Hofkapelle.

Die Hoforganisten Christoph K., der 1657 Schützens 12 geistl. Gesänge hg., und sein 1705 in Dresden verstorbener Bruder Christian K. sind wahrscheinlich Söhne des K. K. gewesen. Der Organist u. Violinist Joh. Heinrich Kittel, * 13. Okt. 1652 zu Dresden, † 17. Juli 1682, war seit 1666 an der Dresdener Kapelle und Lehrer Joh. *Kuhnaus. Vgl. Gerh. Ilgner in Musik u. Kirche 1938, S. 170f.; ders., M. Weckmann (1939), S. 8f.

Kittel, Karl, * 20. Sept. 1874 in Wien, stud. dort bis 1897 an der Akad. d. Tk., Opernchordir. Graz bis 1901, bis 1904 dgl. Hamburg, dann Opernklm. in Darmstadt, seit 1912 J. *Knieses Nachf. als Leiter der mus. Vorber. bei den Festspielen in Bayreuth (dort auch seit 1921 Lyceumsprof. u. Chorleiter). Er schrieb Lieder u. ist Karikaturenzeichner.

Klaas, Julius, * 29. Febr. 1888 in Bochum, erwuchs in St. Ingbert u. in Lothringen, wurde Fabrikant (1919 v. d. Franzosen enteignet), stud. seit 1922 Musik in Darmstadt, ging 1936 als PML nach Wiesbaden, lebt jetzt in Godesberg, schrieb 2 Sinf., 2 OrchSerenaden, Sinfonische Musik, heitere Suiten, Kl-Trio h-moll, KlSon. E-dur, BrSon., Str-Qu. op. 38, dankbare Liederzyklen (Löns, Hofmannsthal, W. Vesper, H. Hesse). MCh-Madrigale (Löns), Kl-Stücke (6 Impromptus op. 19) usw.

Klang, im Gegensatz zu dem auf unregelmäßigen Schwingungen beruhenden „Geräusch“ der Ton von regelmäßiger Schwingung u. infolgedessen bestimmbarer Tonhöhe, dessen Schwingungen nicht einfach zu sein brauchen, sondern infolge der Beimengung von Teiltönen recht verwickelte Gestalt haben können (siehe *Obertonreihe); mathematische Analyse dieser Kurven ist durch die sogenannten Fournierschen Reihen möglich, physikalische Zerlegung des Klangs durch *Resonatoren und *Interferenzröhren. Man hört also meist als einheitlichen Klangkomplex, was in Wahrheit ein ganzes Klangprisma von Grund- u. Obertönen darstellt. Obertonarme Klänge (reiner Stimmlippenton, gedackte Pfeifen, Stimmgabel) klingen stumpf u. reizlos; überwiegen die tiefen Teiltöne, so entsteht der U-, bei hohen Obertönen der I-Charakter; wie denn

der Eindruck der Vokale durch bezeichnendes Vorherrschen bestimmter Obertöne (Vokal-Formanten) entsteht; ebenso das Klingepräge der einzelnen Instrumentenarten (Klanganalyse von *Helmholtz, Klangsynthese von C. *Stumpf, künstl. Erzeugung der Instr.-Klänge auf *elektrischen Instr., z. B. dem Trautonium) u. jede Klangfarbe innerhalb des Instr.-Spiels und Gesanges. Bestimmte Zeiten und Völker besitzen eigene Vorlieben für Klangfarben, so daß man von wechselnden Klangstilen und Klangidealen sprechen darf. Ein altes Hilfsmittel der Klangfarbensynthese ist auf der Orgel der Zusatz von *Hilfsstimmen.

Lit.: E. Herrmann, Über die Klangfarbe einiger Orch.-Instr. u. ihre Analyse (1908); G. *Engel, Über den Begriff der Klangfarbe; Ed. *Bernoulli, H. Berlioz als Ästhetiker der Klangfarbe (1904); J. Schmidt-Görg, Probleme u. Methoden mus. Klangfarbentforschung (ZfMW XV, 61ff.); A. Jemnitz (j.), Klangfarbenschiede (Die Musik XXXI/3); A. *Schering, Histor. u. nat. Klangstile (Petersjb. 1927); Fritz Oeser, Die Klangstruktur der Bruckner-Symphonie (Lpz. 1939) mit grundsätzlichen Untersuchungen über Klang u. Klangträger, Klangfarbenordnung u. ihre strukt. Auswirkungen, kurzum zur musik. Klanganalyse; W. *Gurlitt, Wandlungen des Klangideals der Orgel (1926); G. *Petzsch, Der Wandel des Klangideals (Acta musicol. 1932); Th. *Kroyer, Wiedererweckung des histor. Klangbildes (Bulletin II).

Klangfiguren s. Chladni.

Klanggeschlecht s. Tongeschlecht.

Klangspaltung u. Klangverschmelzung, Begriffspaar von A. *Schering als Merkmale wechselnder Perioden der MG, größtenteils übereinkommend mit dem Pendelschlag zwischen homophonen und polyphonen Stilepochen.

Lit.: A. *Schering, Histor. u. nat. Klangstile (Petersjb. f. 1927); H. J. *Moser, Zeit-, Raum- und Klangstile (ZfM 1940).

Klangvertretung nennt H. *Riemann die harmon. Bedeutung eines Einzeltones oder Zweiklangs für die Auffassung des Hörers innerhalb eines Akkords, dessen Bestandteil er sein kann, z. B. C mit dem C-dur-, c-moll-, a-moll-,

As-dur-, F-dur-, f-moll-Dreiklang u. in zahlreichen dissonanten Zusammenklängen.

Klappe, mechanische Bedeckung eines Tonlochs zwecks Verlängerung des schwingenden Teils einer Röhre, so bei fast allen Holzblasinstr. (Ausnahme: die meisten Block- u. Pickelflöten) und unter den älteren Blechblasinstr. beim Klappenhorn (erfunden 1770 v. Kälbel in Petersburg) vor Einführung der *Ventile.

Lit.: H. *Halbig in AfMW VI (1924).

Klarinette s. Clarinette.

Klassiker-Ausgaben nennt man die Bände oder Hefte mit Werken (in erster Reihe für Klavier, dann Lieder, Violin- u. Kammermusik) der großen Meister — eine deutsche Erfindung, die man vielleicht schon von den Cahierausg. Mozarts u. Haydns bei Br. u. H. an rechnen kann. 1854 begann Holle (Wolfenbüttel) mit Mozarts Sonaten in Typendruck, 1855 dgl. C. F. *Peters, 1858 dgl. Hallberger (Stuttg.), 1864 *Collection *Litolf*, 1868 *Edition Peters*, 1879 *Volksausg. Br. u. H.*, 1890 *Ed. Cotta*; es folgten die *Edition Steingraber*, die *Ed. Augener* (London), 1902 die *Universal-Ed.* (Wien), die *Volksausg. Simrock*, die *Elite-Ed.* (Benjamin), die *Ed. Durand* (Paris), *Ed. Schirmer* (New York), *Tonmeister-Ausg.* (Ullstein) usw.

klassisch ist ein Wort mit zweierlei Bedeutungen, die sich aber manchmal decken; 1) im Gegensatz zu *gotisch, *barock und *romantisch eine Gestaltungsweise, die der Form mindestens gleiche Rechte einräumt wie dem Inhalt, so daß beide in ein edles Gleichgewichtsverhältnis treten, ja u. U. deren Gesetzmäßigkeit zur entschiedenen Herrin über das Empfindungsmaßige einsetzt (Auswuchsform: leerer Formalismus); da diese „edle Maße“ (mhd.) besonders dem *apollinischen Griechentum zugeschrieben wurde (Winckelmann, W. v. Humboldt), bekommt das Wort „klassisch“ leicht die Nebenbedeutung des Mittelmeerisch-Antikischen, z. B. „kl.“ Altertum (im Gegensatz zur vermeintlich mehr ekstatisch-ungezügigten Gestaltungsweise des Nordens), tritt also als abendländischer Zeitstil besonders in der Renaissance des 16. Jhs. bei der Vierstimmigkeit Josquins *Desprez (s. Humanismus) und in der Huma-

nität des 18. Jhs. (Weimarer Klassiker der Dichtung, Wiener Klassiker der Musik) hervor; 2) bedeutet „kl.“ das schlechthin Vorbildliche, Vollendete, Allgemeingültige, das über bloß zeitliche Bindungen gleichsam in die Ewigkeit hinausragt; der „Klassiker“ ist dann der Schöpferische von eigener und erster „Klasse“, das weit über den bloßen Talenten stehende Genie. Für die maniristische Abschwächung und Ausartung des Klassischen gebraucht man das Wort „klassizistisch“ (dazu Klassizist u. Klassizismus) mit dem Nebensinn des bloß Akademischen, ja, des allzu Glatten. Man kann beobachten, wie im Verlauf der Geschichte gar mancher erst vermeintliche Unklassiker bei gehörigem Zeitabstand ebenfalls zum Klassiker kanonisiert wurde, z. B. Schubert, Wagner, Bruckner — wenn man spürte, daß das betr. Schaffen weiterhin und immer mehr stichhaltig blieb und seine Gesetzmäßigkeit mit wachsender Deutlichkeit offenbarte. Will man als in jedem Sinne besonders „klassisches“ Musikwerk etwa Mozarts „Zauberflöte“ bestimmen, so 1. als Meisterwerk höchsten Ranges, 2. wegen der hochethischen Gesinnung und humanitären Grundeinstellung, 3. wegen der „antiken“ Klarheit, Helligkeit, Durchsichtigkeit der fast durchweg vierstimmigen Tonsprache, 4. wegen der quadratischen Periodizität vieler Vier- und Achtakter sowie der geschlossenen, gerundeten Melodik, 5. wegen des Verzehs auf romantische Naturschilderungen (Feuer- und Wasserprobe). „Klassizität“ ist ein der wahren „Klassik“ sich annähernder, ihr zustrebender Stil.

Lit.: Lessing, Laokoon; Schiller, Das Erhabene; ders., Briefe über ästh. Erziehung; H. *Abert, Mozart II 823; H. *Birtner, Renaissance u. Klassik in der Musik (Kroyerfestschr. 1933, S. 40ff.).

Klatte, Wilhelm, * 13. Febr. 1870 in Bremen, † 21. Sept. 1930 in Berlin, stud. Musik in Leipzig, war unter R. Strauß in Weimar tätig, dann Dirigent, 1897 Musikkritiker am Berliner Lokalanz., außerdem Theorielehrer seit 1904 am Sternschen Kons., seit 1925 an der Akad. f. Kirchen- u. Schulmusik (Prof.) u. Mitgl. des Reichswirtschaftsrats, 1930 D. theol. h. c. (Königsberg). Er schrieb

mit A. *Seidl R. Strauß (1895); ferner *Zur Gesch. d. Programm-Musik* (in R. Strauß' Sammlg. *Die Musik*) u. *Franz Schubert* (ebenda); *Grundlagen des mehrstg.en Satzes* (Harmonielehre, 1922, 330).

Klausel s. Kadenz, Diskantklausel.

Klauwell, Otto, * 7. April 1851 zu Langensalza, † 11./12. Mai 1917 in Köln, Kriegsteilnehmer 1870, stud. am Leipziger Kons. (1874 Dr. phil., Diss. *Die Entw. des mus. Kanons*); 1875 wurde er am Kölner Kons. Lehrer f. Kl, Th. u. MG (1894 Prof., 1905 stv. Dir.), schrieb Ouvertüren, Kammermusik, 2 Opern, Lieder. Schriften: *Musikalische Gesichtspunkte* (1881, 292 als *Mus. Bekenntnisse*); *Der Vortrag in der Musik* (1883, engl. 92); *Der Fingersatz des Klavierspiels* (1885); *Die Formen der Instrumentalmusik* (1894, 2 [hg. v. W. *Niemann] 1918); *Gesch. der Sonate* (1899); *Beethoven u. d. Variationenform* (1902); *Studien u. Erinnerungen* (Ges. Aufs., 1904); *Gesch. d. Programm-Musik* (1910).

Klaviatur (franz. *clavier* [spr. -wieh], engl. *keyboard* [spr. kēbord], ital. *tastatura*), die der Streckfähigkeit der Hände (bei den Orgelpedalen: der Füße) angepaßte Zusammenordnung der *Tasten = *claves (*diatonisch im C-System Unter-, dazwischen *pentatonisch, sich zur *Chromatik ergänzend Obertasten) bei Orgeln (dort *Manual genannt), den nach der Kl. so benannten *Klavieren, den Glockenspielen, der *Celesta, *Drehleier, *Schlüsselfiedel. Moderne Abarten bieten die *Janko-Kl., der Moorflügel, die strahlenförmige Clutsam-Kl. u. dgl. Besondere Kl. erfordern Instrumente für mehr als 12stufigen Tonleitern, vgl. Enharmonik, Vierteltonsystem, Eitz.

Klavichord, **Klavicimbal** s. Clavichord, Cembalo.

Klavier heißt heute nur noch das *Pianoforte* (Hammerkl.) in den zwei Hauptformen des Flügels und des Pianinos; in alter Zeit jedoch umfaßte der Begriff alle Tasteninstrumente, d. h. alle Arten der *Orgel, die *Clavichorde und *Cembali. Auch die *Klavierliteratur machte bis gegen 1640 darin keine Unterschiede. Wurden die Saiten der genannten Tasteninstrumente durch den Dorn der Tangente

oder den Federkiel angerissen (gezupft), wodurch der Ton rasch verhallte und Stärkeunterschiede fast nur durch Registerwechsel zu erzielen waren, so ist aus dem Bestreben nach einem in den Stärkegraden modulierbaren und zugleich singenden Ton das Pianoforte entstanden, indem man zunächst das Hammerschlagen des Hackbretts (Zigeuner - *Cymbal) auf Tasteninstrumente übertrug (*Pantalon* v. Pantaleon Hebenstreit, 1705) und 1709 Bartolommeo *Cristofori in Florenz die Hammermechanik erfand: belebte Hämmerchen, federnde „Auslösung“ zwecks Zurückwerfen nach erfolgtem Anschlag, Fänger, Dämpfer. Bedeutende Verbesserungen erzielten Gottfried *Silbermann in Freiberg durch Zusammenwirken mit J. S. Bach, ferner J. Andr. *Stein in Augsburg mit seinem Schwiegersohn Streicher in Wien, dann Broadwood in London („engl. Mechanik“) und Seb. *Erard (Paris 1823 „Repetitionsmechanik“ durch „doppelte Auslösung“); Alphaeus Babcock erfand 1825 den Gußeisenrahmen (1855 durch *Steinway verbessert), Wornum 1826 die kreuzsaitige Pianinomechanik. Gegenüber dem geringen und leichten Tastenfall, der noch C. M. v. Webers Lauf- u. Grifftechnik bedingt (man denke an die Tafelklaviere), geht die heutige massive Spielweise (Tastendruck = 90 Gramm) vor allem auf Liszts Ansprüche zurück; diese letzte Entwicklung (1840—70) förderten besonders *Bechstein, *Bösendorffer, *Blüthner, *Grotrian-Steinweg, *Ibach. Ein Transpositionsklavier erfand Felix v. *Krauß. — Über besondere *Klaviaturen s. dort.

Lit.: J. Goebel, Grundzüge des modernen Klavierbaues (31925); Blüthner u. Gretscher, Lehrb. des Pianofortebaues (21909); H. Brunner, Das Klavierklangideal Mozarts u. d. Kl.e seiner Zeit (1933); W. *Gurlitt, Der Denkmalwert der alten Musikinstrumente (Bericht über den Breslauer Denkmalpflegeetag 1926); C. *Krebs, Die besaiteten Kl-Instr.e bis z. Anfang des 17. Jhs. (Vj. VIII); L. *Riemann, Klavierklang u. Anschlag (akust., 1911); C. *Sachs (j.), Das Kl. (1922); E. Hertz (j.), J. A. Stein, Ein Beitrag zur Gesch. des Klavierbaues (Kallmeyer

1937); Rosamond Harding, *The Piano-forte 1709—1851*. (Cambridge 1932); T. *Norlind, *Gesch. d. Kl.s* (Hann. 1939); A. *Huth, *Klavierbau und neue Musik* (Die Musik XXI 4); M. Grützmacher und W. Lottermoser, *Elektroakustische Unters. a. Kl.en* (Zs. f. Instr.bau 57, 1937); O. Vierling, D. *elektro-akustische Kl. (Berlin 1936).

Klavierauszug, die Übertragung eines Werkes für mehrere Stimmen oder Instrumente aufs Klav.; man kann drei Entwicklungsstufen unterscheiden: 1) die *Intavolierung, aus welcher das akkordische Zusammenfassen im *Generalbaßspiel entstand; 2) die Umarbeitung aus dem Orchester- in den Klavierstil, die den Kl.-A. des 18. Jhs. kennzeichnet: der Orchestersatz gewinnt das Aussehen etwa einer Klaversonatine für die Hausmusik der Dilettanten; diesen Typ hat schon sein Erfinder J. A. *Hiller der Wirklichkeit des Originalsatzes anzunähern begonnen; 3) seit C. M. v. Weber (Auszug seines *Abu Hassan*) und Liszt das Bemühen, auf dem Klavier den Orchesterklang wiedererstehen zu lassen (Klavierpartitur), was zumal beim Problem des Wagnerschen Musikdramas zu zwei Ästen auseinanderwuchs: a) in die virtuose Richtung: *Tausig- *Klindworth; b) in die praktisch-sachliche Richtung: H. v. *Bülow (Kl.-A. von *Tristan u. Isolde*, 1859); der Typ des Opern-Kl.-A.s mit instrumentaler Einbeziehung der Singstimmen rechnet schon mehr zur „Transkription“ und sollte überwunden sein.

Lit.: K. *Grunsky, *Die Technik des Kl.-A.s* (1911); Erich Friedlaender (j.), *Wagner, Liszt u. d. Kunst der Kl.-Bearb.* (Detmold 1922); M. Hansemann, *Der Kl.-A. i. Dtschl. v. d. Anfängen bis C. M. v. Weber* (Diss. Berlin 1940).

Klaviermusik, Die Geschichte der, ist (vgl. Klavier) bis um 1640 größtenteils gleichbedeutend mit derjenigen der Orgelmusik, da einmal die Orgel auch als weltlich-häusliches Instr. benutzt werden konnte (z. B. warteten H. L. *Haller bei den Fugger in Augsburg, J. H. *Schein in Auerbachs Keller zu Leipzig als „Tanzorganisten“ auf), umgekehrt Cembali mit Pedalen vorkamen (Bachs Trios) und Kielflügel auch

in der Kirche benutzt wurden (*Pachelbels *Musikal. Sterbensgedanken* sind geistl. Hausmusik fürs Cembalo). Auch J. S. Bachs Werkttitel „Klavierübung“ bezieht sich gleichermaßen auf Klavier (Cembalo, Clavichord) und Orgel. Man kann also beiderlei Literaturen weder stofflich noch nach der Frage *manualiter-pedaliter* für die Zeit bis 1750 immer sicher trennen, sondern höchstens nach der *legato-* oder *staccato-*Spielweise u. der Behandlung lang liegenbleibender Töne, die bei den „anreisenden“ Instrumenten durch Triller bzw. Mordente repetiert werden müssen. Bei schärferem Hinhören auf die Schreibart kann man aber in der Bachzeit in vielen Fällen Cembalo-, Clavichord- u. Hammerklavierliteratur gegeneinander abheben. Sieht man von dem Kreis der *Fundamenta organisandi* (vgl. Paumann), des Buxheimer Orgelbuchs, der *Orgelwerke von *Hofhaimer und seinen Schülern ab (Tabulaturen von *Kotter, *Kleber, Sicher, *Buchner usw.), ebenso von den Orgelbüchern der *Paix, Bernh. Schmid, Elias *Amerbach, so bleibt für die eigentliche Klavierliteratur des 16. Jhs. doch zur Hauptsache das Repertoire der Tänze von *Attaignant (1530) bis zu den engl. *Virginalisten, die die *Programm- u. *Charakterstücke, Variationsketten und eigentliche Spielmanieren einführten (handlichste Zusammenfassung: H. *Halbig, *Klaviertänze des 16. Jhs.* [Edit. Cotta]; *Ausgew. Stücke aus dem Fitz-William-Virginal-Book*, hg. v. *Fuller-Maitland u. Barclay *Squire [Edit. Breitkopf]). In *Sweelinck kreuzen sich engl. u. ital. Einflüsse, um vor allem nach Deutschland (S. *Scheidt) weiterzuführen. Während *Ricercar, Toccata, Canzon a sonar* und *Fantasia* mehr zur Orgelliteratur hingehen (vgl. Merulo, Gabrieli, Frescobaldi), vollzieht sich die Entwicklung des Klavierspiels im 17. Jh. vor allem im Rahmen der Entwicklung der *Suite, die J. J. *Froberger aufs Klavier überträgt, während *Chambonnières ihr Elemente der Lautenornamentik zusetzte; die *französ. Entwicklung der *Clavecinisten (vgl. Pillney, Altfr. Kl.-Meister [Cotta], Couperin-Ausw. bei Nagel) führte zu den nach Tonartenfolge freien *Ordres* mit Programmcharakter von *Couperin,

*Dacquin, *Marchand und *Rameau; in *Italien geht die Entw. von *Diruta über *Frescobaldi zu Dom. *Scarlati (*Sonaten*); der hier ausgebildete, nicht tanzmäßige Kopfsatz und freie Einschubsätze an vorletzter Stelle bereichern in Deutschland die Form (*Poglietti, *J. K. Kerll, G. *Reutter d. Ä., G. *Muffat d. Ä. als Wiener Schule; J. *Pachelbel, die Brüder J. u. J. Ph. *Krieger als Nürnberger, U. *Steigleder, *Murschhauser, J. K. F. *Fischer als Schwaben u. Badener, *Scheidemann, *Reincken, *Buxtehude, G. *Böhm als Norddeutsche, J. Christoph *Bach u. *Zachow -als Mitteldeutsche). Besonders hoch stehen die Meister der Partiten-Kunst *Weckmann, *Buxtehude, *Pachelbel. Unter ihnen geht J. *Kuhnau als Schöpfer der Klavier-sonate auf (*Frische Clavierfrüchte* [1696], *Biblische Historien* [1700]); die ältere dt. Klaviermusik gipfelt in Seb. Bach und G. Fr. Händel, wo beidemal nicht nur die Suite herrliche Verkörperung erlebt, sondern im ersteren Falle auch Präludium und Fuge, Toccata, Variationen, Klavierkonzert, im zweiten Variation u. Orgelkonzert stolz emporsteigen. Mitte des 18. Jhs. beginnt die Tonsprache der Klaviermusik in vieler Beziehung von neuem, der „kindliche“ Stil kommt besonders von Italien (*Alberti, *Zipoli, *Platti), die frideriz. Berliner Kl.-Sonate gruppiert sich um Ph. Em. *Bach, der der modernen Sonate das Grundgerüst schenkt, die neuere *Klavierpädagogik begründet u. mit s. Schaffen bis auf Jos. Haydn u. Beethoven ausstrahlt; Joh. Christian *Bach baut das Rondo u. das „singende Allegro“ des 2. Themas zumal für Mozart aus, von Wilh. Friedemann *Bach führen Wege zu Webers u. Mendelssohns (J.) Charakterstücken (vgl. K. Schuberts Sonaten-Heft „Die Söhne Bachs“, das gleichnamige Heft v. Rehberg [Schott], Bellardis „Klaviermeister des Barock“ u. „des Rococo“ [Cotta]. Der wichtigste Vertreter des Mannheimer „Sturms und Drangs“ wurde *Schobert. Die Blüte der Kl.-M. bei den Wiener Klassikern drängt zu Mozarts und Beethovens Konzerten, Sonaten u. Variationen, zu Schuberts Sonaten und romantischen Charakterstücken; ein mehr norddeutsch gestützter Seitenzweig

(*Häßler) führt zu Webers Konzertstück, seinen eleganten Sonaten und Tänzen, bei denen wieder Chopin anknüpft. Gegen die Salonrichtung, die von *Clementi, *Czerny, *Cramer, *Hummel, *Dussek, *Thalberg zu *Kalkbrenner, *Herz (J.), *Hünten abknüpft, ging der Davidsbündlerkampf von R. Schumann, der die kleineren Kl.-Romantiker (*Field, *Burgmüller, *Jensen, *Volkmann, *Kirchner, *Henselt, *Reinecke) weit überstrahlte. Mit der gewaltigen Erscheinung von Liszt, der als Schaffender wie als Lehrer gleichen Einfluß ausübte, tritt der neue Typ des titanisch-virtuososen Interpreten klassischer Meisterwerke in den Mittelpunkt; H. v. *Bülow und die Brüder *Rubinstein (J.) eröffnen nach ihm die Reihe der großen Konzertspieler (d' *Albert, *Busoni, E. *Sauer, M. *Pauer, *Ansorge, J. *Pembaur, Edw. *Fischer, *Backhaus, *Gieseking, *Erdmann, *Cortot); von Frauen seien Clara *Schumann, Sophie Menter, Th. *Carreño, Elly *Ney genannt. Reichen Ansporn zu vertieftem Musizieren gab das Klavierschaffen v. Brahms, auch für die Klavierkammermusik; ebenso das v. M. Reger. Um 1890 gewannen die nationalen Sonderentwicklungen erneut Bedeutung: die Franzosen mit *Debussy u. *Ravel, die Spanier mit de *Fallá u. *Albeniz, die Russen mit *Mussorgsky, *Rachmaninow u. *Skrjabin, die Skandinavier mit *Grieg, *Sinding u. *Sibelius, die Ungarn mit *Dohnányi u. *Bartók, die Italiener mit *Sgambati u. *Busoni. Unter den modernen deutschen Klavierkomponisten seien genannt *Kaun, J. *Haas, *Karg-Elert, H. *Zilcher, *Pfitzner, *Gräner, W. *Niemann, Max *Trapp, Jos. *Marx, P. *Hindemith, P. *Höffer, E. *Peping, W. *Maler, K. *Hessenberg, C. *Bresgen, H. *Reutter, Ph. *Jarnach, Ed. v. *Borck, K. v. *Wolfurt, G. *Maaß, G. *Frommel, S. W. *Müller, F. *Petyrek, K. *Rasch, *Grovermann, A. *Knab, K. *Marx.

Hauptsammlungen historischer Klaviermusik (außer der schon genannten Ed. Cotta, Neue Folge, hg. v. H. J. Moser): R. *Buchmayer, Aus histor. Klavierkonzerten (5 Hefte, Br. u. H., dt. 17. Jh.); E. *Pauer, Alte Meister des 17./18. Jhs. (6 Bde., Br. u. H.);

B. Cesi, *Musica antica italiana* (Br. u. H.); Apel (j.), Musik aus früher Zeit (Schott); J. Nin, *Altspanische Klav.-Mus.* (Schott); J. *Shedlock bot um 1895 Neudrucke v. *Kuhnaus Bibl. Hist. u. eine Ausw. v. B. *Pasquini; H. *Riemann, *Altmeister des Kl.-Spiels* (2 Bde., Steingraber); ders., *Kl.-Tänze aus Kaiser Mathias' Zeit* (Augener); ders., *Rococo* (Br. u. H.); Deutsche Kl.-Musik des beg. 18. Jhs. (Nagel); Ph. Em. *Bachs Preuß. leichte Sonaten u. Württbg. Sonaten u. kl. Stücke (dgl.); *Telemanns Fugen, *Häßlers Sonaten, *Wagenseils *Divertimenti*, K. *Faschs Variationen, *Rathgebers Zeitvertreib, *Türks Handstücke, Friedem. *Bachs Sonaten (dgl.); Haydns Flötenuhrstücke (dgl.); D. *Buxtehude, *Kl.-Werke* (hg. v. E. Bangert 1942); V. *Lübeck, *Kl.-Übung* (hg. v. H. Trede, Peters 1940); M. *Frey, *Klassische Stücke v. Bachs Zeitgenossen* (Peters); W. *Niemann, *Alte Meister des Klavierspiels* (dgl.); W. *Kahl, *Dt. Kl.-M.* d. 18. Jhs. (Veil. f. mus. Kult. u. Wiss., Wolfenb.); zur Moderne u. a. „Musik der Zeit“ (6bdg., Univ.-Ed.); *Cortot, *La mus. fr. de piano* (2bdg., Paris 1930/31); Album der Six (Schott); Das neue Kl.-Buch (3bdg., dgl.); Neue Meister des Kl.-Spiels (Peters); Fr. Couperin, *Kl.-Werke* (4bdg. bei Durand, Ausw. Br. u. H.); ders., *Concerts royaux* (Durand); *Les Clavecinistes fr.* (Durand); Alte Meisterstücke (Epstein [j], Univ.-Ed.); *Les maîtres du clavecin* (L. *Köhler, Litolf); A. Longo, *Raccolta di cembalisti ital.* (Neapel 1931); G. *Tagliapietra, *Antologia della mus. antica e mod. per pianof.* 1520—1920 (18 Bde. *Ricordi*, dt. v. Apel); K. Herrmann, *Kl.-M.* des 17. u. 18. Jhs. (3bdg. bei Hug, 1933); dgl. hg. v. H. Fischer u. Fritz Oberdörffer (Vieweg), dgl. v. W. *Kahl (Wolfenbüttel); W. *Dancert, *Unbek. Meist. d. Kl.s* (Händel, Telemann, Ph. Em. Bach, Bärenr.); Domenico da Paoli, *Sonate ital. del su. XVIII per cemb.* (London, Chester 1939); die Auswahlen v. *Schüngeler u. O. Irmer bei Tonger.

Lit.: *Weitzmann-*Seiffert, *Gesch. d. Klaviermusik I* (v. d. Anfängen bis nach Händel, 1899; 2. Bd. von W. *Kahl in Vorber.); Walter *Georgii, *Klaviermusik* (Gesch. d. Musik f. Kla-

vier zu 2 Händen von den Anfängen bis zur Gegenwart) 1941; G. *Schöne-mann, *Kurze Gesch. der Kl.-Musik* (1940); W. *Niemann, *Das Klavierbuch* (1907, ⁵²⁰); O. *Bie (j.), *Das Klavier u. s. Meister* (seit 1898 mehrf.); ders., *Kl., Orgel und Harmonium* (Teubner, 1910, ²²¹); *Kullak, *Ästh. des Klavierspiels*, neubearb. von W. Niemann (1906); O. *Kinkeldey, *Orgel u. Kl. im 16. Jh.* (1910); C. *Krebs, *Diruta (Vj. VIII); Ch. van den *Borren, *Les origines de la mus. de clav. en Angleterre* (1912); ders., dgl. *aux Pays-bas* (1914); A. Brugnoli, *La musica pianistica ital. dalle orig. al 1900* (Turin 1933); H. E. *Krehbiel, *The pianoforte and its Music* (New York 1911); J. S. *Shedlock, *The Pianoforte-sonata* (London 1905); H. Westerby, *The history of Pianoforte Music* (New York 1924); L. u. A. Villanis, *L'arte del Pianoforte in Italia* (1909); A. Capri, *La musica da camera dai cembalisti a Debussy* (Bari 1925); A. *Prosniz, *Hdb. d. Kl.-Lit.* (1907, ¹⁸); G. *Pannain, *Le origini e lo sviluppo del arte pianistica in It. dal 1500 al 1700* (1917); F. *Torrefranca, *Le orig. ital. del romanticismo mus.* (Turin 1930); E. Epstein, *D. franz. Einfluß auf die dt. Kl.-Suite im 17. Jh.* (Diss. Berlin 1940); E. Rumohr, *D. Nürnbg. er Tastenstil im 17. Jh.* (Diss. Münster 1939); Marg. Reimann, *Unters. z. Formgesch. d. franz. Kl.-Suite* (bes. Couperin), 1941; E. Stilz, *Die Berliner Kl.-Son. zur Zeit Friedrichs d. Gr.* (Diss. Berlin 1930); H. Daffner, *Entw. d. Kl.-konzerts bis Mozart* (1908); I. Amster, *Das dt. Virtuosenkonz. in der 1. Hälfte des 19. Jhs.* (1931); H. *Engel, *Die Entw. des dt. Kl.-Konz. v. Mozart bis Liszt* (1927); ders., *Kl. i. d. nord. Ländern* (1933); K. *Westphal, *Wiener Klassikerson.* (Schweiz. MZ 1934); P. Egert, *Gesch. d. Kl.-Son. i. d. Romant.* (Diss. München 1929, gedr. 1934); H. Ordenstein (j.), *Führer d. d. Kl.-Lit.* (1912); K. Eschmann u. A. *Ruthardt, *Wegweiser d. d. Kl.-Lit.*; Th. Stengel, *Das Kl.-Konz. v. Liszt bis zur Gegenwart* (Diss. Berlin 1931); W. *Kahl, *Das lyr. Kl.-Stück des frühen 19. Jhs.* (AfMW III, ZfMW III/IV); H. *Kretzschmar, *Die Kl.-Musik seit Schumann* (1882, Ges. Aufs. I); Herb.

*Marx, Die Technik des Spiels auf alten Tasteninstr.en (Diss. Breslau 1928); K. *Westphal, Der romant. Kl.-Stil (Die Musik XXII/2); K. *Grunsky, Der neue Stil f. 2 Kl.e (XX/3); Jos. *Müller-Blattau, Zur Gesch. u. Stilistik des vierhändigen Kl.-Satzes (Peters-Jb. 1940); weitere Lit. s. unter Clavichord u. Cembalo.

Klavierpädagogik, Die, beginnt eigentlich schon bei den Übungen von C. *Paumanns *Fundamentum organisandi* (1450) zwecks Ausfüllung der Intervalle, in denen man die ältesten „Etüden“ für Tasteninstr. sehen kann. Bedeutend sind dann die spanischen Schulen des 16. Jhs. (Th. de Sancta Maria [Valladolid 1565], F. Salinas [Salamanca 1577], ebenso Gir. *Diruta [Il Transilvano o Dialogo sopra il vero modo di sonar organi e istromenti da penna, I 1593, II 1609]). Berühmte Lehrer auf Tasteninstrumenten waren *Paumann, *Hofhaimer, *Sweelinck, beide *Gabrieli, S. *Scheidt, *Frescobaldi, *Pasquini, *Froberger, *Pachelbel, Seb. Bach. Frühe Klavierschulen schrieben M. de St. Lambert (1703), Fr. *Couperin (1717, Neudr. v. A. Linde [j.] bei Br. u. H.), d'Andrieu (1718), Delair (1724), Maichelbeck (1737), *Corrette (1753). Epoche bildete Ph. Em. Bachs *Versuch über die wahre Art, Clavier zu spielen* (1753 u. 62, Neudr. von W. Niemann [seit 1906 mehrf.]), der u. a. erstmals systematische und moderne Fingersätze lehrt. Weitere ansehnliche Kl.-Schulen von *Marpurg, *Türk, *Czerny, *Hummel, *Kalkbrenner, *Moscheles (j.)-Fétis, L. *Köhler, Lebert (j.) u. Stark, H. *Riemann, *Zuschneid, Urbach, *Breithaupt, *Caland. Berühmte *Etüden sind, wie man auch der Absicht nach S. Bachs Inventionen u. Sinfonien, sein Wohltemp. Kl. u. das Klavierbüchlein f. Friedemann hierher rechnen könnte, diejenigen v. *Clementi, *Cramer, *Czerny, *Bertini, *Thalberg, Brahms — mit Chopin, Liszt, *Rubinstein (j.) wird die Gattung zu einer besonderen Form der Konzertmusik. Die moderne Kl.-Päd. stellt vor allem Psychologie und Physiologie in ihren Dienst, um den werdenden Spieler möglichst mit einem Mindestmaß an geistigen und körperlichen Umwegen an das Ziel des Studiums gelangen zu lassen.

Die wichtigsten Schriften auf diesem Wege sind: H. Germer, Lehrb. d. Tonbildg. beim Kl.-Spiel (1885); Th. *Kullak, Ästh. d. Klavierspiels (1861, 2^{hg.} v. H. Bischoff, 1890, Neubearb. v. W. *Niemann 1906); Elis. *Caland, Die Deppesche Lehre des Klavierspiels (1897 u. ö.) usw.; R. M. *Breithaupt, Die natürl. Klaviertechnik (1905 u. ö.); F. A. *Steinhausen, Die physiol. Fehler u. die Umgestaltg. der Klaviertechnik (1905, 2^{v.} L. *Riemann 1903); Kurt Johnen, Neue Wege zur Energik des Klavierspiels (1928); Erwin Johs. Bach, Die vollendete Klaviertechnik (1929); C. A. *Martienßen, Die individuelle Klaviertechnik auf der Grundlage des schöpferischen Klangwillens (1930); ders., Methodik des indiv. Klavierunterrichts (1934); Kurt *Schubert, Die Technik des Klavierspiels aus dem Geist des mus. Kunstwerks (Sammlg. Götschen, 1931); ders., Systematik des Übens (Jb. d. Ak. f. K.- und Schulm. IV); Joseph *Pembaur, Von der Poesie des Kl.-Spiels (1911); H. *Riemann, Katechismus des Kl.-Spiels (1897); T. Bandmann, Zur Lehre der Tonbildg. auf dem Kl. (ZIMG III); dies., Die Gewichtstechnik des Kl.-Spiels (1907); E. Bosquet, *Technique moderne du Pianist Virtuose* (1904); Brugnoli, *Dinamica pianistica* (Mailand 1926); K. Schuch, Die Rollungen im Kl.-Spiel (Graz 1928); R. *Bode, Lehre des Kl.-Spiels (1933); J. Hille, Kl.-Spiel u. -üben (1928); R. Gschrey, Leitf. d. Kl.-Spieltechnik (2¹⁹²⁹); W. *Woehl, Klavierbuch f. d. Anfang (1927); A. *Halm, Klavierübung (Kallmeyer 2¹⁹²⁹); Dore Brandt, Alte Volkslieder am Kl. zu spielen u. meth. Winke dazu (1928); Zweigle-Walz, Kl.-Schule nach den Grundsätzen der Arbeitsschule (1930); A. Ritschl, Die Anschlagsbewegungen beim Kl.-Spiel (1911); Th. Ritte, Mein Fingersportsystem (1926); Fr. Schmidt-Maritz, Musikerziehung durch Kl.-Unterr. (1925); E. *Tetzel, Das Problem der mod. Kl.-Technik (2¹⁹¹⁶); A. Thausing, Das Kl.-Übungssystem der Schule Th. (1919), Reformgedanken zum Klav.- u. Musikunterricht (1932); M. Varró, Der lebendige Kl.-Unterr. (1929); A. Richter, Das Kl.-Spiel (1898, 2¹⁹⁰⁸); X. *Scharwenka, Methodik d.

Kl.-Spiels (1906, ⁴⁻⁶30); *Giesecking-K. *Leimer, *Modernes Kl.-Spiel* (1931); ders., *Rhythmik, Dynamik, Ped.* (Schott 1938); W. Fickert, *Vom richtigen Kl.-Üben* (1932); H. Nüßle, *Lehre vom primären Anschlag* (1932); Emil *Frey, *Bewußt gewordenes Kl.-Spiel u. s. Technischen Grundlagen* (Zürich 1932); E. Beninger, *Das Kl.-Buch* (Sammelw.-Anbruch IX 8/9, 1927); H. Gebhard-Elsaß, *Körperstudien für Ausdruck am Kl.* (München 1932); H. *Schüngeler, *Kl.-Schule n. neuzeitl. Grundsätzen* (Tonger 1936); K. Ganzer u. L. Kusche, *Vierhändg. f. Freunde des Vierhdg.-Spiels* (1937); F. Grill, *Treffsicherheit* (1937); K. Ligniez, *Klavierfibel* (1938); R. Häfner, *Die Entwickl. d. Spieltechn. u. d. Schul- u. Lehrwerke f. Kl.-Instr.e* (Trilttsch). — Neuere ausländ. Lit.: H. Schneider, *The working of the mind in Piano teaching* (N.Y. 1929); O. R. Ortman, *The physiol. mechanics of Piano techn.* (London 1928); J. Philipp, *Enseignement du Piano* (Paris 1929); R. Clavers, *Cours de pédagogie mus. pour l'enseignement du P.* (Paris 1927); H. Sachs, *Technische Oefeningen ... van het mod. Kl.spel* (Amsterd. 1929); K. A. Textor, *Methodiek van het Pianospeel* (dgl.); J. Veth, *Prettig Piano studeern* (Utrecht 1929); A. Schmoll, *Nieuwe theor. u. pract. ontspannende leerwijze voor p.* (Paris 1932); A. T. Perry, *Comp. of piano material* (Los Angeles 1929); Th. B. Knok, *Pianof. fingering* (London 1928); A. M. Gifford, *The pianof. and how to study it* (dgl.); G. *Sgambati e J. *Boghen, *Appunti ed esempi per l'uso del pedale* (1931); W. B. White, *Modern piano tuning* (N. Y. ²1929); Jan Janssens, *Techn. générale du Piano* (Brüssel 1928); Th. Matthey, *The visible and invisible in pianof. technique* (London 1932); H. Baentsch, *Vld.-Kl.-Schule* (München 1938); O. Funke, *Theorie u. Praxis des Kl.-Stimmens* (Dresden 1940); G. Kugler, *Lehrg. z. wahren Kl.-Spiel u. zur Improv.* (Zürich 1940); H. Balmer, *Spiel u. Denktechnik im Elementarunterr. für Kl.* (Hug 1941); Erickert, *Neue Schule d. grundlegenden Kl.-Technik* (Lpz. u. Wien 1942).

Kleber, Leonhard, * um 1490 zu Göppingen (Württbg.), † 4. März 1559

zu Pforzheim, stud. 1512 in Heidelberg, 1516 Org. zu Horb, 1518 zu Eßlingen, seit 1521 zu Pforzheim, gesuchter Orgellehrer, dessen Tabulaturbuch v. 1524 (Pr. Staatsb., Hs. 40026) eine Hauptquelle f. Hofhaimer u. s. Schülerkreis bildet; Neudrucke bei *Ritter, *Gesch. d. Orgelspiels* (1884). *Eitner in Beilage zu *MfM* 1888, H. J. *Moser, P. Hofhaimer (1929); ders. u. *Heitmann, *Frühmeister des dt. Orgelspiels* (1930).

Lit.: H. Löwenfeld (j.), L. K. u. s. *Orgeltab.* (Diss. Berlin 1897).

Klein, Bernhard, * 6. März 1793 in Köln, † 9. Sept. 1832 in Berlin, damals sehr überschätzend der „Palestrina Berlins“ genannt, stud. 1812 bei *Cherubini (Paris), wurde MD am Kölner Dom, seit 1818 in Berlin, 1820 Kompos.-Lehrer am kgl. KM-Inst. u. Gesanglehrer an der Univ., mit *Thibaut befreundet. Er schrieb Oratorien u. Opern, eine Messe, 8stg. *Paternoster*, 6stg. *Magnificat* (mit Tripelfuge), 6stg.e Responsorien, gute MCh-Motetten u. -Psalmen, Lieder u. Balladen.

Lit.: C. Koch, B. K. (Diss. 1902); B. Lepsius, Lili Parthey [K.s Gattin] (1926); L. *Rellstab in *NZsfM* IV (1835); W. *Ehmann, *Der Thibaut-Beihagel-Kreis* (*AfMF* 4, 1939), S. 33ff.

Klemetti, Heikki, * 14. Febr. 1876 in Kuortane (Finnl.), stud. an der Univ. Helsinki (1899 mag. phil.), dann in Berlin (Sternsches Kons., Akad. f. K.u. Schulm.), gründete den Chorverein *Suomen Laulu*, reiste als Dirig. dieses u. eines Studentenchores, organisierte überhaupt das finnische Chorwesen, 1923 Prof., gründete 1933 die Musikzeitung *Suomen Musikkilehti* u. schrieb: *Mustiikin historia* (mehrbdg., seit 1916); *Lehrb. des Chorgesanges* (1917); *Lehrb. d. Stimm-bildung* (1920); er komp. 5 Messen mit Antiphonen für d. finn. Staatskirche, ferner Chöre, Märsche, Kleine Lieder f. Schule u. Haus.

Klemperer, Otto (j.), * 15. Mai 1885 in Breslau, wuchs in Hamburg auf, stud. in Frankfurt a. M. u. Berlin bei *Kwast u. Pfitzner, kam durch G. *Mahler (j.) als Kplm. 1907 nach Prag, 1909 nach Hamburg, dann nach Straßburg, 1917 Köln (1923 GMD), 1924 Wiesbaden, leitete 1927—30 die z. Berliner Staatsoper in extrem manieristischem Stil, war 1931/32 Kplm. an der 1. Staatsoper u. Dirig. d.

Philh. Chors, seit 1933 im Ausland (1940 in New York). Er schrieb u. a. eine *Missä sacra*.

Klenau, Paul August v., * 11. Febr. 1883 in Kopenhagen, stud. 1902 bis 1904 in Berlin bei *Halir (Violine) u. *Bruch (Komp.), in München bei *Thuille (1908), bei *Schillings (Stuttgart), wurde Kplm. 1907 u. 1914 ff. in Freiburg i. Br., 1920 in Kopenhagen (Philh. Konz.e) u. Wien, schrieb 6 Sinf., Sinf. Fantas. *Jahrmärkte bei London* (1922); *Infernofantasia* (1924); Ballade f. Bar. u. Orch.; Chorwerk *Cornet Chr. Rilke* (1924); *Gespräche mit dem Tod* (Alt u. Orch.); raktige Oper *Sulamith*; Tanzspiel *Klein Idas Blumen* (Stuttg. 1916); Oper *Gudrun auf Island* (1918 bzw. 1924); kom. Oper *Die Lästerschule* (München, Frankf. 1927); *Michael Kohlhaas* (Stuttg. 1933); *Rembrandt van Rijn* (Berlin 1937); *Elisabeth v. England* (Kassel 1939); Marionettenspiel *Marion*; StrQu.; Kl-Stücke; Lieder. Er schrieb ferner: *Handwerk u. Inspiration* (Die Musik XXVIII, 1936), *Das Wesen des Tragischen* (ZfM 106, 1939).

Lit.: W. Matthes in ZfM 106 (1939).

Klengel, Aug. Steph. Alexander, * 29. Juni 1783 in Dresden, † ebenda 22. Nov. 1852, Schüler von *Clementi (Wien, Petersburg.), seit 1817 Hoforg. in Dresden, gab 24 Kanons als *Les avant-coureurs* (1841) heraus, sein Hauptwerk (aus dem Nachlaß hg. v. M. *Hauptmann) versuchte Bachs Wohlth. Klavier zu überbieten(!): *Canons et fugues dans tous les tons maj. et min. pour le piano* (2x48, 1855); Ausw. v. Thiele (Steingräber 1906). Vgl. dazu A. *Halm, Von zwei Kulturen der Musik (1913); R. Jäger, A. A. K. u. s. Kanons u. Fugen (Diss. Lpz. 1929).

Klengel, Julius, * 24. Sept. 1859 in Leipzig, † ebenda 27. Okt. 1933, stud. Vc. bei E. *Hegar, Kompos. bei Jadassohn (j.), seit 1881 i. Vc. am Gewandhaus u. Lehrer (Prof.) am Kons., berühmt als Spieler u. Lehrer, auch beachtlich als Kompon. f. s. Instr. (3 Vc-Konz.e, -Suiten, -Sonaten, Doppelkonz. f. V. u. Vc op. 61, Hymnus f. 12 Vc.e usw.). — Sein Bruder Paul Kl., * 13. Mai 1854 zu Leipzig, † 24. April 1934 ebd., 1876 Dr. phil., Geiger u. Dirig. (1898—1902 Liederkranz New York, bis 1921 Arion Leipzig), war 1883

bis 86 u. seit 1907 Lehrer am Leipziger Kons.; schrieb Lieder, Fr-Terzette, Kammermusik, 14 Präludien f. V allein op. 62.

Lit.: Eva Klengel, Stammtafel der Familie Kl. (1929); P. Kl.-Gedenkeft d. Arionenztg. (1935).

Klindworth, Karl, * 25. Sept. 1830 in Hannover, † 27. Juli 1916 zu Stolpe bei Oranienburg, stud. bei Liszt in Weimar, wirkte 1854—68 in London, war bis 1884 Kl-Prof. am Moskauer Kons., begr. dann in Berlin mit *Joachim (j.) u. Franz *Willner die Philh. Konzerte u. eröffnete hier (mit H. v. *Bülow als ständigem Gast-Lehrer) eine „Klavierschule“, seit 1893 mit dem *Scharwenka-Kons. vereinigt. Wichtig wurden seine Wagner-Kl.-A.e (Nibelungenring), eine Chopin-Ausg., Ausg. v. Beethovens Kl-Sonaten usf. Briefe Bülows an ihn hg. v. R. du Moulin-Eckart (1927). — Seine Adoptivtochter ist Frau Winifred Wagner.

Klingende Stimmen, diejenigen *Register auf *Orgel u. Harmonium, die tatsächlich aus angeblasenen Pfeifen bestehen, im Gegensatz zu bloß mechanischen Registergriffen (Koppeln, Kombinationen, Tremulant usw.).

Klingler, Karl, * 7. Dez. 1879 zu Straßburg i. E., dort V-Schüler s. Vaters u. Heinr. Schusters, seit 1897 v. *Joachim (j.) in Kompos. v. *Bruch u. Kahn (j), 1901/02 KonzM. der Berliner Philharmoniker, 1903—35 Lehrer an der Hochschule (Prof.), wurde der letzte Bratschist des Joachimquartetts (1906—07) u. reiste 1905—35 mit seinem eigenen StrQu. Er schrieb eine Sinf., ein VKonz., 3 StrQu.e, StrTrio, 2 Vc-Son., 1 Br., 1 Vc-Son., StrQuint., Lieder; schrieb *Über die Grundlagen des Violinspiels* (1921) u. löste 1939 das alte math. Problem der Winkelteilung nur mit Lineal u. Zirkel.

Klirrtöne sind Töne, die dadurch entstehen, daß nur jede 2. oder 3. Schwingung auf einen Resonanzboden trifft oder mit einem entgegenschwingenden Körper zum Schluß führt; so, wenn man eine Stimmgabel nur lose auf ein Kistchen setzt oder wenn die Stimmblätter nur sehr locker schließen (Strohbaß); die dann erklingende Unteroktave, Unterduodezime usw. bilden also eine nur scheinbare Untertonreihe.

Klose, Friedrich, * 29. Nov. 1862 zu Karlsruhe, stud. hier bei V. *Lachner, in Genf bei Ad. Ruthardt, dann bei Bruckner in Wien, wurde 1906 Lehrer am Basler Kons., 1907—19 als Nachf. v. *Thuille Komp.-Prof. an der Akad. d. T. (München), 1919 Mitgl. der preuß. Akad. d. K., 1922 Dr. h. c. (Bern), lebt seit 1920 in der Schweiz (Locarno-Muralto). Hauptwerke: Messe d-moll (Soli, Chor, Orch., Org.); sinf. Dichtg. *Das Leben ein Traum*; Musikdrama („dram. Sinf.“) *Ilsebill* (1903); Orat. *Der Sonne Geist* (Mombert 1918); Präl. u. Doppelf. f. Org. u. Bläser; Str-Qu.; Lieder; er schrieb: *Meine Lehrjahre bei Bruckner* (1927); J. Victor v. Scheffel z. 50. Todest. (ZfM 1936); Bayreuth (Bosse 1939).

Lit.: H. Knappe, Fr. Kl. (1921); Rud. *Louis, Dt. Musik d. Gegenw. (1919), S. 125f.; W. Zentner im Jb. f. d. Badener Land (1933).

Klotz, Hans, * 25. Okt. 1900 zu Offenbach a. M., 13jg. Org. der Christuskirche Frkft. a. M., wo er nach Kriegsdienst 1919 Kons. u. Univ. besuchte, dann in Leipzig Schüler *Straubes, *Teichmüllers, *Bausznerns u. *Grabners, 1927 Dr. phil. (Frkft.), 1928 ev. Hauptorg. in Aachen, Leiter des Bach-V.s, Lehrer f. MG am Kons., 1941 KMD. Er schrieb: Über die Orgelkunst der Gotik, der Renaiss. u. d. Barock (1934), Das Buch v. d. Orgel (* i. Vorber.), 15 Übungsstücke f. d. Orgelped. (1941), Aufsätze.

Klughardt, August, * 30. Nov. 1847 in Köthen, † 3. Aug. 1902 zu Dessau, Theaterkplm. in Posen, Lübeck, Weimar, Neustrelitz, seit 1882 in Dessau (1900 Dr. h. c. Erlangen). Hauptwerke: Opern *Iwein* (1879), *Gudrun* (1882), *Die Hochzeit des Mönchs* (1886); 5 Sinf.; V-Konz.; Vc-Konz.; Orch.-Suite; 3 Oratorien: *Die Zerstörung Jerusalems* (1896), *Judith* (1901), *Die hlg.e Nacht* (nachgel.); Kammermusik: 2 StrQu.e, Kl-Quint., Str-Quint., Bl-Quint.; *Schilflieder* (Le-nau) f. Kl, Br, Ob.

Lit.: L. Gerlach, A. K. (1902).

Klumann, Ernst Gernot, * 21. April 1901 in Hamburg, stud. bei *Woyrsch (Altona) und Jos. *Haas (München), wurde 1925 Lehrer an der Musikhochschule in Köln, 1937 Prof. an der Schulmusikabt., jetzt Kriegsteiln.;

schrrieb 4 Sinf., VcKonz., Orgelkonz., Musik zu Goethes „Iphig.“, Edda-Suite, 2 StrQu.e, Chöre, Lieder.

Lit.: ZfM Maiheft 1936.

Knab, Armin, * 19. Febr. 1881 in Neu-Schleichach (Untfr.); lebte in Rothenburg o. d. T., dann in Würzburg, seit 1934 Prof. a. d. Hochsch. f. MERz. (Berlin), wird als Liederkomp. von besonderem Rang steigend beachtet, da er in durchaus eigengeprägter Entwicklung sich in den völligen Dienst der lyrischen Formen stellte u. dabei zunächst (fern chromatischer Überwürzung) sehr erlesene Beispiele des Ausdrucksliedes formte („Die Rose“ in den Eichendorff-, Nr. 5 in den Wunderhorn-gesängen), bis er 1929 bei den „Liebesklagen eines Mädchens“ bewußt etwa auf Schützesches Konzertieren ganz jenseits romantischer Dynamik zurückgriff und nun, auch auf Chorlied u. Kantate sich erweiternd, mit äußerster Sparsamkeit der Mittel, zu einer bedeutenden Erneuerung der Liedgattung vorstieß. Hauptwerke: Kl.-Lieder: Natur-L., George-L., Dehmel-L., Mombert-L., Wunderhorn-L., Kinder-L., Eichendorff-L., Liebesklagen des Mädchens (1929), 12 Lieder nach Brentano usw. (1939); Lauten-L. (1923); Orgel-L. (1930); für Chor: Zeitkranz, a cappella-Chorwerk (G. Gezelle, 1929), Drei Liebes-L., Eichendorff-L.; MCh.e: Deutscher Morgen (MCh. u. Bläser, 1934); Werkfeier (für Ch. u. Streicher, 1940); Chorlieder u. Kanons für FrCh. oder KinderCh.; zahlreiche Volksliedsätze; Kantaten: Weihnachtskantate (Alt, 3 MSt., gem. Ch., kl. Orch., 1933); Singt und klingt, Weihnachtsmusik aus Liedern deutscher Stämme (1934); Das heilige Ziel, Hölderlin-Hymnen für gem. Ch., Bar., Sprecher, gr. Orch., 1939); Vom Bäumen, das andere Blätter gewollt (für Vors., JgdCh., Orch., 1942); Junge Erde (für Sopran- u. Baßsolo, gem. Ch., Orch.); „Knechtsballade“, Billingerzyklus (für Ten. u. StrQu., 1942); Instrumentalmusik: Kl.-Son. (1930); Kl.-Choräle (1934); Lindegger Ländler (1936); Streichersuite (1938); Volksliedvariationen für Sologeige (1939); Blockfl.-Cemb.-Son. (1939); Pastorale für Blockfl. u. Lte. (1939); Ländl. Tänze für StrQu. *Lit.*: Oskar Lang, A. K., ein Meister deutscher Liedkunst (C. H. Beck,

München 1937); W. Oehlmann, Das Chorwerk A. K.s (Musikpfl. I, 400).

Knappertsbusch, Hans, * 12. März 1888 in Elberfeld, Schüler v. *Steinbach u. Lohse (Kölnner Kons.), dirig. 1912 und 18 Wagnerfestspiele in Holland, 1913—18 Operndir. in Elberfeld, 1918 i. Kplm. am Stadtth. Leipzig, 1919 in Dessau (1920 GMD), seit 1922 dgl. in München (1923 Prof.), 1938 dgl. an der Wiener Staatsoper, einer der bedeutendsten Konzertdirigenten der Gegenwart.

Kneip, Gustav, * 3. April 1905 zu Beningen (Lothr.), stud. bei *Abendroth, L. *Epstein (j.), H. *Unger (Kons. Köln), war 1924—27 Kplm. am Stadtth. Bonn, dann am Westd. Rundfunk (1927 Tonmeister, 1933 Referent für Volksmusik) in Köln, jetzt am Reichsender Saarbrücken; schrieb die Opern *Heliodor* (Krefeld 1927), *Des Pudels Kern* (dgl. 28), *Tuba mirum* (1928); *Brettonische Hochzeit* (Karlsruhe 1941); *Schinderhannes* (dgl. 1942); Kinderoper *Christkinds Erdenreise* (Rundf. 1929); 4 Kantaten (1930); *Das dt. Vaterunser* (Oratorium, Köln 1932); StrQu., Lieder: Zyklus *Im bitteren Menschenland* (1942); Schauspielmusiken.

Kniesege s. Gambe.

Kniese, Julius, * 21. Dez. 1848 zu Roda (Altenburg), † 22. April 1905 zu Dresden, stud. 1868—70 bei *Brendel u. *Riedel in Leipzig, leitete 1871—76 die Glogauer Singakad., 1876 Dirig. des Rühlschen GV. u. Wagnervereins in Frankfurt a. M., 1884—87 städt. MD in Aachen; seit 1882 Chordir. der Bayreuther Festspiele, wo er mit Cosima Wagner die Stilbildungsschule leitete (seine Tagebuchaufzeichnungen v. 1883 hg. v. s. Tochter Julie K. als *Der Kampf zweier Welten um das Bayreuther Erbe* 1931). 1887—89 lebte er in Breslau, seitdem in Bayreuth. K. schrieb auch Lieder u. eine Oper *Jery u. Bätely* (Weimar 1937). *Lit.*: W. Golther in ZfM 106 (1939).

Knorr, Ernst-Lothar v., * 2. Jan. 1896 zu Eitorf a. d. Sieg' (Rhld.), stud. V u. Kompos. am Kölner Kons., 1915 bis 1918 Kriegsteilnehmer, wirkte als Geigenlehrer an der Hochschule in Mannheim u. am Kons. Heidelberg, seit 1925 in Berlin, 1926 Leiter der städt. Volksmusikschule Süd, jetzt Leiter der Militärmusikschule u. stv. Dir. der Hoch-

schule in Frkf. a. M. sowie Musikref. im Oberkdo. des Heeres. Werke: 2 Son. f. V allein; Duo f. 2 V, V-Son. m. Kl; Son. f. Br allein; Kammerson. f. V, Br, Kl; 2 Son. f. Vc allein; Konz.-Stück f. Vc u. Kammerorch.; Duo f. V u. Vc; 2 Str-Trios (eines mit Gesang, St. George); StrQu-Var.; Son. f. Fl allein; 2 Kammermusiken f. 6 bzw. 3 Bl; Concerto grosso; Kammerkonz. f. Kl, Saxoph. Chor, kl. Orch.; 5 Chorwerke m. Orch. (*Marienleben*; *Nacht*; *Schlesische Kohle*); 80 Chöre; rund 60 Lieder u. 50 Schullieder; KlWerke; Cembalo-Sonatine; Orgelwerke; Stücke für Blockflöten; Lautensuite; Ps. 90 (Ges. u. Orgel oder Kl); 2 Schulkantaten (*Strafe der Faulheit*; *Lohn des Fleißes*, Texte von W. Busch); Concerto f. 2 Orch. (Düsseld. 1934). Seitdem Kantaten „*Brüder, wir halten Totenwacht*“, „*Aus Allem Eins*“, „*Lobe den Herrn*“, „*Vom Werden u. Vergehen*“, „*V. d. Männern, die ihre Pflicht getan*“; Serenadenmusik f. Orch., Kammermusik f. 5 Bl., Solo-V-Son., V-Son. mit Kl, Kammerson. f. Kl, 2 Suiten, Sonatine f. Kl, Elsässisches Liedersp., 12 Kl-Lieder, Chorliederb. f. d. Wehrmacht (mit Fritz *Stein), Liederbll. (Tonger), Das Singrad (Hanseat. Verl.).

Knorr, Iwan, * 3. Jan. 1853 zu Mewe (Westpr.), † 22. Jan. 1916 zu Frankfurt a. M., stud. am Leipziger Kons. (*Reinecke), 1874—78 Musiklehrer in Charkow (Rußl.), dann dort Leiter der Theorieabt. am Kons. der kais. Musikges., seit 1883 vielgesuchter Kompos.-Lehrer am Hochschen Kons. (Frankfurt a. M.), dessen Dir. er 1908 als Nachf. v. B. *Scholz wurde; als Komp. v. Brahms geschätzt u. gefördert. *Schriften*: Biogr. P. *Tschai-kowskys (1900 in Reimanns Sammlung); Aufgaben f. d. Unterr. in der Harmonielehre (1903, 26); Lehrb. d. Fugenkompos. (1911); Fugen des Wohltemp. Kl.s in bildl. Darstellung (1912, 26). *Kompositionen*: f. Orch. u. a. *Sinf. Fantasie* op. 12, Passac. u. Fuge (1907), Var. über ein russ. Volkslied op. 7; Kammermusik: Var. über ein Thema v. Schumann f. Kl-Trio (op. 1); Var. u. Fuge über ein russ. Volksl. op. 8 (2 Kl.); KlQu op. 3; Ukrainische Liebeslieder f. Soloqu. u. Kl; 3 Opern.

Lit.: M. *Bauer (j.), I. K. (1916).

Knote, Heinrich, * 26. Nov. 1870 in

München, wo er berühmter Wagner-tenor wurde.

Lit.: J. H. Wagenmann, Der 60jge. dt. Meistersänger H. K. (1930).

Knüpfers, Paul, * 21. Juni 1866 in Halle, † 4. Nov. 1920 in Berlin, ausgezeichneter Basso serio u. buffo in Sondershausen, 1887 Leipzig, 1898 bis 1920 Staatsoper Berlin, mehrmals in Bayreuth, vortrefflicher Lehrer.

Knüpfers, Sebastian, * Anfang Sept. 1633 zu Asch, † 10. Okt. 1676 zu Leipzig, wo er nach Regensburger Studienjahre seit 1657 Thomaskantor war.. Seine *Lustigen Madr. u. Canzonetten* v. 2, 3 u. 4 Vokalst. mit Instr. (Leipzig 1663) fand H. J. *Moser in Zürich (4 neugedr. in s. *Corydon* II); von K.s treffl. KM bot A. *Schering 4 Choral-kantaten in DTD 58/59 u. eine 6stg.e Motette (1923); 25 Kantaten u. mehrere Missae breves sind erhalten. *Lit.*: A. *Schering, MG. v. Leipzig II; H. J. *Moser, *Corydon* I; E. Hildemann, *Gesch. d. ev. Kirchengem. Asch* (1899), S. 27ff.

Koch, Friedrich E., * 3. Juli 1862 in Berlin, † ebenda 30. Jan. 1927, war 1883—91 Vc. der Staatskap., dann Gesanglehrer am Lessinggymnasium (1900 Prof., 1901 Mitgl. d. Akad.), 1917 Vorsteher der Theorieabt. an der Hochschule; ein handwerksgerechter Meister, ehrlich und gerade, Preuße im besten Sinn. Er schrieb 2 Sinf.; sinfon. Fuge; V-Konz. (*Dt. Rhapsodie*); *Romantische Suite* f. Kl u. Orch.; Orgelwerk *Gethsemane*; *Heitere Madrigale* (4—6stg., GemCh); StrTr.; *Phantasie-stücke* f. Kl-Tr.; V-Son.; Bar.-Gesänge mit Orch. op. 6 u. 38; Oratorien *Von den Tageszeiten* u. *Die Sintflut*; 5 Schillersche Dichtungen op. 39; Dt. Motetten op. 34; Kammerkantate *Die Weissagung des Jesaias*; Chorwerke *Der gefesselte Strom* u. *Die deutsche Tanne*; Sinfonietta *Waldidyll*; 3 Opern: *Die Halliger, Lea*, *Die Hügelmühle* (1918).

Koch, Heinrich Christoph, * 10. Okt. 1749 zu Rudolstadt, † 12. März 1816 ebenda, wo er Kammermusiker (V) wurde; wertvoll sind seine Bücher: *Musikal. Lexikon* (2bdg. 1802 [Auszüge 1807 u. 28], dän. 26, Neubearb. v. A. v. *Dommer 1865); *Versuch einer Anl. zur Kompos.* (3teilig 1782—93); *Hdb. beim Studium der Harmonielehre* (1811); *Versuch, aus der harten u. weichen Tonart*

... *auszuweichen* (= Modulationslehre, 1812); auch schrieb er kritische Berichte in den wichtigsten Zss.

Lit.: H. *Riemann, *Gesch. d. MTh.* 1480, 2501ff.

Koch, Markus, * 26. Juli 1879 zu Vilshofen a. D., besuchte die Lehrerbildungsanst. u. die Münchener Akad. d. T. u. Univ., war seit 1900 Volksschullehrer in München, 1918 Musikstudienrat, seit 1923 Prof. f. Schulmusik an der Akad. d. T., schrieb KM, Chorlieder usw. (neueste Werke: Kindergartenlieder op. 74. [1932], Studentenliedersuite f. MCh u. Str. op. 75, Concerte grosso f. Str. u. Bc. op. 77); Hymnen an Dtschl. (München 1934).

Koczirz (spr. kotschirsch), Adolf, * 2. April 1870 zu Wschérowan (Mähren) wurde 1891 Finanzbeamter (dann Hofrat), stud. seit 1889 MW bei *Adler (j.) in Wien (1903 Dr. phil.), wurde Mitgl. der Lautenkommission der IMG, Hg. der Bde. XVIII 2 (Lautenisten des 16. Jhs.) u. XXV 2 (Lautenisten um 1700) der DÖ u. schrieb Abhh. in der IMG, SbIMG, ZfMW, AfMW u. Adlerfestschr. Eine Festschr. für A. K. boten 1930 R. *Haas u. J. *Zuth.

Kodály, Zoltán, * 16. Dez. 1882 zu Kecskemét (Ung.), stud. in Budapest bei *Köbller, promov. über *Strophenbau im ung. Volkslied* u. hat zahlr. ung. Volkslieder (3500) gesammelt, ist seit 1907 Theorielehrer an der Landesakad. u. war mehrfach als Musikkritiker tätig, seit 1927 auch als Dirig., 1930 Lektor an der Universität Budapest. Der Tonsetzer, den Aufenthalte in Berlin und Paris (1906/07) förderten, ist neben *Bartók der stärkste heutige Vertreter einer bewußt magyarischen Tonsprache. Hauptwerk: *Psalmus hungaricus* op. 13 (Ps. 55, Ten., Chor, Orch., 1923); ferner Lieder op. 1, 5 (m. Orch.), 6, 9, 14; 2 StrQu.e op. 2 u. 10; Kl-Stücke op. 3, 11; Vc-Son. op. 4; Duo f. V u. Vc op. 7; Son. f. Vc allein op. 8; Serenade f. 2 V u. Br. op. 12; Musik zu dem Liederspiel *Hary János* op. 15 (daraus Suite f. gr. Orch. u. Theaterouvertüre); ung. Singspiel *Die Spinnstube* (1932, dt. Braunschweig 1938); an Volksliedhaftem: Ungarische Totenklagen; *Transylvanian Hungarian Folk-Songs* (mit Bartók, 1921); 20 ung. Volkslieder (dgl. 1906); Kinderchöre

über ung. Volkslieder: Marosszéker Tänze (1930); Tänze aus Galánto (1933); Chöre (1931); 2 Madrigale; *Magyar Népzene* (ung. Volksmelodien mit Kl.); Abh.: *Die pentatonische Leiter in der ung. Volksmusik* (Temesvár 1917); Die Argirusweise (1921); Volkskunde u. MG (1933); Die künstl. Bedeutung des ung. Volksl. (Napkelet 1930), sämtl. ung.

Lit.: H. *Mersmann, Kammermusik IV, 186ff.; A. v. Tóth, Z. K. (Wien 1932 u. RM 1929); E. *Haraszti, Z. K. (*Nouv. Revue de Hongrie*, 1933).

Köchel, Ludwig, [Ritter v.], * 14. Jan. 1800 zu Stein (N.-Ö.), † 3. Juni 1877 in Wien, wo er Dr. jur. wurde, 1827—42 Prinzenenerzieher war u. 1832 kais. Rat wurde (1842 geadelt); 1850 bis 1852 wirkte er als Schulrat in Salzburg, seither lebte er seinen botanischen u. mineralogischen Liebhabereien in Wien u. schrieb: *Musik am österr. Hofe* (1856); *Verzeichnis sämtl. Tonwerke W. A. Mozarts* (1862); seine Nachträge in der AMZ 1864, 2. Aufl. v. P. Graf Waldersee 1905, 1937, bearb. v. A. *Einstein [j.]; *Die kais. Hofmusikkapelle zu Wien 1543—67* (1869); J. J. *Fux* (1872); Hg. der 83 *neuaufgef. Originalbriefe Beethovens an den Erzherzog Rudolf* (1865).

Koechlin, Charles, * 27. Nov. 1867 aus elsässischer Herkunft in Paris, stud. 1888—89 Technik, dann Schüler des Cons. (*Massenet, *Gédalge [j.], *Fauré), Mitarb. an *Lavignacs *Encycl.* u. Zss. Schriften: *Etude sur les notes de passage* (1922); *Précis des règles du contrepoint* (1927); *Gabriel Fauré (Les maîtres de la mus., 1927)*; *De l'art pour l'art (La Rev. Mus.* 18, 1937); K. schrieb Chorwerke, sinf. Suiten, Werke für Kl. u. Orch., Klavierwerke, Kammermusik, Bühnenmusiken, Ballette u. einen 3bdg. *Traité de l'harmonie* (1929—33).

Lit.: M. D. Calvocoressi, C. K. (Paris); J. Herscher-Clément, *L'oeuvre de C. K. (La Rev. Mus.* 17, 1937).

Kögler, Hermann, * 2. Febr. 1885 in Litzmannstadt, Schüler des Wiener Blindeninst. u. des Leipziger Kons., lebt in Leipzig, komponierte Chorwerke (Osterhymnus, Pfingstgebet, 30. Ps., Choralkantate und Chöre), eine Sinf., Konzertouv., V-Konz., StrQue, Kl-Trios, Sonaten, Kl-Werke, Lieder.

Köhler, Louis, * 5. Sept. 1820 zu Braunschweig, † 16. Febr. 1886 in Königsberg i. Pr., stud. in Braunschweig u. Wien (*Sechter, *Seyfried), wurde Theaterkplm. in Marienburg, Elbing u. Königsberg, wo er seit 1847 als GVDirig., Kritiker u. vor allem als Leiter einer Klavierschule wirkte (1880 Prof.); seine Kompos. sind vergessen, eher hielten sich Kl-Etuden u. eine Harmonielehre. Vor allem aber entwickelte er erstmals eine geordnete Theorie des Kl-Pedalgebrauchs in den Schriften: Systematische Lehrmethode f. Kl-Spiel u. Musik I: Die Mechanik als Grundlage der Technik (1856, 272, 382 [hg. v. *Riemann]), II: Tonschriftenwesen, Harmonik, Metrik (1858); von sonstigen Schriften sind erwähnenswert: *Die Gebr. Müller u. das StrQu* (1858); *Führer durch den Kl-Unterricht* (1858 u. ö.); *Der Kl-Fingersatz* (1860 u. ö.); *Brahms u. s. Stellung in der neueren Kl-Lit.* (1880); *Der Kl-Pedalzug* (1882).

Lit.: E. *Kroll, L. K.s Erinnerungen u. Schriften (Königsberg 1933).

König, Joh. Balthasar, * Ende Jan. 1691 zu Waltershausen (Gotha), † Ende März 1758 in Frankfurt a. M., wo er unter *Telemann an der Katharinenkirche Kapelldir. war u. seit 1727 als städt. Kplm. das Musikleben stark förderte. Sein *Harmon. Liederschatz* (1738, 267) ist mit 1913 Melod. das reichhaltigste Bc.-Choralbuch des 18. Jhs.; 358 davon scheint er selbst verfaßt zu haben, z. B. zu *O daß ich tausend Zungen hätte*.

Lit.: E. Mentzel im *Korr.-Bl.* des Ev. K.-Ges.-V. 1900, S. 37ff.

Köselitz s. Gast.

Koeßler, Hans, * 1. Jan. 1853 (als Vetter von M. Reger) zu Waldeck (Fichtelgeb.), † 23. Mai 1926 zu Ansbach, wurde 1871 Org. in Neumarkt (Obpfalz), 1874—77 Schüler v. *Rheinberger (München, wurde 1877 in Dresden Theorielehrer am Kons. u. Leiter der Liedertafel, 1881 Kplm. der Kölner Oper, 1882 Lehrer f. Orgel u. Chorges. an der Landesakad. Budapest, wo er 1883—1908 in der Nachf. R. *Volkmanns als Kompos.-Lehrer großen Einfluß auf die junge Generation gewann; 1920—25 war er dort nochmals Kompos.-Meister. Als Tonsetzer voll herzlichen Überschwangs stand er etwa zwischen Rheinbergers u. Brahms' Richtung. Er schrieb u. a.

16stg. Ps., Messe f. FrCh u. Orgel; *Hymne an die Schönheit* (MCh, Orch.); Chorwerk *Silbesterlglocken*; 2 StrQu.e, StrQuint., StrSext., V-Son., Triosuite f. V., Br, Kl; 2 Sinf.; sinfon. Variationen; V-Konz. (Passacaglia); Kammergesänge mit Oboe, Horn, StrQuint.; eine Oper.

Köstlin, Heinrich, * 4. Sept. 1846 in Tübingen als Sohn der Liederkomponistin Jos. *Lang-K., † 4. Juni 1907 in Cannstatt, wurde Theologe, hielt 1871—73 am Tübinger theol. Seminar MG-Vorlesungen, gründete zu Sulz a. N. 1875 die Keimzelle zum nachmaligen *Kirchen-GV f. Dtschl., dessen Festauffg. er selbst leitete. Über Predigerstellen zu Maulbronn, Friedrichshafen, Stuttgart kam er 1883 als Prof. an das Predigerseminar in Friedberg (Hessen; s. *Selbstbiogr.* in dessen Denkschr. 1886), 1891 als Oberkonsistorialrat nach Darmstadt; 1895 bis 1900 war er Ord. d. Theol. in Gießen. Musikalische Schriften: *Gesch. d. Musik im Umriß* (1875, [bearb. v. W. *Nagel] 1910); *Fr. Silcher u. Weber* (1877); *Die Musik als christl. Volksmacht* (1878); *Die Tonkunst, Einführung in die Asth. der Musik* (1879); *Josephine Lang-K.* (1881); *Luther als Vater des ev. KL.* (1882); *Gesch. d. chr. Gottesdienstes* (1886); *Die dt. Tonkunst* (in Hans Meyers *Dt. Volkstum*, 1898).

Kolessa, Lubka, * 19. Mai 1904 in Lemberg, stud. in Wien bei L. Thern u. E. *Sauer, Klaviervirtuosin, ging als Frau eines Engländer 1938 ins Ausland.

Koller, Oswald, * 30. Juli 1852 zu Brunn, † 10. Juni 1910 in Klagenfurt, wurde Realschulprof. in Kremsier, 1893 an der Staatsgewerbeschule in Wien, Mitgl. der Komm. zur Hg. der DÖ, für die er IX 1 (*O. v. *Wolkenstein*), VII 1 u. XI 1 (*Trienter Hss.* 1—2, mit *Adler) bearb.; ferner schrieb er in Vj. VI: *Der Liederkodex v. Montpellier* u. *Die Notenbeisp. im II. Kap. v. *Frankos Ars mens.*; sowie im Schulprogr. Kremsier 1889 *Klopstockstudien* (Kl. u. d. Musik).

Kollo Walter (eigentlich Kollodziepski), * 28. März 1883 zu Neidenburg (Ostpr.), † 30. Sept. 1940 in Berlin, stud. in Sondershausen, Kplm. in Königsberg, Stettin, Berlin, schrieb Operett., Poss., Revuen, Schlager, u. a. *Der Liebesonkel* (1912), *Der Juxbaron* (1916), *Drei alte Schachteln*, *Die tolle Komtesse* (1917),

Marietta (1924), *Ein Kaiser ist verliebt*, *Mädel ahoi!*, *Derfflinger* (1934), *Frauen haben das gern* (1940). S. Sohn Willi K. ist hauptsächl. Operettenlibrettist.

Kolophonium, nach der Stadt Koloophon in Kleinasien benanntes hartes Harz (Rückstand des Terpentin), mit dem man die Bogenhaare behandelt, um deren Reibungskoeffizienten zu erhöhen.

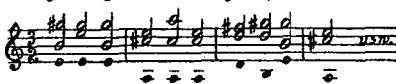
Koloratur, **Kolorieren** s. Coloratur.

Kolorismus s. Impressionismus.

Koloristen s. Orgelkomposition.

Kombinationen nennt man an der *Orgel Register-Zusammenstellungen, die man vor Spielbeginn festlegen kann, ohne die Einzelregistrierung zu behindern, um sie dann im gegebenen Augenblick durch einen einzigen Kollektivzug ein- (bzw. nachher wieder) auszuschaalten; meist sind es verschiedenfarbige Knöpfchen unter dem betr. Registergriff (1.—4. K.). Man sehe z. B. die Registrierungsvorschläge bei K. *Straube, *Alte Meister* I 42ff.

Kombinationston nennt man seit seiner Entdeckung durch *Sorge (Mus. Vorgemach 1740), dann *Tartini (*Trattato*, 1754; *Dei principi*, 1767) den „dritten Ton“ („terzo suono“), der bei gleichzeitigem Erklingen konsonanter Intervalle hörbar wird und der Differenz beider Schwingungszahlen entspricht (darum auch Differenzton genannt): beide rufen als Obertöne ihren gemeinsamen Grundton hervor, z. B. (nach L. *Mozarts Violschule, 8. Hauptst. 3. Abschn. § 20):



(Noch feinere Beobachtungen, die anscheinend wieder entstehende Summationstöne mit einschließen, machte kürzlich Otto Busch in Dortmund-Wickede.) Da der K. sich bei unreinen Obertongriffen auf der Geige sehr spürbar verändert, benutzten Tartini u. L. Mozart die Erscheinung zur Kontrolle reiner Intonation der Doppelgriffe. *Helmholtz spricht auch vom Summationston als demjenigen Ton, der bei Summierung der beteiligten Obertonzahlen herauskommt (z. B. bei der gr. Sexte [3 : 5]: 3 + 5 = 8), doch wird er nur durch Resonatorenverstärkung hörbar.

Lit.: C. *Stumpf, *Beob. über K.e* (Beiträge III, 1901, u. VI, 1911); Max Meyer ebenda II, 1898; Felix *Krüger, *Beob. an Zweiklängen u. Zur Theorie der K.e* (Psychol. Studien 1901); ders., *Differenztöne u. Konsonanz* (Archiv d. ges. Psychol. I).

Komma nennt man den sehr kleinen Intervallrest, der sich zwischen einander ähnlichen großen Intervallen ergibt, u. zwar 1) syntonisches K. = 80:81, als Unterschied zwischen dem grossen Ganzton (8:9) und dem kleinen (9:10) $\frac{8 \cdot 10}{9 \cdot 9} = \frac{80}{81}$, sehr leicht darstellbar, wenn man auf einer quintenrein gestimmten Geige den unvollständigen Sekundakkord



spielt: entweder nämlich nimmt man die Sexte rein, dann ist die Quarte unrein, oder umgekehrt, da man im ersten Falle e⁻¹, im letzteren e⁰ intonieren würde; zwei reine Quinten sind eben um ein syntonisches Komma größer als gr. Sexte plus reiner Quarte: $\frac{2 \cdot 2}{3 \cdot 3} = \frac{4}{9}$; $\frac{3 \cdot 3}{5 \cdot 4} = \frac{9}{20}$; $\frac{4 \cdot 20}{9 \cdot 9} = \frac{80}{81}$. 2) Pythagoreisches K. = (gekürzt) $\frac{79}{74}$ als Überschuß von 12 Quinten über 7 Oktaven; wenn des = 1 gesetzt wird, wäre cis = $\frac{74}{73}$; die Vernachlässigung dieses Unterschiedes im Quintenzirkel führt zur *enharmonischen Verwechslung, seine gleichmäßige Verteilung auf die beteiligten 12 Quinten zur gleichschwebend *temperierten Quinte; der kleine Größenunterschied zwischen pythag. u. syntonischem Komma heißt Schisma; 3) arabisches Komma nennt K. *Eitz (1906) den Mittelwert zwischen pythag. K. (= 0,020 Oktave) und dem synton. K. (= 0,018, also Schisma = 0,002) = 0,019, der fast genau zur 53stufigen Temperatur führt (19 × 53 = 1007 μ); 17 arab. K. = 321 μ entsprechen der reinen gr. Terz = 322 μ), 31 arab. K. (= 585 μ) bilden die reine Quinte. Siehe auch Tonbestimmung.

Lit.: A. Jonquiére, *Mus. Akustik*, S. 34ff. u. 45ff.; K. Eitz (Bausteine, 2^{hg.} v. Fr. Bennedik, 1928, S. 24).

Kommahäkchen (') wird als kleines, rhythmisch irrationales Atemzeichen notiert, gelegentlich noch unterschieden

von dem „größeren“ Atemeinschnittzeichen “.

Komorzynski, Egon, Ritter v., * 7. Mai 1878 in Wien, Dr. phil., 1904 bis 1934 Prof. f. dt. Sprache u. Lit. a. d. Handelsakad.; Schriften: E. Schikaneder (1901); Mozarts Kunst der Instrumentation (1906); Mozart (Max Hesse 1941); belletr.: „Pamina, Mozarts letzte Liebe“ (dgl.); Abhh. u. Aufsätze meist zur Aufhellung des Entstehens der „Zauberflöte“.

Komponieren (v. lat. *componere* = zusammenstellen) bedeutet ursprünglich im Gegensatz zum Melodierfinden, welches im Gebiet des Liedes viel näher bei dem Dichten und Reimgebäude-Gestalten stand, das Hinzufügen von kontrapunktierenden Stimmen zum bereits vorhandenen *Cantus firmus; der *Componista* (15./16. Jh.) ist also zunächst nur der polyphone Bearbeiter und kunstgerechte Weitergestalter, nicht der eigentliche *Inventor* (Ur-Erfinder), weshalb *Glarean die Frage erheben konnte, ob der Melodienerfinder oder -bearbeiter der mehr schöpferische Tonkünstler sei. Große Bedeutung für das Entstehen des „Komponisten“ gewann die Notensetzkunst — man erwähnte einen Tonsetzer als *optimus notator* („besten Aufzeichner“), und Luther rühmte bezeichnend Josquin als „der Noten Meister, die haben's machen müssen, wie er wollte“ (nicht umgekehrt!) Mit der Renaissance der Humanisten entwickelte sich von Wittenberg her die Kompositions-kunst als eine der Rhetorik parallele *ars poetica* (von *poëiv* = tun), so von der *Musica* des Listenius (1537) und des *Galliculus *Libellus de compositione cantus* (1538) über Heintr. *Faber, Herm. *Finck, G. *Dreßler bis zu des A. *Herbst *Musica poetica* (1643), ja bis zu J. G. *Walther: eine Lehre der rednerischen Figuren (*topoi*), der Schütz u. J. S. Bach noch durchaus verpflichtet blieben — ihre Bewegungsabbilder sind noch zum guten Teil als symbolische Metaphern (Vergleiche) gemeint. Gegenüber dem Improvisationskontrapunkt (*alla mente, sortisatio*) des Kantors gewinnt die kunsthaft disponierte *compositio* des *musicus poeticus* entscheidendes Übergewicht. Im gleichen Maße, wie der *Cantus firmus* zurücktritt, um der freien

Erfindung den Platz zu räumen, wird die *ars inveniendi* immer mehr zur künstlerischen Inspiration im neueren Sinne umgewandelt. Komponist ist seitdem der „schöpferische Musiker“ ganz allgemein, gegen den sich der „nachschaffende Künstler“ als Interpret abgliedert. Doch sind beide noch lange, zumal im 18. Jh., miteinander verbunden, indem der Instrumentalvirtuose (Geiger, Klavierspieler, Organist) weitgehend nur eigne Werke spielt u. auch der dirig. Kantor überwiegend den Chorbedarf mit s. Amtskompos. deckt. Mit dem Beginn von Sturm u. Drang tritt an die Stelle des Amts- u. Auftragskomponierens (Schütz, J. S. Bach, Telemann, Haydn) immer mehr das stimmungshafte Einfalls-K. des Romantikers (vgl. die Söhne Bachs; Pfitzners Einfalls-theorie u. s. *Palestrina*), womit sich das K. dem rein phantasiehaften „Dichten“ nähert. Doch bleibt auch dann noch das K. eine „Kunst“, die von „Können“ kommt; d. h. sie kann auch bei größter Naturbegabung nur auf Grund der sicheren Beherrschung alles Handwerklichen zu dauer gültigen Leistungen führen. Darüber hinaus bedeutet K. in jedem Augenblick eine Charakterprobe, eine Tätigkeit von höchster menschlicher Verantwortung, da wir im Gegensatz zu bloß spielerischem und schnellfingrigem Artismus unter K. stets ein Bekennen und selbst im heitersten Kunstwerk ein Rühren an die ewigen Dinge verstehen. Im Jugendüber-schwang zeigt gar mancher „K.-Talent“; oft entscheidet sich erst nach dem 40. Jahr, ob ein kompositorisches Dauermuß dahintersteckt (vgl. Hans Sachs in Wagners *Meistersinger* III 1). Die hiermit zusammenhängenden, persönlichen Phasenwechsel wirken sich als Frühstil, Reife- und Altersstil aus (E. *Bücken, Form und Geist im mus. Kunstwerk, 1933, S. 101 ff.). Das Verhältnis von Form u. Inhalt, Eindruck und Ausdruck, Anstoß und Kunstgestaltung, Realismus und idealischer Stilisierung, die verschiedenen Künstlertypen u. ihre Schaffensweisen sind Gegenstand der *Musikästhetik. Unter Kompositionslehre hat man lange die nach Erledigung der *Harmonielehre u. des *Kontrapunkts einsetzende „*Formenlehre“ u. *Instrumentations-

lehre verstanden, dabei aber übersehen, daß man auch nach Kenntnis dieser oft noch nicht die eigentlichen Griffe beherrscht, um innerlich Gehörtes und umrißhaft Erschautes in „Komposition“ umzusetzen; es sei denn, daß man die genannten Teildisziplinen dauernd „entheoretisiert“ und von Anfang an in den Dienst auch schon der bescheidensten Einfallsfesthaltung und -ausgestaltung stellt; vgl. auch *Psychol. des mus. Schaffens.

Lit.: H. *Riemann, *Grundriß der Kompos.* (2tlg., 1922); ders., *Große Kompos.-Lehre* (3bdg., 1910—13); Jul. Bahle, *Der musik. Schaffensprozeß* (1936); ders., *Eingebung u. Tat im musik. Schaffen* (1939); dagegen H. Pfitzner, *Über mus. Inspiration* (1940); dazu H. J. *Moser in AMZ 1940 („Das enthüllte Schaffensgeheimnis“); H. Jancke, *Beiträge zur Psychol. d. mus. Kompos.* (1928); G. Wierling, *Das Tonkunstwerk als autonome Gestalt oder Ausdruck der Persönlichkeit* (1913); A. Bertelin, *Traité de compos. musicale* (Paris 1939); H.-H. Unger, *Die Beziehungen zwischen Musik u. Rhetorik im 16.—18. Jh.* (1941); A. *Scher-ring, *Das Symbol in der Musik* (1941); N. Boicenco, *Nuovi principii della compos. mus.* (Rom 1929); W. *Gurlitt, *D. Begriff d. „sortisatio“ i. d. Komp.-Lehre d. dt. 16. Js.* (*Tijdschrift* 1942); H. Brandes, *Stud. z. mus. Figurenlehre im 16. Jh.* (Diss. Berlin 1935); H. L. Denecke, *D. Kompos.-Lehre H. Riemanns* (Diss. Kiel 1937); H. H. Wetzlar, *Blick in d. Werkstatt großer Musiker* (1938).

Kondukt s. Conductus.

Konkordanz s. Concordanz.

Konservatorium (v. lat. *conservare* = bewahren, also eigentlich „Bewahrn-stalt“) ist ursprünglich im Italien des 16.—18. Jhs. ein Waiseninstitut, dessen Insassen zum Chorgesang (u. Instrumentenspiel) sowohl zur Ehre Gottes wie auch zur gegenwärtigen und künftigen Unterhaltsbeschaffung erzogen wurden; so in Neapel seit 1537 (*Conservatorio Santa Maria di Loreto, Della Pietà de Turchini, Dei poveri di Gesù Christo, Di Sant' Onofrio*), vereinigt 1827 zum kgl. Kons., und in Venedig (*Ospedale [= Hospital] della Pietà, Dei Mendicanti, Degli Incurabili*

u. S. Giovanni e Paolo), statt dessen heute das städt. *Liceo* (seit 1926 *Conservatorio Benedetto Marcello*; wichtig in Italien noch das *Liceo mus. Rossini* in Bologna (1804 bzw. 64 gegr.), das *R. cons. di mus. G. Verdi* in Mailand (seit 1807/50), das *Reg. Istituto mus.* zu Florenz (seit 1814 bzw. 62), das *Liceo mus.* bei der *Acad. Sta. Cecilia* in Rom (gegr. 1869); weitere Anstalten bestehen in Palermo, Turin, Pesaro, Perugia, Lucca, Ferrara, Novara, Triest.

In Deutschland war das erste K. die von Herzog Karl Eugen v. Württemberg an der Karlschule in Stuttgart um 1775 begr. Musikabteilung (vgl. **Burneys Reise*); danach sind auf deutschem Sprachgebiet die ältesten Anstalten die Musikschule des Steierm. Musikvereins in Graz u. die der Philh. Ges. in Laibach (beide 1815), ferner das K. der **Gesellschaft der Musikfr.* in Wien (1817 mit einer Singschule unter **Salleri* begonnen, 1822 voll begr., seit 1909 staatl. als *k. k. Akad. f. Musik u. darstellende Kunst*, 1941 Staatl. Hochschule), 1818 die Musikschule des Musik-V. in Innsbruck. Das ursprüngl. deutsche *Prager K.* entstand 1811, mit Internat (tschechisiert 1918, worauf sich 1920 eine selbständige deutsche *Akad. für Musik u. darst. K.* auftrat, jetzt Hochschulinstitut f. Musik bei der dt. Karls-Univ.). 1822 ist das Gründungsjahr des *Kgl. Instituts f. Kirchenmusik* in Berlin unter **Zelter* (1923—33 *Staatl. Akademie für Kirchen- u. Schulmusik*, dann Hochschule für Musikerziehung und KM). Seit 1833 besteht die Kompos-Schule an der Akad. der Künste (seit 1835/82 3 *Meisterschulen* für mus. Kompos.). 1843 gründete F. Mendelssohn (j.) mit R. Schumann, **Hauptmann* und F. **David* (j.) das *Leipziger Kons.* (1876 *Kgl. K.*, 1927 *Landes-K.*, 1941 *Staatl. Hochschule*), das große Bedeutung erlangte. Die 1850 unter H. **Dorn* in Köln eröffnete Musikschule wurde unter F. **Hiller* (j.) zum städt. *Kons.* (1925 staatl. Musik-Hochschule, daneben die städt. *Rheinische Musikschule*). Es folgte 1850 das Berliner *Sternsche Kons.* (J. **Stern* [j.], A. B. **Marx* [j.], Th. **Kullak*), 1936 *Kons. der Reichshauptstadt*, neben dem 1855—90 Th. Kullaks *Neue Akad. d. Tonkunst* blühte; das 1881 gegr. **Klindworth-*

**Scharwenka-K.* ist heute das ansehnlichste Berliner Privat-K., beide übertragt (seit 1869) die Staatl. Akad. **Hochschule f. Musik*. Von 1856 stammen das *Dresdener (hgl.) K. u. dasj. zu Stuttgart* (gegr. v. Stark, **Faißt u. Lebert* [j.]), das 1896 *hgl. K.*, 1921 *Württembergische Hochschule f. M.* genannt wurde. Zwei staatl. Anstalten besitzt Bayern: die 1846 unter F. **Hauser* entstandene Münchner Musikschule, die Wagner u. H. v. **Bülow* 1867 erneuerten 1892 *Akademie der Tonkunst u.* (seit 1820 bzw. 1875) die (*hgl.*) *Musikschule* (Staatskons.) in Würzburg. Das 1878 in Frankfurt a. M. entstandene *Dr. Hochsche K.* hat sich ebenfalls sehr stattlich entwickelt (1938 Staatl. Hochsch.). Die Musikschule des Salzburger *Mozarteums* (1880) wurde 1940 zur Reichshochschule erklärt. Weiter sind zu nennen die „Hochschulen“ in Mannheim u. Karlsruhe, Weimar (eröffnet 1872), Sondershausen (gegr. 1883), die teils städt., teils v. d. Gauen erhaltenen Musikschulen (z. T. Landes-M.) in Lübeck, Straßburg, Freiburg i. Br., Augsburg, Nürnberg, Darmstadt, Dortmund, Düsseldorf, Osnabrück, Kassel, Klagenufurt, Linz, Posen, Münster, Breslau, Kattowitz, die Folkwangschule in Essen sowie zahlreiche wertvolle Privatanstalten. Spezialzwecken dienen die Kirchen- und Schulmusikinstitute an den Universitäten Königsberg u. Breslau, Heidelberg u. Tübingen, die kath. KM-Schulen in Regensburg (gegr. 1874) u. Paderborn, sowie die landeskirchlichen ev. KM-Institute. Teils selbständig, teils angegliedert stellen sich daneben die „Singschulen für Jugend und Volk“, samt solchen in kleineren Orten neustens gern landschaftlich als „Musikschulwerk“ zusammengefaßt.

Im Protektorat Böhmen u. Mähren ist neben den schon genannten Prager Anstalten das Brünnner *Kons.* (1919) zu nennen. Die Schweiz verfügt über die angesehenen Musikschulen in Zürich (1876, jetzt *K. f. Musik*), in Basel (gegr. 1868), in Bern (1858), in Genf (1836).

In Frankreich gewann, der allg. Zentralisierung des Landes entsprechend, das Pariser *Cons. nat. de musique et de declamation* (nach Vorformen 1784 u. 93, seit 1795 unter diesem Namen v. **Cherubini*, **Viotti*, *Sarrette* usw. gegr.) von

Anfang an fast Alleingeltung, da hie tatsächl. alle großen Musikipädagogen u. jungen Talente des Landes zusammenströmten; Zweiganstalten (*Succursalen*) in Lille, Toulouse, Dijon, Nantes, Lyon, Nancy, Rennes, Roubaix, Perpignan, Boulogne-sur-Mer, Douai, Montpellier, Nîmes, Saint-Étienne, Valenciennes. Daneben hatte in Paris zeitweilig noch *Niedermayers Musikschule (1853) Bedeutung, wichtig wurde gegenüber dem Traditionalismus des Cons. die moderne *Schola cantorum* (gegr. 1896 von *Bordes, *Guilmant, d'Indy, R. *Rolland); ferner die *École normale de mus.* (seit 1919), KM-Schulen und zahlr. städt. Musikschulen (z. B. 1919—39 Straßburg). Bedeutend ist die Auswirkung des Brüsseler Cons. (1813, seit 1832 unter *Fétis staatl.); die K.en Lüttich, Gent, Antwerpen sowie die erst 1908 gegr. Musikhochschule zu Ixelles bei Brüssel vertreten Vlandern und Wallonien in nachdrücklicher Weise.

In Ungarn führt die 1875 gegr. *Landesmusikakademie* in Budapest, daneben das Nationalkons. v. 1834 u. die Ofener Musikakad. sowie die städt. Musikschulen in Debrecen und Szeged.

Holland besitzt drei große Musiklehranstalten: eine kgl. Musikschule im Haag (1826), das K. zu Rotterdam (seit 1845) und das zu Amsterdam (v. 1862).

In England hält die Spitze das *Royal College of music* (gegr. 1876 unter *Sullivan); wesentlich älter ist die *Royal Academy of music* (1823), beide in London, daneben eine ganze Reihe von privaten *Colleges*, ebenso in Edinburgh und Dublin. Angesehen ist das *Midland Institute of m.* in Birmingham (1854) sowie das *Royal coll.* in Manchester (seit 1893).

Skandinavien besitzt vor allem das kgl. K. in Kopenhagen (1867 als Stiftung begonnen), dgl. in Stockholm (gegr. 1871), während die Musikschulen in Oslo u. Bergen nicht staatlich sind. In Finnland führt das staatl. unterstützte K. in Helsinki (seit 1882). In Rußland war die kais. Musikges. Trägerin der Musikhochschulen in Petersburg (gegr. 1862 unter A. *Rubinstein [j.], später staatl., Leningrad) u. in Moskau, wo N. *Rubinstein (j.) 1866 der erste Dir. wurde; ebenso zahlr. Filialen u. „Musikklassen“ in den Provinzstädten; auch

die Musikschule der Philh. Ges. in Moskau erhielt 1886 Hochschulprivilegien. In Kauen (Kowno) besteht ein litauisches staatl. K., ebenso ein lettlandisches in Riga. Ägypten erhielt 1927 ein K. zur Pflege orientalischer Musik in Kairo. In Spanien ist zu nennen das *Real Cons.* in Madrid (seit 1830), ebenfalls staatl. sind die K.en in Valencia u. Cordoba, städtisch dagegen das *Cons. del Liceo* u. die *Escuela municipal* in Barcelona. Portugal besitzt das kgl. K. in Lissabon seit 1833. Für Griechenland besteht ein K. zu Athen; die Türkei richtete unter dt. Führung (*Hindemith) ein staatl. K. in Ankara ein. Im Generalgouvernement ist die älteste Anstalt das K. in Warschau (gegr. v. Chopins Lehrer *Elsner 1821), 1858 folgte Lemberg, 1888 Krakau. Rumänien besitzt in Bukarest eine umfängliche *Staatl. Akad. f. Musik u. darst. Kunst* sowie in Kronstadt seit 1928 das *Astra-K.*; Bulgarien unterhält eine *staatl. Musikakad.* in Sofia, Kroatien eine solche in Agram, Serbien eine in Belgrad, die Slowakei in Preßburg.

In Nordamerika bestehen neben den Musikinstituten der Universitäten zahlr. K.en (meist Stiftungen), von denen das *Inst. of musical art* (1905), die *Juilliard School* und das *Curtis Institute* (gegr. 1924), alle drei in New York, genannt seien, ferner als ältestes das *New England Cons.* in Boston (1853) u. das *Musical College* in Chicago usw. Für Südamerika genüge der Hinweis auf die K.en in Buenos Aires (1894) u. Rio de Janeiro (1841).

I. it.: S. di Giacomo, *La musica in Napoli* (RMI 1915/16 u. 25); A. Caselati, *Il liceo di Venezia* (Musica d'oggi XII²); L. Melzi, *Cenni stor. sul R. Cons. di Milano* (1873); E. d'Harcourt, *La musique actuelle en Italie* (1907); A. *Bonaventura, *L'ist. Cherubini di Firenze* (Musica d'oggi X 6); Ciampelli, *Il Cons. di Milano* (XI 10); Dotto, *Il Cons. di Palermo* (XI 7); Della *Corte, *Il Liceo di Torino* (XI 11); Mantovani, *Il cons. di Roma* (XII 5); Constant Pierre, *Le cons. nat.* (Paris 1901); V. d'*Indy, *La schola cantorum* (Paris 1927); H. *Colles, *The RAM* (London 1933); J. Brauberger, *Das Prager Kons.* (1911); R. *Lach, *Ges. h.*

d. Staatsakad. in Wien (1927); K. Xi ke, Das kgl. Kons. zu Leipzig (1888) u. Festschr. zum 75jg. Bestehen dgl. (1918); E. E. *Taubert, Festschr. z. 60jg. Bestehen des Sternschen Kons. (1910); Jahresber. d. Hochschule f. Musik Berlin (1869ff.); M. Schipke, Gesch. d. Inst. f. KM Berlin (1922) u. Jb. d. Akad. f. K- u. Schulm. I—V (1928—32); M. *Seiffert, 100 Jahre Musiksektion d. Akad. d. K. (Berlin 1933); A. B. *Fürstenau, Das Kons. in Dresden (1881); Festschr. z. 50jg. Bestehen der Münchner Akad. (1924); K. Kliebert, Die 100jg. Kgl. Musikschule in Würzburg (1904); H. Hanau, Festschr. z. 25jg. Jub. des Dr. Hochschen Kons. (Frankf. 1903); E. Krause, Das Kons. in Hamburg (1898); [anon.], Zur Gesch. des Kons. in Straßburg (1906); Otto Reuter, Festschr. z. 50jg. Best. der Weimarer Musikschule (1922); B. Friedhoff, 25 Jahre städt. Kons. Dortmund (1926); Jelmoli, Festschr. z. 50jg. Best. d. Züricher Kons. (1926); *Annales* des kgl. Cons. Brüssel (seit 1877); A. Heuze, 100 Jahre kgl. Musikschule Lüttich (1927); Zur Gründung der belg. MSchulen: *Lavignac, *Encycl.* I S. 1837; A. *Hammerich, Jub.-Schr. des Kons. Kopenhagen (1892); Festschr.: 50 Jahre Hochsch. f. M. z. Sondershausen (1933); F. *Rühlmann, Musikhochschulen heute u. morgen (in Dtschld.s Erneuerung, 1940); L. Kelbetz, Zur Neugestaltung der dt. Hochschulen f. Musik (Wolfenb. 1941).

Konsonanz heißt ein Zusammenklang von zwei Tönen (auch ein ganzer Akkord), der einheitlich in sich beruht und keine Spannungen enthält, die nach *Auflösung zu noch höherer K. drängen. Zweiklänge sind um so konsonanter, je einfacher ihr Schwingungsverhältnis ist und in je höherem Grade sie für das Ohr miteinander verschmelzen (während der Wegfall von *Schwebungen nicht so entscheidend ist). Allerdings entscheidet für die Frage nach K. oder *Dissonanz nicht so sehr der äußere Tatbestand (Empfindungs-K.), als vielmehr die logische Deutung der Töne (Auffassungs-K.) als zum Bestand eines Obertonprismas gehörig (besonders im gleichschwebend *temperierten Tonsystem). Z. B. wird c-dis mit den gleichen Klaviertasten gespielt

wie c-es; im ersten Falle ist der objektiv gleiche Klang „Auffassungsdissonanz“, im zweiten aber „Auffassungskonsonanz“. Eine „Scheinkonsonanz“ tritt ein, wenn ein an sich dissonanter Zusammenklang als konsonant verstanden (umgedeutet, zurechtgehört) wird, z. B.



Lit.: C. *Stumpf, *Gesch. d. K.-Begriffs* (1897); K. u. *Dissonanz* (1898); K. u. **Concordanz* (Beiträge zur Akustik u. MW, Heft 6, 1911); H. *Riemann, *Zur Theorie der K. u. Dissonanz* (Präl. u. Stud. III, 31ff.); R. *Münnich, *Konkordanz und Diskordanz* (ZsIMG XIII 49ff., 1911); Th. Lipps, *Tonverwandtschaft u. Tonverschmelzung* (Zf Psych. u. Physiol., 1899); F. *Krueger, *Die Theorie der K.* (in Wundts Psychol. Studien I, II, IV, V, 1908 u. 10); E. Hartmann, *K. u. Dissonanz, zur Gesch. d. Begriffs* (Diss. Marbg. 1922); K. *Lenzen, *Gesch. d. K.-Begriffs im 19. Jh.* (Diss. Bonn 1931); S. Nadel(j.), *Zur Psychol. des K.-Erlebens* (Diss. Wien 1925); M. Kolinsky, K. als Grundl. einer neuen Akkordlehre (Leipzig 1936); Hans Sandig, Beobachtungen an Zweiklängen (Neue psychol. Studien 14, 1939).

Kontrabaß (ital. *Violone, Contrabasso*, franz. *Contrebasse, Basse double, Basse de Violon*, engl. *Double bass*), der 16'-Baß der Streicherfamilie (d. h. der um eine Oktave tiefer als notiert erklingende im Gegensatz zum 8'-Violoncell; auch 32'-Versuche begegnen im 17. u. frühen 19. Jh.). Der K. wird meist in der alten, spitzschultrigen *Violen-, seltener in der rundsultrigen Violin-form gebaut; zwischen 3- und 5saitigen Typen entwickelte sich zur Norm der 4saitige mit der Stimmung



mit chromatischem *Fingersatz. Die Obergrenze im Orchester ist notiert a', klingend a, im Virtuosenstil kommt man zumal durch Verwendung von *Fla-

geolts noch weit höher, äußerste Höhe Flag. klingend e" (R. *Strauß, Josephslegende). Für die Töne unter E (bis C) benutzt man entweder die von Pittrich erfundene verlängerte E-Saite (mit Klappenmechanismus, verbessert von Poike) oder eine 5. (C-)Saite, neustens gern in H. Berühmte K.-Virtuosin: Montclair, *Dragonetti, *Bottesini, Simandl, *Kussewitzky, Leberecht Godecke, Gius. Andreoli (1757—1830, mit 3saitigem Kb., in Mailand), Wenzel Hause (Prag, 1764—1847, 4saitig), G. Láska (Schwerin), O. Schwabe (Leipzig), T. Roß (Chicago), Caïmi (Mailand), Madensky (Wien), Louis Winsel (Cincinnati), A. T. Ros (Chicago), Curt Möchel (Frkft. a. M.), Konz. v. Stein, Storch, Simandl, Kussewitzky, Handel (eigentl. f. Ob.), Mozarts Baßarie mit Kb. *Per questa bella mano*.

Lit.: Fr. Warnecke, *Ad infinitum* — der K., s. Gesch. u. Zukunft (Hamburg 1911); M. Flechsig, *Spielkultur* auf d. Kb. (Leipzig 1934); Kurt Möckel, *Brevier des Kisten* (Schott); ders., *Zweckstuden* (2 Bde.); Schwabe u. Starke, *Orch.-Studien* (11 Hefte, Merseburger), solche aus R. *Strauß v. M. Prike (Fürstner), Kb.-Schulen v. W. Hause, Láska, Sturm, Warnecke, Schwabe, Richter (14. Aufl.). Vgl. auch Tuba.

Kontrafagott, ein *Fagott, das um eine Oktave tiefer steht als es geschrieben wird, wegen der Länge mit oben abgeogenem Corpus gebaut, Umfang



Damit reicht das K. noch wesentlich tiefer als der Kontrabaß. Kennzeichnende Stellen in Haydns „Schöpfung“, Mozarts „Idomeneo“ und Serenade für 13 Bl., Beethovens 5. und 9. Sinf., Fidelio 2. Akt, Missa in D, Ruinen v. Athen, Brahms' Haydn-Var. u. 1. Sinf., Wagners Parsifal.

Kontrafaktur (v. lat. *contrafacere* = ins Gegenteil verkehren), die Umdichtung eines weltlichen in einen geistlichen Text u. *umgekehrt*, besonders im deutschen Lied des 16. Jhs., aber auch noch bei Bachs weltlichen Kantaten beliebtes Verfahren

Lit.: Kurt Hennig, *Die geistl. K. im Jh. d. Reformation* (Diss. Königsberg 1909.)

Kontraoktave, Kontra-Alt s. *Contra*.

Kontrapunkt (lat. *contrapunctus*, ital. *contrappunto*, franz. *contrepoint* [spr. kōtrəpōē], engl. *counterpoint* [spr. kaunterpeunt]), entstanden aus lat. *punctus contra punctum* = „Note gegen Note“ bedeutet die Kunst, Stimmen sinnvoll „gegeneinander“, d. h. zwar gleichzeitig und in künstlerisch befriedigendem Zusammenklang, trotzdem aber jede in sich selbständig und melodisch-vollwertig zu führen. Es ist eine Frage der Zeit-, Volks- und Personalstile, wie weit in solchem Gewebe die Senkrechte („harmonischer K.“) oder die Wage-rechte („linearer K.“) das Übergewicht zu erhalten hat. Äußerste Betonung des Horizontalen unter Vernachlässigung der Zusammenklangsgesetze führt zu Tonalitätsspaltung, ja zu *Atonalität. (Siehe auch Heterophonie). Zwar ist theoretisch auch in dieser echten Polyphonie die gleichzeitige Erfindung mehrerer Stimmen durchaus möglich; in der Praxis wird aber doch meist zu einer zuerst erfundenen Linie (**cantus firmus*) eine 2., 3., 4. usw. nacheinander geformt (sukzessives Erfinden). So verfuhr auch geschichtlich die Praxis, indem die *Cantores* durch Jahrhunderte zum liturg. *Cantus firmus* (oder *C. prius factus*) im *contrappunto alla mente* stegreiften (*sortisatio, cantare sul libro*), während die Komponisten ihre Gegenstimmen kunstreich festlegten (s. Komposition) und die Satztechnik pädagogisch geordnet weitergaben. Dabei ergibt sich als erzieherisch nächstliegend, den C.f. zunächst in breiten gleichen Noten zu gestalten und die Gegenstimme darüber oder darunter erst im gleichen Maß (also Note gegen Note) in Konsonanzen zu schreiben, so daß zunächst nur die Frage der Intervallfortschreitung und die Kurven-gestalt der neuen Tonlinie zu erwägen ist, weiter gegen die C.f.-Noten in regelmäßiger Bewegung kleinere Werte (2, 3, 4 gegen eine Note) zu stellen, wobei sich dissonante Vorhalte, Durchgänge, Wechselnoten usw. einfinden, schließlich sie in gemischten Bewegungen (*Contrapunctus floridus*) gehen zu

lassen. Die K.-Lehrer fast aller Jahrhunderte haben sich darin zu überbieten gesucht, durch oft wahrhaft scholastische Systeme von Polizeiverboten oder einigermaßen willkürlichen Spielregeln ihr Ideal des „reinen Satzes“ im Schüler zu befestigen, das dann „für die Praxis allmählich zu lockern sei“. Man sollte aber über der „Rechenaufgabe“ von Anfang an nie die „Musik“ vergessen, die jede derartige Lösung darstellen muß. Sehr nützlich ist das Arbeiten mit kirchentonartlichen C. f. i., auch übe man an solchen, die nicht zu klar achttaktig periodisiert oder zu harmonisch eindeutig sind, um sich von den gewohnten Harmonielehre-Bahnen frei zu machen. Auch beachte man, daß annähernd akkordische *Figuration noch längst kein K. ist. Ist eine Gegenstimme so eingerichtet, daß sie sowohl Ober- als auch Unterstimme zum betr. C. f. sein kann, so spricht man von „doppeltem K.“, der u. U. auch noch den Abstand wechseln kann: „d. K. in der Dezime, Duodezime“ u. dgl.; lassen sich drei Stimmen in ihrer gegenseitigen Höhenlage vertauschen, so von „dreifachem K.“ usw. Höchste Konsequenz dieser Technik ist die Spiegel-*Fuge.

Zu den höheren Formen des K. gehören die strengen und freieren Nachahmungen (Imitationen), so *Kanon, *Invention und *Fuge, die nicht genug geübt werden können. Ob man erst *Harmonielehre und dann K. oder umgekehrt betreiben solle, ist viel umstritten und wird sich nie eindeutig entscheiden lassen; der ideale Fall wäre wohl eine Tonsatzlehre, die beide dauernd miteinander verquickt, also dieselbe Aufgabe jeweils voll- und geringstimmig behandeln läßt. Die geschichtlichen Hauptentwicklungsstufen des K. waren *Organum, *Discantus, *Fauxbourdon und niederländische *Polyphonie.

Lit.: H. *Riemann, Lehrb. des einfachen, doppelten u. imitierenden K.s (1888, 1922); ders., Gr. Kompos.-Lehre Bd. 2 (Der polyphone Satz, 1902); F. *Draeseke, Der gebundene Stil (2 bde. 1902); E. *Kurth (j.), Die Grundlagen des linearen K.s (1917); Dagob. Frey, K. u. Harmonie (in dessen Gotik u. Renaissance, 1929); H. *Grabner,

Der lineare Satz (1930); E. *Pepping, Der polyph. Satz (Sammlg. Götschen i. Vorb.); prakt. Lehrbücher v. *Dehn (j.), Tiersch, *Fétis, *Krehl, *Juon, Fiebach, *Jeppesen, *Grabner; P. *Hindemith, Unterweisung im Tonsatz (I, 1937, II, 1939); Joh. Nep. *David, Der Kontrapunkt in der musik. Kunst (Bach-Jb. 1939); Marius Schneider, Gesch. d. Mehrstimmigkeit Bd. 2: Die Anfänge in Europa (1935); R. Eichenauer, Polyphonie, die ewige Sprache deutscher Seele (1938); R. H. Robbins, Beiträge zur Gesch. d. Kontraps v. Zarlino bis Schütz (1938); C. S. Brower, *Counterpoint of the polyphonic period* (Birmingham 1939); A. de Ninno, *Trattato di Contrappunto* (Neapel 1937); V. Ferroni, *Corso di Contrappunto e Fuga* (Mailand, 1939); W. *Gurlitt, Der Begriff des *sortisatio* in der dt. Kompositionslehre des 16. Jhs. (Tijdschrift 1942); M. Dachs, K. f. d. Schulgebr. u. z. Selbstunterr. (Münch. 1941). *Histor.*: Johs. *Tinctoris, *Liber de arte contrapuncti* (1477); Chr. *Bernhard, Kompos.-Lehre H. Schützens (1650, hg. v. *Müller-Blattau 1926); A. *Bontempi, *Historia Musica* (1695, Teil 2: *Practica moderna*); J. J. *Fux, *Gradus ad Parnassum* (1725, dt. v. L. *Mizler 1742, neue Teil-Übers. v. Alfr. Mann (hj.), Celle 1938; danach: H. *Bellermann, Der K. (seit 1862 mehrfach); Mich. *Haller, Kompos.lehre f. d. polyph. KGesang (1891); L. *Cherubini, Der K. (deutsch 1835).

Kontrasubjekt, in der *Fuge der Kontrapunkt der zuerst einsetzenden Stimme zum Thema in der zweiten Stimme, der gern im Verlauf wieder verwendet wird und oft in der Doppelfuge geradezu zum 2. Thema erwächst.

Konwitschny, Franz, * 14. Aug. 1901 in Fulnek (Nordmähren) als Sohn des gleichnam. MD.s, stud. in Brünn, 1923—25 am Leipziger Kons., wurde Bratscher u. Geiger im Gewandhausorch., dann Bratschist im Wiener Fitzerquartett u. Prof. f. Th. u. V. am Volkskons., stieg in Stuttgart zum 1. Opernkplm. auf, war 1933—38 GMD. der Stadt Freiburg i. Br., seitdem GMD. in Frankfurt a. M., auch Gastdirig.

Lit.: R. Sonner in der Musik 28 (1936) 501f.

Konzert (entweder von lat. *concertare* = sich zusammenkämpfen; oder v. lat. *consortium* = Schicksalsgemeinschaft; oder v. lat. *consérere* = verknüpfen, s. Kroyer), 1) Musizierkreis wie **Collegium musicum*, *Akademie 1), auch in bestimmter Besetzung, z. B. bei M. *Praetorius (1618) *englisch consort* (= engelhaft, nicht britische) Musik für Saiteninstrumente aller Art (daher auch übertr. „das K. der europäischen Mächte“ oder franz. *déconcerte* = aus dem Gleichklang geraten); konzertieren = „ein Konzert veranstalten“. Ursprünglich handelt es sich dabei um höfische, patrizische oder studentische Liebhaber-Kränzchen ohne eigentliche Zuhörerschaft; noch gegen Ende des 18. Jhs. wurde eine solche vielfach nur auf gesellschaftlicher Grundlage, nicht als zahlendes „Publikum“ zugelassen, so daß z. B. Fremde ins *Gewandhaus nur durch Empfehlung beim Vorstand gelangen. Das geschah oft auch, um sich nicht wegen pfuscherhafter Leistungen vor jedermann bloßzustellen. Das öffentl. K. gegen Eintrittsgeld, also auch mit kritischem Publikum, beginnt kurz vor 1672 in London, dann in Dtschld. um 1700 (Celle) und wird vor allem 1725. mit Gründung der Pariser *Concerts spirituels* allgemeiner üblich (Hamburg, Venedig). Reisende *Virtuosen begegnen seit 1650 (*Froberger in Paris u. London, *Kühnel, *Westhoff, *Biber, *Strungk); ein erstes Handbuch für konzertierende Künstler entwarf C. M. v. Weber 1811. Die Programme waren zunächst nur nach dem Gesetz möglichst bunter Vielfältigkeit aufgestellt, in Wien um 1800 oft bis zu platter Spaßmacherei absinkend; die stilistische Einheit gelang erst in Absätzen (Liszt, Wagner, H. v. Bülow) und wird heute — der typische Klavierabend — manchmal fast bis zur Eintönigkeit übertrieben. (Vgl. auch Musikkritik und Musikfeste.) Dem Bedarf des K.-Besuchers dienen Konzert-*Führer.

Lit.: Ed. *Hanslick (hj.), *Gesch. d. K.-Wesens in Wien* (2bdg., 1869/70); Jos. *Sittard, *Gesch. d. Musik-u. K.-Wesens in Hamburg* (1890); C. F. *Pohl, *Mozart u. Haydn in London* (1867); A. *Dörrfel, *Gesch. d. *Gewandhauskonzerte* (1881) usw.; Dan-

delot, *Les concerts du Conservatoire* (1897); G. Cucuel, *La Pouplinière et la musique de chambre au XVIII^e siècle* (Paris 1913); M. *Brenet, *Les Concerts en France sous l'ancien régime* (Paris 1900); K. Meyer (j.), *Das K.* (1926); G. Pinthus (j.), *Das Konzertleben in Dtschl. bis z. Beg. des 19. Jhs.* (1932); E. *Preußner, *Die bürgerliche Musik-kultur* (1935). — Zum „Kirchenk.“ siehe Kirchenmusik.

2) Kompositionsform: A) Vokal und instr. gemischte Prunkmotetten (*Concerti sacri* oder *ecclesiastici* wohl wegen des „Wettstreits“ der Chöre mit den Orchestergruppen), so bei den *Gabrieli (1587), bei *Banchieri (1595), bei M. *Praetorius (1619) und in den großen Psalmen von Schütz (1619); geringstimmiger seit den *Concerti v.* *Viadana (1602), so daß (bei Solobaß-Kantaten mit gleichlautendem Bc.) selbst der *Concertus* (!) *ad unam vocem* Ereignis wurde. Noch J. S. Bach nennt seine Kirchen-*Kantaten öfters *Concerti*. B) Das nur instrumentale K. ist dem Namen nach im Sinn von „Ensemble“ schon seit 1553 bei D. *Ortiz vorhanden (*Concerto de 5 vihuelas* = E. v. 5 Lauten bzw. Gamben); seit 1616 (P. F. Melii) begegnet der Begriff *concertato* z. B. für eine Ballettsuite wohl in solistischer Besetzung. a) Um 1650 spaltete sich die „starke“ Orchestersonate (quasi Sinfonie) in *Concerto da camera* (Kammer-K.) u. *da chiesa* (Kirchen-K.), z. B. solche v. *Legrenzi zum Musizieren während des Offertoriums oder des Abendmahls. Durch die *Corellische und *Lullysche Regie des streckenweisen Abwechsels von **Ripieno* (= Tutti) und Kleinbesetzung (Trio) entwickelt sich (sehr deutlich beobachtet von dem Zeitgenossen G. *Muffat senior): b) das **Concerto grosso* mit seinen Concertino-Episoden, aus dem wieder das Händelsche Orgelkonzert erwächst, c) das Solokonzert, zunächst für 1 Violine (G. M. *Bononcini 1677), für 2 V. (G. *Torelli 1677), ja für 3—4 bei *Vivaldi, woraus wieder die Klavierkonzerte J. S. Bachs für 1—4 Cembali durch Übertragung je einer Sologeige nebst Bc. auf je einen Kieflügel entstanden. Dreisätzigkeit nach dem Vorbild der Scarlattischen Opernouvertüre ist die Regel.

Bildet hier überall in den Außensätzen das Soloinstr. noch bloß virtuose Passagenepisode, so konnte es bei den Mannheimern und Wienern allmählich auch zum Träger sonatenhafter Thematik (zumal beim „singenden“ 2. Thema) werden, womit das Orch. zum bloß bekräftigenden Refrainträger absinkt. Doch nähert sich beim späten Mozart, bei Beethoven u. Brahms das K. wieder der ideenbeschwerten Sinfonie unter Zurückdrängung alles bloß spieltechnischen Passagenwesens — das Verhältnis zwischen Klavier u. Orchester (Beethovens G-dur-K., Brahms' d-moll u. B-dur) wird fast dasjenige zwischen zwei gleichstarken Wechselchören. Neuerdings wird aber auch auf die alten Barockformen des K.s gern wieder zurückgegriffen und der Begriff des „Spielwerkes“ (Hindemith) betont. Im Wiener Klassikerkonzert erscheint der Kopfsatz gern als Abart der Sonatenform dadurch geformt, daß im 1. Tutti sämtliche Themen in der Haupttonart dargeboten werden, also wie in der Schlußreprise der Sonatenexposition auftreten (vgl. H. J. *Moser, Die Form des Beethovenschen V-Konz.s, N. Beeth.-Jb. IX).

Lit. (außer der unter Klaviermusik und Concerto grosso erwähnten): A. *Schering, Gesch. d. Instr.-K.s (1905, *27); Hans *Engel, Das Instrumentalkonzert (Kretzschmars Führer III, 1932); A. *Moser, Gesch. des Violinspiels (1923); Horst Büttner, Das Konzert in den Orchestersuiten G. Ph. Telemanns (1935); H. Weber, Entstehung u. Entw. d. Vc-K.s (dgl. Diss. Tübingen); Eug. Rapp, Beiträge zur Entw. d. Vc-K.s (dgl. Diss. Würzburg); G. Piccioli, *Il Concerto per Pianoforte ed Orch. da Mozart a Grieg* (Como 1936); O. Zur *Nedden, D. konzertierende Stil (ungedr. Hab.schr. Tüb. 1933); A. Adrio, Die Anfänge d. geistl. K.s (Diss. Berlin 1934); O. Schumann, Meyers K.-Führer (Leipzig 1936).

Konzertante ist 1) im Gegensatz zur gruppenhaften Solistenepisode des *Concerto grosso das neuere (sonatenbaugemäße) Konzert mit mehr als einem Solisten (z. B. die K. von Mozart f. V u. Br, das Tripelkonzert von Beethoven) usw.; 2) im Gegensatz zum 3sätzigen, vollständigen Konzert das einsätzig

oder in dichterisch freier Form gestaltete Konzertstück; 3) *Sinfonie concertante* = S. mit konzertierenden, solistisch-virtuos hervortretenden Instrumenten. Konzertante StrQu.e nennt man solche mit virtuos gehaltener 1. V, zu der die drei anderen Partner nur begleiten (*Romberg, *Spohr, *Mayseder).

Konzertmeister (franz. *Violon Solo*, engl. *Leader* [spr. lieder]), aus dem Zeitalter der Doppeldirektion vom Vorgeiger und Cembalisten her ersterer, der Führer des Streichorchesters am 1. Pult der 1. Geigen u. Solist, der auch für die Einstimmung des Orch. verantwortlich sein sollte und u. U. den Dirig. vertritt.

Konzertvermittler (K.-Agenten, K.-Direktionen) haben ihre Fachschaft in der RMK und sind genehmigungspflichtig laut der „Anordnung über die Durchführung der gewerbsmäßigen Konzertunternehmung und -besorgung“ v. 1938.

Kopfstimme s. Register u. Gesang 3).

Koppel, eine Vorrichtung an der Orgel, um Register des einen Manuals auf das andere oder auf das Pedal umzuschalten oder mit einem Register seine Oktave zwecks reicherer Klangwirkung zu verbinden.

Koreanische Musik. *Lit.*: A. Eckardt, K. M. (1930); Chung Sik Keh, Die k. M. (Straßbg. 1935). Vgl. auch Asiatische, Chines., Japanische, Indische M.

Kormann, Hans Ludwig, * 2. April 1889 in Leipzig, Schüler von Segnitz, *Iffert, Robert-Hansen, bis 1942 Ref. im Propag.-Min., schrieb mehrere Opern, eine Pantomime, Lieder, neuerdings viel Unterhaltungsmusik.

Kornauth, Egon, * 14. Mai 1891 zu Olmütz, stud. in Wien Kompos. (bei R. *Fuchs, *Schreker (hj.), Franz *Schmidt), MW bei *Adler (1915 Dr. phil., Diss. *Haydns StrQu.e*), unternahm mehrfach Konzertreisen nach Übersee, lebte als Theorielehrer und Konzertbegleiter in Wien und Graz, 1941 als Theorielehrer an der Staatl. Hochschule f. M. Wien. Er schrieb u. a. BrSon., 2 VSon., Konz.-Stück für Vc und Orch., Vc-Son., Clar-Son., KlQu., StrSext., Kl-Trio, StrQuint., *Burleske* für Fl u. Kl, *kl. Abendmusik* f. StrQu., 2 StrQu.e, *Kammermusik* f. Fl, Ob, Cl, H u. StrQuint., KlStücke, KlSon, KlFant., Lieder, dgl. m. Fl, Bretnanolieder op. 34; *Orch.-W.*: Ballade mit Vc, *Festl.*

Vorspiel, Elegie; Gesang der späten Linden (FrCh u. O.). *Lit.*: Fr. Matzenauer in *ZfM* 106 (1939).

Kornerup, Thorwald Otto, * 11. März 1864 zu Kopenhagen, veröffentl. seit 1930: *Das Tonsystem des Zarlinov. 1558; Die Hochteilung der Oktave; Die Vorläufer der gleichschwebenden Temperaturen mit 19 u. 31 Tönen; Die akustische Atomtheorie; Von der Urform 5töniger Skalen zu den goldenen Tönen elektrischer Instr.e; Das indische Tonsystem mit 22 Srutis, Acoustic Methods of Work* (1934).

Kornett (ital. *Cornetto*, franz. *Cornet* = Hörnchen); 1) das aus dem Posthorn durch Ventile hervorgegangene Piston in B oder Es als Vierfuß über den entspr. Trompeten-Stimmungen; 2) als Orgelregister entweder eine Zungenstimme (4' oder 2' *Cornettino*, 16' *Grand Cornet*) oder eine 3—5fache Mixtur (stets mit Dezime); 3) = *Zinken.

Kornmüller, Utto, * 5. Jan. 1824 in Straubing, † 15. Febr. 1907 in Kloster Metten, Priester seit 1847, Benediktiner seit 1858, Prior u. Chorregent, Cäcilien-V.-Präses für das Bistum Regensburg, schrieb KM sowie *Lexikon der kirchl. Tonkunst* (1870, I 291, II 295); Die Musik beim liturg. Hochamt (1871); Der kath. Kirchenchor (1868) sowie zahlr. Abhh. im Km. Jb. u. MfM.

Korrepetitor (lat. = Mitwiederholer), der Hilfskplm., der den Opersolisten die Partien einstudiert.

Lit.: R. Hartmann, Hdb. des Korrepetierens (1926).

Korte, Werner, * 29. Mai 1906 in Münster (Westf.), stud. MW in Münster, Freiburg u. Berlin u. promov. 1928 bei Johs. *Wolf (Berlin) mit der Arbeit „Die Harmonik des frühen 15. Jhs. im Zusammenhang mit der Formtechnik“; 1928—31 Ass. am mw. Sem. Univ. Heidelberg (*Besseler), habil. 1932 in Münster mit der „Studie zur Gesch. d. Musik in Italien im 1. Viertel des 15. Jhs.“ (1937 apl. Prof.). Außer Abhh. schrieb er „J. S. Bach“ (1934), „Beethoven“ (1936), „Rob. Schumann“ (1937), „Musik u. Weltbild“ (1940), „Händel u. d. dt. Geist“ (1942).

Koschat, Thomas, * 8. Aug. 1845 in Viktring bei Klagenfurt, † 19. Mai 1914 in Wien, wurde Chorsänger der Wiener Hofoper, 1874 Sänger der Dom-

und 1878 der Hofkapelle, bekannt durch seine „Kärntner Volkslieder“ („*Verlassen bin i*“ usw.), die jedoch mehr sentimentale Salonschläger als wirkliche Volkslieder sind. Auch schrieb er ein Liederspiel „Am Wörther See“ und mehrere Gedichtbändchen. Schriften über ihn v. M. Morold (1895), O. Schmid (1887), C. Krobath (1912); dagegen W. *Hensels Streitschrift *Lied und Volk* (1921).

Koschinsky, Fritz, * 29. Juni 1903 in Breslau, wo er als Org. u. Dr. phil. lebt; schrieb für Orch. Sinf., Ouv., Suiten, Var.en, StrQu., Chorwerk „Lied der Arbeit“, „Gesänge der Nacht“ (Gryphius, gemCh., StrO., Horn), Kantate „Lobgesang d. Lebens“, Chöre, Funkwerke. Bearb. v. Werken Lullys, J. H. Scheins und von Volksliedern.

Kosleck, Julius, * 1. Dez. 1825 zu Neugrad (Pommern), † 5. Nov. 1905 in Berlin, Trp- u. Pistonvirtuose, 1852 im 2. Garde-Rgt., dann im Berliner Hoforch. u. 1873 Lehrer an der Hochschule (Prof.), begr. das Kaiser-Kornett-Quart. u. den Patriotischen Bläserbund, ist der eigentliche Wiedererwecker des Clarinblasens u. der histor. Fanfaren, schrieb auch eine Schule f. Trp u. *Cornet à piston*.


Kothe Robert, * 6. Febr. 1869 in Straubing, war in München Rechtsanwalt, wurde aber im Kreis der *Elf Scharfrichter* (Wedekind, Weinhöppel usw.) ein bekannter Lautensänger, Leiter einer Volksmusikschule in Gelsenkirchen. Er veröffentl. 12 Hefte Volksliedbearbb., auch solche mit FrCh. u. mit Gambe, eine Schule des künstlerischen Lautenspiels (2. Teil 1929).

Lit.: Fritz *Jöde, R. K. (1916).

Kotter, Hans, * um 1485 zu Straßburg, † 1541 zu Bern, Schüler v. P. *Hofhaimer, war 1513—22 Org. in Freiburg (Schweiz), floh dann als Protestant nach Bern, wo er Schulmeister wurde. Seine Tabulaturen für Bonifaz Amerbach (Univ.-B. Basel) sind wichtige Quellen.

Lit.: W. *Merian, *Die Tab. des H. K.* (Diss. Basel 1916); ders., *Der Tanz in den dt. Tab.-Büchern* (1927); H. J. *Moser, P. Hofhaimer (1929); W. *Gurlitt, H. K. u. s. Freiburger Tabulaturbuch v. 1513 (Elsaß-Lothr. Jb. Bd. 19, Frkft. a. M. 1941). Neudrucke: *Schering Beisp. 82; Moser-*Heitmann,

Frühmeister des dt. Orgelspiels S. 22, 44, 57; *Halbig, Klaviertänze (Cotta).

Krakowiak (franz. Cracovienne = Krakauer), poln. Tanz im $\frac{3}{4}$ -Takt von heiterem Charakter, gern mit falschen Akzenten und Synkopen, meist im Rhythmus 

Krasselt, Rudolf, * 1. Jan. 1879 in Baden-Baden, wurde Vc., war 1912—23 i. Kplm. am Dtsch. Opernhaus in Charlottenburg, seitdem Operndirektor (Prof. u. GMD) in Hannover. — Sein Bruder Alfred (1872—1908), Schüler von H. *Petri u. *Brodsky, war vortrefflicher HKonzM in Weimar.

Kraus, Ernst, * 8. Juni 1863 in Erlangen, † 6. Sept. 1941 am Wörthsee (Ob.-Bay.), stud. in Mailand u. München Gesang, debütierte 1893 in Mannheim und war 1896—1924 berühmter Wagner-tenor der Berliner Staatsoper; seitdem Gesanglehrer in München.

Kraus, Felix v., * 3. Okt. 1870 in Wien (Bruder des Münchner Germanisten Karl v. Kr.), † 30. Okt. 1937 in München, stud. in Wien MW (1894 Dr. phil., Diss. über Caldara), kurz Gesangsschüler v. *Stockhausen, 1899—1912 hervorragender Hagen u. Gurnemann in Bayreuth, auch als Lied- und Oratoriensänger (Baß) ausgezeichnet, von 1908—35 Gesangsprof. an der Münchner Akad. d. T. (zeitweilig auch Vortragsmeister an der Staatsoper). Seine Gattin Adrienne geb. Osborne (* 2. Dez. 1873 zu Buffalo, USA.) war namhafte Altistin; seine Tochter Felicitas v. Kr., Schülerin v. *Sandberger u. G. *Schmidt, promov. 1928 in München mit dem Buch *Beitr. zur Erforschg. des malenden u. poetis. Wesens in der Bgl. v. Fr. Schuberts Liedern*.

Kraus, Joseph Martin, * 20. Juni 1756 zu Miltenberg a. M. (Odenwald), † 15. Dez. 1792 zu Stockholm, Schüler v. Abbé *Vogler, stud. phil. et jur. in Mainz, Erfurt, Göttingen, seit 1778 MD (81 Kplm.) der Stockholmer Oper, besuchte Paris u. wurde 1788 kgl. schw. Hofkplm. Seine 4 schwed. Opern spielten Gluck, seine Trauermusik auf Gustaf III., Sinfonien, Ouv.en, StrQue stehen Haydn u. Mozart nahe. Auch schrieb er gegen *Forkel 1777 *Etwas von und über Musik*.

Lit.: Biogr. v. Silverstolpe (schwed.,

1833); Werkverz. u. Biogr. v. K. F. Schreiber im AfM VII (1926) bzw. sep. 1928; B. Anrep-Nordin, *Studier öfver J. M. Kr.* (Svensk Tidskr. f. Mf. 1923/24); K. Meyer (j.) in ZfMW IX (1927); über die Opern: A. Mayer-Reinach (j.) u. R. Engländer (j.) in d. Schwed. Zs. f. Mf. 1939.

Krause, Christian Gottfried (der „Advokat“), * 1719 in Winzig (Schles.), † 21. Juli 1770 in Berlin, stud. in Frankfurt a. O. Jura und wurde 1749 in Berlin Rechtsanwalt am Kammergericht, der Organisator der Berliner Liederschule zumal durch sein Buch *Von der musikal. Poesie* (1752) und *Vermischte Gedanken zur Musik* (in *Marpurgs Krit. Beitr. II/III); seine betr. Briefe hg. von *Engelke in der Riemannfestschr. 1909. Er vertonte anonym die *Preussischen Kriegslieder v. Gleim* 1756 (ein Neudr. bei H. J. Moser, Alte Meister, Neuausg. 1930), eine Kl-Sonate bei Haffner (*Coll. recrat.*), eine Son. f. Fl u. Br (Neudr. bei Nagel Nr. 76), und war Hg. der wichtigen Liedersammlg. *Oden mit Melod.* (bei Birnstiel, 1753/55). Ferner schrieb er *Lettre sur la différence de la mus. ital. et franç.* (1748).

Lit.: A. *Schering in ZfÄsth. 1907; J. Beaujean, Chr. G. Kr. (Diss. Bonn 1929).

Krause, Martin, * 17. Juni 1853 in Lobstädt (Sa.), † 2. Aug. 1918 in Plattling (N.-Bayern), stud. 1875/76 Kl am Leipziger Kons., war in Leipzig seit 1882 angesehener Kl Lehrer (1885 Gründer des Liszt-V.s.), 1898—1900 auch Musikkrit., der N. N. (anhalt. Prof.), ging 1900 ans Dresdener Kons., 1901 an die Akad. d. T. (München), 1904 an das Sternsche Kons. (Berlin), wo er zahlr. treffliche Schüler ausbildete.

Krause, Theodor, * 1. Mai 1833 in Halle, † 12. März 1910 in Berlin, war bis 1898 Rektor in Berlin, wurde 1894 Prof., 1895 Gesanglehrer am Inst. f. KM. Mit Hilfe seiner „Wandernote“ förderte er das Vomblattensingen; er schrieb *Die Wandernote* (1888, 1900), *Dt. Singschule* (1888, 1901), Reden über *Radecke u. Löschhorn.

Krauß, Clemens, * 31. März 1893 in Wien, wo er Hofsängerknabe wurde, Schüler v. *Grädener u. *Heuberger, wurde Opernkplm. in Brünn, Riga, Nürnberg, Stettin, Graz, kam 1922

nach Wien an die Staatsoper u. als Leiter der Km. Abt. an die Staatsakad., wurde 1923 ebenda Dirig. der Tonkünstlerkonzerte u. Prof., leitete 1924 bis 1929 die Frankfurter Oper, dann wurde er Direktor der Wiener Staatsoper, ging 1934 an die Berliner Staatsoper u. ist seit 1938 Intendant der Münchner Staatsoper (besonders Mozart-, Verdi- u. R. Strauß-Auffg.en), 1942 Generalintendant, auch Leiter der Salzburger Festspiele u. Dirig.kurse, zugleich hervorragender Konzertdirig.

Lit.: A. Berger, C. K. (1924, 29).

Krauß, Fritz, * 16. Juni 1883 in Lehenhammer (Oberpfalz), stud. Gesang in München, Mailand und Berlin und kam als jugendl. Wagnertenor über Bremen, Danzig, Kassel, Köln 1921 an die Münchner Staatsoper; berühmt als Bayreuther Stolzling.

Krebs, Carl, * 5. Febr. 1857 bei Königsberg (Neumark), † 9. Febr. 1937 in Berlin, wurde Schüler von Ph. *Spitta (1895 in Rostock Dr. phil., Diss. *G. Divulus Transilvano*, Vj. VIII), war 1896—1923 MG-Lehrer (Prof.) an der Berliner Hochschule, wurde 1900 Senator, 1911 2. ständiger Sekr. d. Akad. d. K. und war Musikkritiker an der Vossischen Ztg., dann an der Dt. Rundschau und am „Tag“ (bis 1931). Er schrieb: *Die besaiteten Kl.-Instr.e bis zum Anfang des 17. Jhs.* (Vj. VIII); *Die Frauen in der Musik* (1895); *Haydn, Mozart, Beethoven* (1906, 20); *Dittersdorffiana* (1900); *Schaffen und Nachschaffen in der Musik* (1902); *Meister des Taktstocks* (1919); Hg. v. Ph. Em. Bachs *Sonaten f. Kenner u. Liebhaber* u. Beethovens Kl.-Sonaten (Urtextausg. d. Akad. d. K.) sowie v. Brahms' Schatzkästlein des jungen Kreisler und Br.s Briefwechseln mit Spitta u. Dessoff.

Krebs, Joh. Ludwig, * 12. Okt. 1713 zu Buttstedt bei Weimar, † 1. Jan. 1780 in Altenburg, wie schon sein Vater Tobias Kr. Schüler v. Seb. Bach (1726 bis 1735), wurde hervorragender Org., 1737 in Zwickau, 1744 in Zeitz, 1756 in Altenburg; schrieb Präludien f. Kl. (1740), s. wertvolle *Klavierübung I* 1743, II 1749 (Neuausg. v. K. Soldan bei Peters), 6 Trioson. für Fl., V., Bc. (eine in Riemanns Coll. mus.), Sonaten für Fl. u. Kl., ein Kl.-Konz. Ges.-Ausg.

seiner Orgelw. bei Heinrichshofen, Orgeltrios im Bärenr. (H. Keller).

Lit.: H. Löffler im Bachjb. 1930.

Krebskanon s. Kanon.

Krehl, Stephan, * 5. Juli 1864 in Leipzig, † ebenda 9. April 1924, stud. hier u. in Dresden, war 1889—1902 Kl- und Th-Lehrer am Kons. Karlsruhe, wurde dann Kompos.-Lehrer (1910 Prof.) am Leipziger Kons., schrieb wertvolle Kammermusik: V-Son., Vc-Son., Suite für StrQu, StrQu, Clar-Quint.; Sinfon. Vorspiel zu *Hannele* op. 15; Kantate *Tröstung* op. 33. Ferner schrieb er f. d. Sammlg. Götschen Prakt. Formenlehre (1902, 28 v. R. Hernried), Allg. Musiklehre (1904, 210, 2neu v. Hernried 32), Kontrapunkt (1908, 212, span. Barcelona 30), Erläuterungen zur Fuge (1909); von einer 3tlg.en Kompositionslehre erschienen Bd. 1 (Elementarmusiklehre, 1921) u. Bd. 2 (Harmonielehre, 1923, 228).

Lit.: Fritz *Reuter, St. K. (1921).

Kreisler, Fritz (hj.), * 2. Febr. 1875 in Wien, V.-Schüler v. *Hellmesberger (Wien), *Massart u. Kompos.-Schüler v. *Delibes (Paris), seit 1887 auf dem Podium, 1915 bis 1919 in USA., seitdem wieder in Europa konzertierend; doch stellte sich heraus, daß seine beliebten angeblichen „Bearbeitungen“ älterer Werke meist seiner eignen Feder entstammten. Außerdem schrieb er ein StrQu und das Singspiel *Lissys Brautfahrt* (Wien 1932) sowie *The war story of a violinist* (1918). Nach dem Anschluß wurde er Franzose und ging 1940 nach USA.

Kremser, Eduard, * 10. April 1838 in Wien, † ebenda 26. Nov. 1914, war seit 1869 Chormeister (1899 Ehren-ChM.) des Wiener MGv., 1878—80 Dir. der Gesellschaftskonz.e, schrieb Lieder; Kl-Stücke, Chöre, Operetten u. wurde besonders bekannt durch seine Bearb. v. 6 *Altniederländischen Volksliedern* (nach Adrian Valerius) f. MCh, Soli, Orch. (darin das *Niederl. Dankgebet*) denen er noch weitere Werke gleicher Besetzung nachsandte. 1912/13 bot er 2 Bde. *Wiener Lieder u. Tänze*.

Křenek (spr. ksch-), Ernst, * 23. Aug. 1900 in Wien, stud. seit 1916 bei *Schreker (hj.), zog als Schwiegersohn *Mahlers (j.) 1924 nach Zürich, wirkte 1925—27 unter P. *Bekker (hj.) am

Kasseler Theater, dgl. in Wiesbaden, lebte in u. bei Wien. Bühnenwerke: *Zwingburg* (1922—23); *Der Sprung über den Schatten* (1924); *Orpheus u. Eurydike* (Kokoschka, 1923—26); Balletts *Mammon* u. *Der vertauschte Cupido* (1925—27); Theatermusiken (Dietzen Schmidts *Lieber Augustin*, Tollers Puppenspiel *Die Rache des verhöhnten Liebhabers*, Goethes *Triumph der Empfindsamkeit*); Jazzoper *Jonnv spielt auf* (1927 auf zahlr. Bühnen); Musik zum *Sommernachtsstraum* (1926); *Das Leben des Orest* (1930); *Kaiser Karl V.* (1934). — *Orch.-Werke*: 3 Sinfonien; 2 Concerti grossi; 2 Sinfon. Musiken f. 9 Soloinstr.; Kl-Konz.; Concertino; V-Konz.; 7 Orch.-Stücke; Sinf. f. Bläser u. Schlagzeug; Militärmärsche; Kleine Sinfonie; Thema u. Variationen; *Suite du Triomphe* (Paris 1934). *Kammermusik*: V-Son.; *Serenade* f. KlQu.; 5. StrQu.e; Suite f. Clar. u. Kl; Solo-V-Son. *Lieder*, z. T. mit Kammerorch.; *Chöre*; a capp. Kantate; Gryphius-Kantate; 16 Bearbb. zum staatl. Jugendld. *Klavierwerke*: Doppelfuge u. Tanzstudie; 2 Kl-Son.en; 5 Sonatinen; Toccata u. Chaconne über einen Choral nebst Suite; 2 Suiten; Kl-Stücke.

Lit.: H. *Mersmann, *Die moderne Musik* (in Bückens Hdb., S. 193ff.); ders., *Kammermusik IV*, 143ff.; H. *Engel, *Instr.-Konz.*, S. 467f.; S. Günther in der *Musik XXIII/8*.

Kretzschmar, Hermann, * 19. Jan. 1848 als Kantorenssohn zu Olbernhau (Erzgeb.), † 12. Mai 1924 zu Nikolassee bei Berlin, sang an der Dresdener Kreuzschule unter J. *Otto, stud. MW in Leipzig (O. *Paul), wurde 1871 Dr. phil. (Diss. *De signis musicis* [vor Guido v. Arezzo]), wurde Lehrer am Kons., ging 1876 als Theaterkplm. nach Metz, wurde in Rostock 1877 UnivMD, 1880 auch städt. MD, 1884 Prof. (vor allem aus dieser Tätigkeit stammt sein „Führer“, s. u.); 1887 wurde er in Leipzig UnivMD. u. Privatdoz. f. MW, 1888—98 Dir. des Riedelvereins, leitete 1890—95 die von ihm gegr. Akad. Orch.-Konz.e u. wurde a. o. Prof., auch MG-Lehrer am Kons. 1904 ging er nach Berlin als erster o. Prof. f. MW, 1907 außerdem kommissar. Dir. des Inst. f. KM (1908 Geh. Reg.-Rat) u. 1909—20 komm. Dir. der Hochschule. Nach der

Generation der großen Biographen (O. *Jahn, *Chrysander, *Spitta) vertrat er als ein seine Interessen auch ins Geschichtliche ausweitender Musiker mit H. *Riemann die Generation der selbständig-musikalischen Formenhistorie, der er zumal gattungsgeschichtlich nachging (Führer durch den Konzertsaal: I: Sinf. u. Suite [1887, *1921], II, 1: kirchl. Chorwerke [1888, *1932], erneuert v. *Noack u. *Botstiber [j.], 2: Oratorien u. weltl. Ch.-Werke [1890, *1920], erneuert 1932ff. v. *Schnoor, vervollständigt v. H. *Engel [Konzerte] u. H. *Mersmann [Kammermusik]), ferner organisierte er die Buchreihe Musikgesch. nach *Gattungen, für die er selbst eine *Gesch. d. neueren dt. Lieder* (nur I bis Zelter, 1912) u. *Gesch. d. Oper* (1919) schrieb. Dazu treten seine *Ges. Aufsätze*, hg. v. A. *Heuß (I aus den Grenzboten, II aus dem Petersjb., 1911). Bedeütend sind seine Abhh. *G. Fr. Händel* (in Waldersees Vorträgen Nr. 55/56), *Die venet. Oper* u. die Werke Cavallis u. Cestis (Vj. VIII), Monteverdis *Incoronazione* (Vj. X). Ferner ließ er Collegs drucken: *Einfg. in die MG* (1920) u. *Bach-Kolleg* (1922). Er bot als Schluß (Bd. 46) der Bachausg. die Faks.-Sammlg. *J. S. Bachs Hs. in zeitl. geordn. Nachbildg.*, gab ein wertvoll. sächs. Kirchengesangbuch heraus, Neubearb. v. *Lobes Komp.-Lehre, u. redig. die Bd.e 8/9 (*Holzbauers *Günther v. Schwarzburg*), 42 (J. Ernst *Bachs u. V. *Herbings Gellertfabeln) u. schrieb die Einl. zu Bd. 12/13 (H. *Albert) der DTD, deren Leiter er 1911—19 war. — Wichtig ist Kr. ferner als Musikorganisator, den schon seit 1881 (vgl. Hullah) das Schicksal des dt. Schul- und Kirchengesanges bekümmerte; wichtig wurde seine Vortragsreihe *Musikalische Zeitfragen* (Peters, 1903). — Eine Kr.-Festschr. erschien 1918.

Lit.: H. *Abert im Petersjb. 1924; R. Kötzschke, H. K. (Sächs. Lebensbilder 2, Leipzig 1938).

Kreutzer, Konradin, * 22. Nov. 1780 in Meßkirch (Baden), † 14. Dez. 1849 in Riga, 1799 stud. jur. in Freiburg, wirkte seit 1800 als Musiker in Konstanz, studierte 1804 bei *Albrechtsberger in Wien. 1812 wurde er Stuttgarter Hkplm., lebte 1816/17 in Schaffhausen und war 1817—22 fürstl. Kplm.

in Donaueschingen, wurde dann Theaterkplm. in Wien, 1840 in Köln, 1846 wieder in Wien u. folgte 1849 seiner Tochter (Opernsängerin) nach Riga, wo er unter kümmerlichen Umständen starb. Opern: u. a. *Konradin v. Schwaben* (Stuttg. 1812), *Melusine* (Grillparzer, Berlin 1833); Musik zu Raimunds *Verschwander* (Wien 1833) u. s. Hauptwerk *Das Nachtlager v. Granada* (Wien 1834). „Kr. ist der typische volkstümliche Singspielkomp. der Biedermeierzeit, vom Lied u. MCh, aber auch von den Franzosen beeinflusst“ (*Abert, MLex.). Er schrieb selbst gute Lieder (Umland) u. weitverbreitete MCh.e. + *Kammer-M*.
Lit.: H. W. *Riehl, Mus. Charakterköpfe I; Anneliese Landau (j.), Kr.s Lieder (Diss. Berlin 1930); R. Roßmayer, Kr. als dram. Komp. (Diss. Wien 1928); dies., Kr.s KlMusik (ZfMW XIII 80ff.

Kreutzer, Rodolphe, * 16. Nov. 1766 zu Versailles (als Sohn eines schlesischen Orch.-Geigers), † 6. Jan. 1831 bei Genf, Schüler von Anton Stamitz, 1783—92 u. 1804—27 in der kgl. (kais.) Hofkapelle, 1790 KonzM am Pariser *Théâtre ital.*, schrieb bis 1823 rund 40 Opern; weit wichtiger ist der Violinist, der 1795 Prof. am neubegr. Cons. wurde (er schrieb mit *Rode u. *Baillot die berühmte V-Schule dieses Instituts) u. 1796—98 als Virtuose durch Italien, Österr. u. Holland reiste. 1805 widmete ihm Beethoven die urspr. f. d. Mulatten Bridgetower komp. V-Sonate op. 47 (*Kreutzer-S.*). 1801 wurde er KonzM der Großen Oper, 1816 2., 1817 1. Kplm. (daneben seit 1802 Kammervirtuos bei Napoleon, 1815 bei Ludwig XVIII.), 1827 pensioniert. Am bekanntesten erhielten ihn seine 40 *Études ou Caprices* f. V (um 1807, zahlr. Neuausgg.) u. von s. 19 V Konzerten das 18. u. 19.; ferner die *Sinfonie concertante* f. 2 V u. Orch., V-Variationen *La Molinara* über Paesiello berühmte Ariette *Nel cor più non mi sento* (vgl. auch Paganinis und Beethovens Var.); StrQu.e, Str-Trios, V Duette usw.

Lit.: H. Kling, R. K. (Brüssel 1898); Jos. Hardy, R. K., *sa jeunesse à Versailles* (1910); A. *Moser, Gesch. d. Violinspiels, S. 394ff.; B. Cutter, *How to study K.* (1907).

Krieger, Adam, * 7. Jan. 1634 zu Driesen (Neumark), † 30. Juni 1666 zu

Dresden, stud. bei S. *Scheidt in Halle, war 1655—57 *Rosenmüllers Nachf. als Leipziger Nikolaiorg. u. ging, als das Thomaskantorat statt seiner Seb. *Knüpfer erhielt, als Kammerorg. der kurprinzl. Kap. nach Dresden. Er ist der genialste dt. Liederkomponist des Barock, außerordentlich vielseitig im Ausdruck (auch sehr beachtlicher Dichter seiner Texte) u. versah seine Strophen mit 5stg.en Instrumentalritornellen, die sie als student. Collegiumsmusik hohen Ranges kennzeichnen. Seine verschollene 1. Sammlg. v. 1657 mit nur 3stg.en Ritornellen rekonstruierte aus Hss. H. *Osthoff (A. Kr., 1929), die zweite Sammlg. v. 1667 (aus dem Nachlaß 21676 um das fehlende letzte Zehnt der Ritornelle v. Furchheim vervollständigt) bot A. *Heuß in DTD Bd. XIX; prakt. Auswahlen v. M. *Seiffert (Organum) u. Hans *Hoffmann (Bärenr.) — ein köstl. Schatz auch f. d. heutige Hausmusik. Mehreres bei H. J. *Moser, Alte Meister d. dt. Lieder. Freie Bearbb. v. H. J. *Wetzel. Von eigener Prägung auch zwei erhaltene Kirchenkantaten (eine auf dem Hallischen Händelfest 1922).
Lit.: H. *Kretzschmar, Gesch. des neueren dt. Liedes; H. J. *Moser, *Corydon* singt ein Quodlibet (in Der klingende Grundstein, 1937).

Krieger, Johann, * 1. Jan. 1652 zu Nürnberg, † 18. Juni 1735 in Zittau, Schüler u. Bayreuther Nachf. s. älteren Bruders J. Ph. *Kr., wurde 1678 Hkplm. in Greiz u. Eisenberg, wirkte seit 1681 als KMDir. in Zittau, seine Kl-Werke (6 mus. Partien [1697] u. *Anmutige Kl-Übung* [1699], Ausw. v. M. *Seiffert als DTB XVIII) wurden v. Händel sehr geschätzt. Ferner schrieb er unter dem Einfl. des Zittauer Rektors Chr. Weise: *Mus. Ergötlichkeit* (1684, I: *Geistl. Andachten*, II: *Politische Tugendlieder*, III: *Theatralische Sachen*); ein Stück daraus bei Schering. Beisp. 235; Ausgew. Kl-Werke hg. v. A. Kreutz (Bärenr.).

Lit.: *Weitzmann-*Seiffert, Gesch. d. Kl-Musik, S. 299ff.

Krieger, Joh. Philipp, als Bruder des Vorigen, * 26. Febr. 1649 zu Nürnberg, † 7. Febr. 1725 in Weißenfels, wurde 1663 Schüler und 1665 Nachf. des Org. Joh. *Schröder in Kopenhagen, 1670 Kammerorg. in Bayreuth, stud. 1673 bei *Rosenmüller in Venedig

u. *Pasquini in Rom, wurde in Bayreuth Hkplm., 1677 dgl. in Halle u. (1680) Weißenfels, wo er rund 50 deutsche Opern u. zahlr. Kantaten schrieb; aus ersteren ließ er 1690/92 fast 200 Arien drucken (24 hg. v. H. J. *Moser bei Bising), v. letzteren bot eine starke Ausw. M. *Seiffert in DTD 53/54 mit (auch sep. ersch.) Werkverzeichnis (jedoch stellte sich *Wie bist du doch, mein Gott* als Werk v. J. Christoph *Bach heraus). Seiffert gab im Organum mehrere Kantaten, zwei Triosonaten aus s. op. 1 u. 2 (1688 u. 93) u. eine Suite aus s. *Lustigen Feldmusik* (chorisch besetzte Bläserouvertüren f. Militärorch., 1704) heraus, eine andere daraus *Schering; ders., Beisp. 236b. Orgelstücke bot Seiffert in DTB XVIII. Lit.: Rud. Wagner in ZfMW VIII, 146ff.

Krohn, Ilmari, * 8. Nov. 1867 zu Helsingfors, stud. bei G. *Schreck (Leipzig), wurde 1894 Org., 1899 Dr. phil. (Diss. *Geistl. Volksmelodien in Finnland*), 1900 Priv.-Doz. an der Univ. Helsingfors, 1918 Prof., Tonsetzer v. Chören, Kantaten, 1 Orat., 1 Oper; Mitgl. der staatl. Gesangbuchkomm., Hg. v. Psalmen 1903, Introiten 1908, Antiphonen 1915, Meßordnung 1925, Completorien 1928; K. bot eine große finn. Volksliedsammlg. (3bdg. 1893ff.) und schrieb: *Leitfaden f. d. Tontreffen reiner Stimmung* (finn. 1911, schwed. 12); *Rhythm. Fingerübungen* (1921); *Lehrg. d. Mus.-Th.* (4bdg. 1927). Abh.: Gevaerts Stellg. z. greg. Gesang (Kongr.-Ber. Lüttich 1930); Sammlung u. Erforschg. d. Volksmus. i. Finnld. (Finnogr. Ges. 67); Die finnische Volksmus. (Greifswald 1935).

Lit.: J. K. z. 70. Geb., Sonderheft der Zs., *Musiik-Kitieto*, Nov. 1937 (Helsinki).

Kroll, Erwin, * 3. Febr. 1886 in Dt.-Eylau (Westpreußen), stud. in Königsberg u. München, ging ins höhere Lehramt, arbeitete nochmals bei *Pfitzner u. *Sandberger, leitete seit 1925 die Musikredaktion der Hartungschen Ztg. in Kgb. und lebt seit 1930 als Musikref. der DAZ in Berlin. Er schrieb Lieder, Kammermusik u. Orch.-W.e sowie die Bücher: *E. T. A. Hoffmann* (1923); *H. Pfitzner* (1924); *C. M. v. Weber* (Athenaion 1934).

Kromolicki, Joseph, * 16. Jan. 1882 in Posen, studierte KM bei *Haberl und *Haller in Regensburg, bei Pfitzner, *Kretzschmar und J. *Wolf in Berlin, 1909 Dr. phil. (Diss. *Die Practica des Amerus*), seit 1905 Kirchenchordirg., 1913 MD; Hg. v. DTD 45 (Elmenhorstlieder v. J. W. Franck, mit W. Krabbe), 48 (J. Ernst Bach, Passion), 57 (Lieder v. Telemann u. Görner mit Krabbe); bot die Motettenausw. *Florilegium* (1920), schrieb beachtete Messen, Motetten, kirchl. Chorlieder; Offertorien für d. Hauptfeste (1930).

Kroyer, Theodor, * 9. Sept. 1873 in München, stud. Komp. bei *Rheinberger, MW bei *Sandberger, 1897 Dr. phil., bis 1910 Kritiker der Allg. Ztg., wurde 1902 Priv.-Doz., 1907 a. o. Prof.; 1920 o. Honorarprof. in Heidelberg, 1921 Ord., 1923 dgl. in Leipzig, 1932 in Köln, 1938 i. R.; 1925 gründete er die *Publikationen älterer Musik* (s. Denkmäler). Er schrieb: *Die Anfänge der Chromatik im ital. Madr.* (IMG, Beiheft 4); *Jos. Rheinberger* (1906); *W. Courvoisier* (1928); Abh.: *A capp. u. Consorto* (Kretzschmarfestschr.); *Die Mus. spec. des Mag. E. Heritius* (Sandbergerfestschr.); *Dialog u. Echo* (Petersjb. 1909); *Die zirkumpolare Oper* (dgl. 1919); *Die threnodische Quarte* (Kongr.-Ber. Basel 1924); *Zur Chiavettenfrage* (Adlerfestschr.); *Die barocke Anabasis* (ZfM, Nov. 1933); *Rätsel um Bach* (Köln. Ztg. Okt. 1933); *Zwischen Renaissance u. Barock* (Petersjb. 1927); Hg. v. DTB III 2 (Senfl, Magnif. u. Motetten), X 1 (Aichinger), von M. Zengers *Gesch. der Münchner Oper* (1923) u. Max Webers *Soziolog. Grundlagen der Musik* (1921); Von d. *musica reservata* des 16. Jhs. (Festschr. f. H. *Wölfflin, 1934); Übungssammlung: *Der vollkommene Partiturspieler* (1930). Eine Kr.-Festschr. erschien 1933 (Bosse). Lit.: O. *Ursprung in ZfM Nov. 1933.

Krüger, Felix E., * 10. Aug. 1874 zu Posen, stud. in Straßburg, Berlin, München (1897 Dr.), Ass. an den psychol. Inst. in Leipzig (Wundt) u. Kiel, 1903 Priv.-Doz. in Leipzig (Hab.-Schr. *Das Bewußtsein der Konsonanz*), war 1906—08 Prof. in Buenos Aires, 1910 o. Prof. in Halle, 1912/13 Austauschprof. in New York, 1918 Nachf. v. Wundt als Dir. d. Psychol. Inst. Leipzig,

1938 i. R. Mw. Schriften: *Beobachtungen an Zweiklängen* (Philos. Studien, 1900), *Zur Theorie der Kombinationstöne* (dgl. 1901); *Differenztöne u. Konsonanz* (Arch. f. d. ges. Ps. Iff.); *Beziehungen d. exper. Phonetik zur Psychol.* (1907); *Die Theorie der Konsonanz* (in Wundts Ps. Stud. 1906—10); *Mitbewegungen beim Singen, Sprechen u. Hören* (1910); *Über Entwicklungspsychologie* (1915); *Über psychische Ganzheit* (1926); Festschrift zum 60. Geb. unter dem Titel: „Ganzheit u. Struktur“ (2 Bde., 1934), nebst Schriften-Verzeichnis, darin Beitrag s. Schülers A. *Welleküb., Musik“ (I, 165ff.).

Krüger, Joh. s. Crüger u. Krieger.

Krummhorn (franz. *Cromorne*, ital. *Cornamuto torto, Storto*), altes Doppelrohrblattinstr., das über eine Windkapsel angeblasen wurde, chorisch in 3—6 Größen gebaut, nur eine None umfassend; danach auch ein Orgelregister zu 4, 8, 16' (Zungenstimme) des Barock, das neuestens wieder als (unbeseelte) Klangfarbe geschätzt wird.

Kruse, Georg Richard, * 17. Jan. 1856 zu Greiffenberg (Schles.), stud. in Bern, wurde Kplm. in Dtschl. u. USA., dann Theaterdir. in Bern, St. Gallen, Ulm, leitete 1906—37 das von ihm gegr. Berliner Lessingmuseum (MG-Vorträge) u. schrieb Biographien von Lortzing (1899), O. *Nicolai, H. *Götz; Hg. der Briefe Lortzings (1901, 213) und von Werken desselben. Seine Lortzingsammlung ging 1941 an die Landesbibl. Detmold über.

Kubelik, Jan, * 5. Juli 1880 bei Prag, † dort 6. Dez. 1940, V-Schüler von *Ševčík (Prag), seit 1900 berühmter V-Virtuose, schrieb auch 6 V-Konz. e. lebte in Abbazia oder in Böhmen.

Küchler, Ferdinand, * 14. Juli 1867 in Gießen, † 24. Okt. 1937 in Leipzig. Schüler des Hochschen Kons. Frankfurt a. M., wirkte als V-Pädag. seit 1889 in Basel, 1898—1910 am Hochschen Kons. (auch Bratschist des Heermann-Quartetts), 1910—27 wieder in Basel, seitdem Lehrer am Leipziger Kons. Schrieb eine Violinschule (1911, 27), Täg. Studien f. d. linke Hand; op. 9, 'Geworfener Strich und Springbogen; op. 10, Erstes Zusammensp. (1934); Chorgesangschule; ferner: Goethes Musikverständnis (1935).

Kücken, Friedr. Wilh., * 16. Nov.

1810 bei Lüneburg, † 3. April 1882 in Schwerin, wirkte in der Schweriner Hofkap., stud. in Berlin, 1841 bei *Sechter (Wien), 1843 bei *Halévy (j.) (Paris), war 1851—61 Hkplm. in Stuttgart, lebte seitdem in Schwerin. Er schrieb Opern, Chöre u. vor allem volkstümliche Lieder (*Ach wie ist's möglich dann, Wer will unter die Soldaten*).

Kühnel, August, * 3. Aug. 1845 zu Delmenhorst (Oldbg.), Gambist der Hofkap. in Zeitz, 1865 auf Konzertreise in Frankreich, 1880/81 in München, 1885 in London, dann Kplm. in Weimar, seit 1895 (wohl bis 1900) Hkplm. in Kassel; mehrere seiner Sonaten für 1—2 Gamben u. Bc. (1898) neugedr. v. A. *Einstein (j.), Fr. Bennat u. Chr. *Döbereiner.

Künneke, Eduard, * 27. Jan. 1885 zu Emmerich (Rh.), aus niedersächs. Familie, stud. Komp. bei M. *Bruch, lebt in Berlin, schrieb Opern, das Singspiel *Das Dorf ohne Glocke* (1919) u. seit 1920 wertvolle Operetten bzw. Singspiele (u. a. *Wenn Liebe erwacht, Der Vetter aus Dingsda, Lady Hamilton, Glückliche Reisel, Zauberin Lola, Der große Name, Herz über Bord, Die lockende Flamme, Die große Sünderin* u. a. m., Filmmusiken, Lieder, eine Ouv., Orch.-Suite, Kl.-Konzert. 1942 erhielt er einen Staatsauftrag d. Propag.-Min. s. f. d. kom. Oper „Die falschen Wünsche“. Eine Oper „Walther v. d. Vogelweide“ in Vorbereitung.

Kufferath, drei Brüder aus Mülheim a. d. Ruhr, die auf das vläm.-niederl. Musikleben starken Einfluß gewannen: Joh. Herm. K. (1797—1864), Violinschüler von *Spohr, 1830—62 MD in Utrecht; Louis (1811—82), Pianist, Schüler v. Fr. *Schneider, seit 1850 Kompos.lehrer in Gent; Hubert Ferdinand (1818—96), seit 1844 in Brüssel, wo er 1871 Komp.-Prof. am Cons. wurde; sein Sohn Maurice (1852 bis 1919) leitete die Musikztg. *Le guide musical* und wurde 1900 Direktor des Monnaie-Theaters in Brüssel — er übersetzte Texte v. Brahms, Wagner, Beethoven ins Französ., schrieb über sie und *L'art de diriger l'orch.* (21901).

Kugelmann, fünf Brüder aus Augsburg, darunter 1) Hans, seit 1519 Trompeter in Innsbruck, 1524 dgl. in Augsburg u. Königsberg, seit 1536 preußischer Hkplm. unter Herzog *Al-

brecht, † 1542 in Königsberg, schrieb Messen (eine und 2 Motetten neugedr. in Jödes Chorbuch V) u. 3stg.e geistl. Lieder (1540); 2) Paul, kam um 1542 von Nürnberg nach Kbg., bot 1558 hier das Sammelwerk *Etliche teutsche Liedlein geistl. u. weltl.* (Unikum Gym.-B. Thorn, Neuausg. v. H. *Engel in LD bevorstehend), wurde 1572 Obertrompeter, † nach 1580. 7 teutsche Liedlein, hg. von H. *Engel.

Lit.: Fr. *Spitta, Die Lieder-sammmlg. des P. K. (Riemannfestschr. 1909), u. die Lit. unter *Albrecht v. Preußen; ferner C. v. *Winterfeld, Ev. Kges. I, 205ff.

Kuhlau, Friedrich, * 11. Sept. 1786 zu Ulzen, † 13. März 1832 zu Lyngbye bei Kopenhagen, lebte in Braunschweig, stud. bei Schwencke in Hamburg, floh 1810 vor dem napoleonischen Militärdienst nach Kopenhagen, trat dort 1813 in die Hofkapelle, wurde 1818 Hofkomp., 1828 Prof., schrieb dän. Opern u. Schauspielmusik (siehe Dänische Musik), zahlr. Kl.-Werke u. lebt noch heute durch seine Kl.-Sonatinen op. 55, 20, 59, 88, 60 (Ges.-Ausg. v. H. *Riemann bei Schott).

Lit.: K. Graupner, Leben und dram. Werke Fr. K.s (Diss. München 1930); H. Funck in Altonaische Zs. VI (1937); K. Siemers in ZfM 100, 345.

Kuhnau, Johann, * 6. April 1660 zu Geising (Erzgeb.), † 5. Juni 1722 zu Leipzig, Schüler v. Joh. Chr. *Kittel in Dresden, sang im Dresdener Kreuzchor, in Zittau Schüler v. Christian Weise, stud. in Leipzig Jura u. wurde Rechts-anwalt sowie gelehrter Übersetzer, daneben seit 1684 Thomasorg., wurde 1710 Univ.-Org. u. (als Nachf. *Schelles u. Vorgänger J. S. Bachs) Thomaskantor; als Leiter des Coll. mus. war er etwas schwächlich gegenüber dem jungen Wettbewerb der *Telemann, *Graupner u. fröhdt. Oper in Lpzg. Wichtig ist der Kl.-Komponist, der die ersten Sonaten f. dieses Instr. schrieb u. hier auch der *Programm-Musik ein bisher in Dtschl. in dieser Art kaum bebautes Feld eröffnete. Er veröffentl.: *Neue Clavirübung* (I 1689, 295, II 92, 295, 31703, 426, je 7 Suiten); *Frische Clavierfrüchte* (7 Sonaten, 1696—1724 5 Autl.); *Musical. Vorstellung einiger bibl. Hist.rien in sechs Sonaten auf dem Claviere*

zu spielen (1700, daraus u. a. *David und Goliath* mehrfach neugedr.); sämtliche Kl.-Werke hg. v. *Päslar als DTD 4, eine Auswahl v. K. *Schubert (Schott, 1938). Von seinen Kirchenkantaten bot 4 *Schering in DTD 58/59, je eine *Seiffert im Organum u. *Egidi bei Vieweg. Ferner schrieb er die Abh. *Jura circa musicos eccl.* (1688) u. den satirischen Roman *Der mus. Quacksalber* (1700, Neudr. v. C. Benndorf [1900]). Die andern ihm zugeschriebenen Romane sind von W. C. *Prinz. Zwei Abhh. zur Mus.-Th. blieben Ms.

Lit.: R. *Münnich, J. K.s Leben (SbIMG III, 473ff.); H. Bischoff, K.s bibl. Historien (1877); Ph. *Spitta, J. S. Bach I; A. *Schering im Bachhj. 1912 und Musikgeschichte Leipzigs II (1926), S. 190ff.; J. *Martin, Die Kirchenkantaten K.s (Diss. Berlin 1928); R. *Rolland, Mus. Reise S. 9ff.; vgl. auch R. Gutmann in ZfM 1939, I (mit Werkverzeichnis.).

Kuhn, Siegfried, * 15. April 1893 in Eisenach, gefallen 15. Juli 1915 in Polen, Schüler v. *Rinkens u. *Humperdinck, mit dem fast gleichzeitig gefallenen R. *Stephan ein Vorahner des neuen Stils, hinterließ Kammermusik, Kl.-Var., Lieder.

Lit.: Fr. *Blume in Festschr. zur 750-Jahr-Feier des Gymnasiums Eisenach, Fr. Stege in ZfM 101, 767.

Kuhreigen (franz. *Ranz des vaches*), alter Gesang der Schweizer Sennen; ein ältester *Loba loba* steht anon. in *Rhaws Bicinien v. 1545 (2stg.); den besten heutigen aus Melchsee-Frutt, dessen lydische Einschläge auf Alphornmelodik deuten, bot A. *Schering in SbIMG II, 669ff., auch bei H. J. *Moser, Tönende Volksaltettümer (1935).

Lit.: A. Tobler, Kühreigen, Jodel u. Jodelied in Appenzell (Zürich 1890); L. Gauchat, *Etude sur le ranz de vaches fribourgeois* (1899); Groves Dict. unter *Ranz de vaches*; vgl. auch *Kienzls Oper „Der K.“.

Kujawiak, langsame Mazurka aus Kujawien (poln. Landschaft südl. der Weichsel zw. Kutno u. Bromberg).

Kuhlenskampff, Georg, * 23. Jan. 1898 in Bremen, stud. seit 1912 bei W. Heß (j.) a.d. Berliner Hochschule, u. wurde an dieser 1923 Prof., ausgezeichnete V-Virtuose, jetzt als Lehrer nur noch

bei den Potsdamer Sommerkursen tätig.

Kullak, Berliner Musikerfamilie, u. zwar die Brüder:

Theodor K.

(* 12. Sept. 1818 zu Krotoschin,
† 1. März 1882 in Berlin);

Franz K.

(* 12. April 1844 in Berlin,
† 9. Dez. 1913 ebenda)

Adolf K.

(* 23. Febr. 1823 zu Meseritz,
† 25. Dez. 1862 in Berlin)

Ernst K.

(* 22. Jan. 1855 in Berlin,
Kl.-Komponist).

Theodor K. stud. bei Agthe u. S. *Dehn in Berlin, bei *Czerny, *Sechter u. O. *Nicolai in Wien, wurde in Berlin 1846 Hofpianist, begr. mit J. *Stern u. A. B. *Marx das Sternsche Kons., 1855 seine eigne Neue Akad. d. Tonk., an der er als bedeutender Kl.-Lehrer wirkte. Er schrieb u. a. *Schule des Oktavenspiels* op. 48; *Materialien f. d. Elementarunterricht*. (3 Hefte); *Prakt. Teil zur Methode v. Moscheles u. Fétis* (2 Hefte) sowie zahlr. Kl. Musik (z. B. *Kinderleben* op. 62 u. 81). *Lit.*: O. Reinsdorff, Th. K. (1870); H. Bischoff, Zur Erinnerung an Th. K. (1883). — Adolf K., Dr. phil. u. Lehrer an der Akademie seines Bruders, schrieb *Das Musikalische-Schöne* (1858) u. *Ästh. des Klavierspiels* (1861; 2 u. 3 v. H. Bischoff 1876/90; 4 u. 5 v. W. *Niemann 1906 u. 16). — Franz K., Nachf. seines Vaters an der Akad., die er 1890 auflöste, 1883 Prof., schrieb die Unterrichtswerke *Der Erste Klavierunterricht*, *Der Fortschritt im Klavierspiel*, *Die Harmonie auf dem Kl.* und das Buch *Der Vortrag in der Musik* (1897), auf das H. *Riemann vom Standpunkt seiner Phrasierungslehre mit dem humorvollen Traktat antwortete: *M. Ugolini de Maltero Thuringi ad M. Franciscum Culacum Polonum De cantu fractabili* (Präludien u. Studien III, 185 ff.).

Kummer, Friedr. August, * 5. Aug. 1797 zu Meiningen, † 22. Aug. 1879 in Dresden, wurde Oboe- u. vor allem Vc.-Schüler von *Dotzauer, seit 1814 Mitgl. der Dresdener Hkap. (bis 1864) u. am Kons. berühmter Vc.-Lehrer (v. *Coßmann, *Goltermann u. a.); schrieb f. s. Instr. Konzerte, Solostücke u. eine Schule (1910 neu hg. v. Hugo *Becker).

Kundigraber, Hermann, * 6. April 1879 in Graz, wo er Schüler v. *Degner wurde, nach Stellungen in Pettau u.

Cilli 1905—39 städt. MD. in Aschaffenburg, dann Dir. des Grenzlandkons. Klagenfurt, 1940 stv. Dir. der Landesmusikschule Graz. Er komp.: Bl.-Quint. mit Kl, Ouv., Lieder u. Orch.-Gesänge, Chöre, Kl.-W.e, 2 StrQue, StrTrio, V-Son., *Steyrische Sinf.*, Schulsinf., 4 Tondichtg.en nach M. Grünewald f. gr. Orch., die Oper „Das Narrentestament“ (nach eigener Dichtg.); ferner: Kompendium d. Tonleiter- u. Akkordspiels u. eine Kl.-Schule.

Kunzen, Friedr. Ludw. Ämilius, * 24. Sept. 1761 in Lübeck, † 28. Jan. 1817 in Kopenhagen, Sohn des Liederkomp. Karl Adolf K. (1720—81), stud. in Hamburg u. Kiel, kam 1783 in die dänische Hauptstadt, wo er mit der Oper *Holger Danske* 1787 großen Erfolg errang, gab 1791/92 mit *Reichardt das *Mus. Wochenbl.* u. d. *Mus. Mschr.* heraus, wirkte als Kplm. in Frankfurt a. M u. Prag, wurde 1795 Hkplm. in Kopenhagen. Ferner schrieb er die dän. Oper *Erik Ejegod* (1798), 3 dtische. u. 12 dän. Singspiele; v. seiner Musik zu Kruses *Gyrithe* bot Barnekow einen Kl.-Ausz. (nebst kurzer Biogr. v. V. C. Ravn). Er vertonte Cramers geistl. Oden 1789 u. (weltl.) *Viser og lyriske Sange* (1786); einige Neudr. bei *Friedlaender.

Kurrende (v. lat. *currēdo cānere* = im Laufen singen), Schulchor, der vor den Häusern und auf Plätzen um milde Gaben sang (so schon der Knabe Luther in Eisenach), Blütezeit im 17./18. Jh., um 1860 meist aufgegeben, heute aber wieder auf anderer wirtschaftlicher Basis (städt. Verwaltg.) an vielen Orten erweckt, um die Chormusik ins Volk zu tragen, so in Elberfeld, Eisenach usw. Dafür kam der entscheidende Antrieb durch Joh. Friedr. Marquardt (* 1. Mai 1810 in Berlinchen, † 3. Febr. 1893 in Berlin),

1844—54 Rektor der Berliner Stadt-
vogtschule, der als solcher die 1848
eingegangene „Volkskurrende“ am 31.
Okt. 1852 ebenso wie diejenige am
Gymn. zum Grauen Kloster als „Evang.
Singinginstitut = Neue Berliner K.“ neu
begründete; dazu trat, 1886 begr. v.
d. Berliner Stadtmission, die „Stoecker-
kurrende“; erstere sang als 4stg.
GemCh, letztere als 3stg.er KnabenCh
meist Motetten v. *Grell, zeitweilig in
5 Abtlg.en. Zuletzt standen sie unter
Marquards Schüler, dem Org. Rich.
Günzel.

Lit.: P. Epstein (j.), Der Schul-
chor (1929) S. 42ff.; G. *Schöne-
mann, Gesch. d. dt. Schulmusik (nebst
Abbildungsband); J. Rautenstrauch,
Luther u. die kirchl. Musik in Sachsen
(1907); O. Urban, Die K. zu Dessau
(1909); W. Nicolai im Bach-Jb. 1914
(Die Wiederbelebung der K. in Eisen-
ach); J. Fr. Marquardt, Was singt
unserer Zeit die Wittenberg. Nachti-
gall? (1883); ders., Aufruf an die Ber-
liner Kirche betr. Grabgesang (1890).

Kurth, Ernst (j.), * 1. Sept. 1886 in
Wien, wo er Musik bei R. Gund, MW
bei *Adler studierte; 1908 Dr. phil.
(Diss. *Glucks Arien bis zum Orfeo*, Bei-
heft zu DTÖ); wurde Theaterkplm.,
dann Musiklehrer in Wickersdorf (siehe
A. *Halm), 1912 Priv.-Doz. in Bern
(1920 a. o. Prof., 1927 Ord.), lebt in
Gümligen bei Bern. Er schrieb *Zur ars
mens. des Franko v. Köln* (Km. Jb. 1908);
Die Voraussetzungen der theor. Harmonik
(1913); *Grundlagen des linearen Kontra-
punktis, Einfg. in Stil u. Technik v.*
Bachs melod. Polyphonie (1917, 327);
Die romantische Harmonik u. ihre Krise
in Wagners Tristan (1920, 327); *A.*
Bruckner (2bdg. 1925); *Musikpsycho-
logie* (1931); *Der mus. Formbegriff*
(Melos IV 7/8); Herausgeber der Berner
Veröffentlichungen zur Musikforschung.

Lit.: E. *Bücken, K. als Musik-
theoretiker (Melos IV 7/8).

Kurze Oktave, an Orgeln (auch Klia-
vieren) des 16.—18. Jhs. im Pedal
(seltener Manual), Ersparung der tief-
sten chromat. Halbtöne, wobei man die
übrigbleibenden auf die Ober- u. Unter-
tasten einer verkürzten Skala zusam-
menrückt, um Raum zu sparen, z. B.

Fis Gis B

Tasten: E F G A H C

Klang: E F C G D A B H C

Lit.: G. *Kinsky (j.), K. O. auf be-
saiteten Tasteninstr.en (ZfMW II).

Kusser (Cousser), Joh. Sigismund,
* (getauft 13.) Febr. 1660 in Preßburg,
† 1727 in Dublin, Sohn d. dortigen, dann
Stuttgarter Org. Joh. K., lebte 1674—82
in Paris als Schüler u. Freund v. *Lully,
war Kplm. der Wolfenbütteler Oper,
wo R. *Keiser sein Ass. war, führte
1694—96 die Hamburger Oper auf ihre
höchste künstlerische Höhe, war 1696
in Nürnberg u. Augsburg, 1698—1704
an der Stuttgarter Oper als Dirig. tätig
und wurde zuletzt Kplm. des Vizekönigs
v. Irland. Er schrieb 5 Opern für den
Braunschweiger Hof (Arienauszüge als
Helikonische Musenlust [Stuttg. 1700]),
4 für Hamburg (44 Arien aus *Erindo*
v. 1693 gedr., Schering, Beisp. 250),
2 f. Stuttgart. Seine 6 Suiten v. 1682
(*Composition de musique suivant la
méth. franç.*) u. 3 weitere Drucke v.
1700 führen die Opernouv. nebst
Ballettmusiken nach Lullyscher Art in
die deutsche *Suite ein. Sie folgen im
edlen Pathos Ag. *Steffani u. bildeten
das Vorbild für R. *Keiser. In England
schrieb er noch 3 Gelegenheitskantaten.
Eine Ouv. v. 1682 hg. v. *Osthoff bei
Nagel (1933).

Lit.: Hans Scholz, J. S. K. (Diss.
München 1911); Fr. *Chrysander in
der AMZ 1879.

**Kussewitzky, Serge Alexandro-
witsch**, * 13. (26.) Juni 1874 zu Twer
(nw. v. Moskau), wurde in Moskau und
an der Berliner Hochschule zum Kontra-
baßvirtuosen ausgebildet, gründete 1907
ein eignes ausgezeichnetes Reise-Orch.
und einen modernen Musikverlag; durch
die Revolution von 1917 zerfiel ihm
beides, er leitete bis 1920 das Staats-
orch., dann ging er ins Ausland und
wurde 1924 Leiter des *Boston Symfony
Orch.* Er schrieb ein Kb.-Konz. (fis-
moll) und *Chanson triste* (Kb. u. Kl.).

Lit.: A. Lourié, S. A. K. and his
Epoche (N. Y. 1931).

Kusterer, Arthur, * 14. Juli 1898
in Karlsruhe, seit 1934 Lehrer an der
Hochschule Berlin, schrieb mehrere
Opern („Katharina“, Charlottenburg
1939), Sinf., V-Konz., Kl-Konz., Kam-
mermusik, Lieder.

Kuyper (spr. keu-), Elisabeth, * 13. Sept. 1877 in Amsterdam, stud. in Berlin bei H. *Barth u. M. *Bruch, 1908—20 Lehrerin an der Hochschule, schrieb 2 V-Son., V-Konz., Orch.-Serenade, Kl-Tr., Sinf., Ballade f. Vc und Orch., Kantaten, Chöre, Lieder. Lebt in Berlin.

Kwast, James, * 23. Nov. 1852 in Nijkerk (Holland), † 31. Okt. 1927 in Berlin, stud. bei *Reinecke in Leipzig, bei Th. *Kullak in Berlin, bei Brassin u. *Gevaert in Brüssel, wurde 1874 Lehrer am Kölner Kons., wirkte 1883 bis 1903 am Hochschen Kons. (Frkft.) u. seit 1903 an Berliner Konservatorien; er komp. ein Trio, eine Ouv., ein Kl-Konz., Etüden, Hg. v. Händel u. Clementi sowie einer Schumann-Ausw. (Ed. Cotta).

Kyrie eleison (griech., spr. m.-a. *ei* oder antik *ei* = Herr, erbarm dich), 1) Refrain der Allerheiligenlitanei und von da in den Volksgesang gelangt; m.-a. Lieder, die in das *eleison* ausklangen, nannte man *Leisen; 2) der erste Satz des Meßordinariums, dreiteilig: K. e., *Christe e.*, K. e. (seit d. 9. Jh. jedes dreimal, also eigentlich neunteilig), und so Kopfsatz der Meßkompos.; die nach dem *de tempore* (und urspr. den verschiedenen Tropierungen) wechselnden greg. Melodien des K., die die Neunteiligkeit in mannigfachen Architekturvarianten nachformen, sind im *Kyrieale* gesammelt.

Lit.: P. *Wagner, Einfg. in die greg. Melodien III, 439 ff.; D. *Johner, Erklärung des K. (1933).

L

La in der *Solmisation u. im *Tonikad-system = a, in *Jale = des.

Laber, Heinrich, * 11. Dez. 1880 zu Ellingen, stud. bei *Mottl (München), wurde KonzM in München, Bern, Augsburg, Baden-Baden, Korrep. in Stuttgart, 1913 Dirig. des Lehrer-GV.s Nürnberg, seit 1914 Hkplm. in Gera (1920 Prof.), außerdem 1923—25 i. Kplm. in Coburg, 1922—24 in Plauen, auch Komponist, trat 1942 von seinem Geraer Dirig.-posten zurück.

Labialpfeifen (v. lat. *lābium* = Lippe), Orgelregister nach Flötenart, wobei der Ton durch Reibung der Luft an den scharfen Kanten (Labien) des „Aufschnitts“ am unteren Ende der Pfeife entsteht, so Prinzipale, Flöten, Hohlflöten, Gemshorn, Gedackt, Rohrflöte sowie die meisten *Hilfsstimmen.

Lablache (spr. -bläsch), Luigi, * 6. Dez. 1794 in Neapel, † 23. Jan. 1858 ebenda, sang als Baß von steigender Berühmtheit in Italien, Wien, 1830 Paris, London u. Petersburg bis 1852; er schrieb eine *Méthode de chant*.

Lit.: G. Widén, L. L. (schwed., Göteborg 1898); P. Scudo in *Crit. et Lit. mus.* II (1859); E. Frères, *Études biograph. sur les chanteurs contemporains* (Paris 1840); A. Lancelotti, *Le voci d'oro* (Roma 1942).

de Laborde, Jean Benjamin, * 5. Sept. 1734, † 22. Juli 1794 (als Generalpächter guillotiniert), Schüler v. *Rameau, kgl. Kammerherr, schrieb kom. Opern u. Chansons, ferner einen anerkennenswerten *Essay sur la musique ancienne et moderne* (4 bdg., 1780); *Mémoires histor. sur R. de Coucy* (1781); Hg. eines *Choix de chansons mises en musique* (4 bdg., 1773).

Labroca, Mario, * 22. Nov. 1896 in Rom, stud. bei *Respighi u. *Malipiero, schrieb Ballette, Kammersinf., Kl-Konz., Kammermusik, Gesänge; jetzt Intendant der Kgl. Oper in Florenz.

Lit.: R. Mariani in *Illustrazione* (Florenz, Okt. 1936).

Lach, Robert, * 29. Jan. 1874 in Wien, stud. 1893—99 Musik bei R. *Fuchs, MW bei Wallaschek u. *Rietsch (hj.), 1902 Dr. phil. (Prag), war 1911 bis 1920 in Wien Vorstand der Musikabt. d. Nat.-Bibl., 1915 habilitiert, 1920 a. o. Prof., Mitgl. der Wiener Ak. d. W., 1927 Ord. (Nachf. von *Adler [j.]), 1939 i. R., hat auch fleißig komponiert. M.-w. Werke: *Studien zur Entwicklungsgesch. d. ornamentalen Melopöie* (1913); *Seb. Sailer's Schöpfung* (Wiener Ak. d. W., phil.-hist. Kl. Bd. 60, 1917); *Mozart als Theoretiker* (dgl. 61, 1918); *Gesänge russischer Kriegsgefangener* (dgl.

Sitzungsber. Bd. 189—205 passim, 1920—31, 3 Bde.); *Z. Gesch. d. Gesellschaftsanstalten im 18. Jh.* (Museion 1920); *Eine Tiroler Lhs. d. 18. Jhs.* (Akad. d. W., 1923); *Zur Gesch. d. mus. Kunstwesens* (Sitzungsber. Bd. 199); *Die vergl. MW* (Bd. 200, 1924); *Das Konstruktionsprinzip der Wiederholung* (Bd. 201, 1925); *Vergld.e Kunst- u. MW* (dgl.); *Die Brucknerakten des Wiener Univ.-Archivs* (1926); *Gesch. d. Wiener Staatsakad. f. Mus.* (1927); *Musik der Exoten* (Adlers Hdb.); *Das Kadenz- u. Klauselproblem in der vgl. MW* (Zs.f. österr. Gymn. 1916); *Rhythmik des afr. Liedverses* (Zs. f. franz. Spr. u. Lit. 1924); *Greg. Choral u. vergld.e MW* (Peter-Wagner-Festschr. 1926); *Das Ethos in der Musik Schuberts* (1928); *Die mus. Konstruktionsprinzipien der altmexikan. Tempelgesänge* (J.-Wolf-Festschr. 1929).

Lachner, Franz, * 2. April 1803 zu Rain (Oberbayern), † 20. Jan. 1890 in München, Schüler v. *Ett (München), v. *Sechter u. Abbé *Stadler (Wien), prot. Org. in Wien u. mit Schubert befreundet, 1826 Kplm. am Kärntnertortheater, 1834 dgl. in Mannheim, 1836 Hkplm. in München (Oper, Kirche, Konzert), 1852 GMD, 1865 infolge der Wagnerzeit beurl., 1868 pens., 1872 Dr.h.c. Von s. zahlr. Komp. hielten sich am ehesten die treffl. 8 Orch.-Suiten (dazu *Kretzschmars Führer); Sinfonien, Opern (u. a. *Catarina Cornaro* [München 1841], *Benvenuto Cellini* [dgl. 1849], dazu *Kroyer, Die zirkumpolare Oper). Seine Oratorien, Kirchen- u. Kammernmusik sind größtenteils vergessen; bemerkenswert jedoch Lieder mit obl. Instr. in Schubertschem Stil (vgl. auch Spohr).

Lit.: M. v. Schwind, *Die L.-Rolle* (hg. 1904 v. O. Weigmann); L. K. *Mayer, L. als Instrumentalkomp. (ungedr. Diss. München 1922); A. Würz, L. als dram. Komp. (Diss. München 1927); vgl. auch P. Egert, *Romant. KlSon.*, S. 146ff. — Ebenfalls hoch angesehen waren seine Brüder Ignaz (* 11. Sept. 1807 in Rain, † 24. Febr. 1895 in Hannover, 1831—75 Kplm. in Stuttgart, München, Hamburg, Stockholm, Frankfurt a. M., schrieb Kl-Trios u. Opern) u. Vinzenz (* 19. Juli 1811 in Rain, † 22. Jan. 1893 in Karlsruhe, 1836—73 Hkplm. in

Mannheim, schrieb Ouvertüren, Männerquartette, Kl-Qu).

Ländler (aus dem oberösterreichischen „Landl“), deutscher Walzer im ziemlich langsamen $\frac{3}{4}$ -Takt (Schuberts Deutsche Tänze hört man heute fast immer übereilt und so völlig mißverstanden); z. B. Beethovens 11 Mödlinger Tänze von 1819 (hg. v. H. *Riemann). Auch der Schuhplattler, die *Schnaderhüpfweisen und bayrischen *Zweifaltigen (d. h. mit Taktwechsel versehenen Tänze) gehören zu dieser Gruppe.

Lage, 1) (franz. *Position*) Stellung der Hand in einem bestimmten Gebiet des Griffbretts der Streich- u. Zupfinstrumente; bei chromatischem *Fingersatz meist durch die *Bünde bestimmt, bei diatonischem F. in Ganz- u. Halbtonabständen: z. B. auf einer D-Saite mit den Griffen $d^0 e^1 fis^2 g^3 a^4$ 1. Lage, $es^1 fes^2 ges^3 as^4$ halbe Lage, $f^1 g^2 a^3 b^4$ 2. Lage, $g^1 a^2 h^3 c^4$ 3. Lage usw.; gern werden auf der Violine 1., 3., 5. usw. Lage bevorzugt, doch sollten auch die 2., 4. usw. voll ausgebildet werden, da sie, besonders beim Bachspiel, unentbehrlich sind; 2) gegenseitige Stellung der Akkordtöne (enge, weite L.) und als *Umkehrungen der *Grundlage eines *Akkords; 3) Höhenlage von Tönen sowohl absolut wie auch relativ innerhalb eines *Tonumfangs.

Lit.: H. Pospischil, *Unters. über die psychol. Wirkung d. Lagenverhältnisse*, insbes. bei Wagner (Diss. Wien 1929).

Lahusen, Christian, * 12. April 1886 zu Buenos Aires, in Dtschld. aufgewachsen, Kriegsfreiw., zeitweilig Theaterkplm. (Münchner Kammerspiele), lebt seit 1930 in Überlingen am Bodensee, schrieb Tanzspiele, Bühnenmusiken (zu Eichendorffs „Freiern“), Deutsche Messe (1935), Volks- und Bänkellieder, *Der Tag des Bauern* (gemCh. 1937), *Kanons* (1938) und „Freu dich heut“ (Alte Weihnachtslieder, 2stg.) (Bärenr.).

Lit.: W. Lipphardt in *ZfH Hausm.* 7 (1938).

Lai, Laich s. Leich.

Laienmusik s. Collegium musicum, Hausmusik, Gebrauchsmusik, Kammernmusik, Jugendbewegung, Musikerziehung, Volkslied, Volksmusik.

de La Laurencie (spr. loräBi), Lionel,

* 24. Juli 1861 zu Nantes, † 21. Nov. 1933 in Paris, stud. Musik u. a. am Pariser Cons., wandte sich 1898 zur MW, hielt Vorträge an der *Ecole des hautes études soc.*, wurde Ehrevors. der *Société franç. de musicol.* u. übernahm 1916 die Leitung v. *Lavignacs *Encyclop.*, für die er die franzö. Musik des 17. u. 18. Jhs. bearb. Schriften: *La légende de Parsifal et le drame mus. de Wagner* (1888/94); *España* (1890); *Le goût musical de France* (1905); *L'acad. de mus. et le concert de Nantes* (1906); *Documents sur Rameau* (1907); *Rameau* (1908 n *Musiciens célèbres*); *Lully* (1911 in *Les Maîtres de la mus.*); *Les créateurs de l'op. fr.* (1920, 230); *L'école franç. de violon de Lulli à Viotti* (3 bdg., 1922—24); *Les luthistes* (1928 in *Musiciens cél.*); *La chanson royale en France* (1928); *Chansons au luth et airs du 16e siècle* (mit Mairy u. Thibault, 1931); *Orfée de Gluck* (1934); *Les débuts de la mus. de chambre en France* (R. de Musicol. XVIII, 1934).

Lit.: M. *Pincherle, *L. de La L.* (Paris 1934); *Bibliographie des Oeuvres de L. de La L.* (*Revue d. Musicol.* 1934); eine Festschr. für ihn (1933).

Lalo, Charles, * 24. Febr. 1877 zu Périgueux, stud. Philos. in Bayonne u. Paris, Dr. phil., Doz. in Bayonne. Schriften: *L'esth. expérimentale contemp.* (1908); *Esquisse d'une esth. mus. scientif.* (1908); *Les sentiments esth.* (1909); *Introd. à l'esth.* (1912); *Progr. einer sozial. Ästh.* (1. ästh. Kongr.-Ber., Berlin 1914); *L'art et la vie sociale* (1921); *Éléments d'une esth. mus. scientif.* (21939).

Laló, Edouard, * 17. Jan. 1823 zu Lille, † 22. April 1892 zu Paris, 1839 Schüler v. *Habeneck (Pariser Cons.); von drei Opern hatte die zweite, *Le roy d'Ys* (1876/88), Erfolg; Ballettsuite *Namouna*. Unter 4 V-Konzerten ist das 2. (*Symphonie espagnole* op. 21) verdientermaßen berühmt geworden; auch ein Kl-Konz. u. Vc-Konz. haben sich verbreitet; ferner schrieb er eine Sinf., *Serenade* f. V u. Orch., *Scherzo* f. Orch., *Auade* f. kl. Orch., StrQu, 3 Kl-Trios, Vc-Son., V-Son., Lieder, Klavierstück, KM.

Lit.: G. Servièrès, *E. L.* (Paris 1925); J. *Imbert, *Nouveaux profils art.*; O. Séré, *Musiciens fr.* (1911).

Laló, ein Klangsilbensystem v. Hans Gebhard-Elsaß zwecks Hervorhebung der Hauptdreiklänge.

Lit.: R. *Münnich, *Jale S.* 37—39.

Laloy (spr. -loa), Louis, * 18. Febr. 1874 zu Grey (H.-Saône), stud. 1899 bis 1905 an der Schola cant. (d'Indy), 1904 *Dr. ès lettres*, vertrat 1906/07 R. *Rolland an der Univ. Paris, gründete 1905 den *Mercur mus.* (seit 1907 SIM, mit *Écorcheville), wurde 1915 Sekr. der Gr. Oper u. wirkt als Musikkritiker. Er schrieb außer Abhh.: *Aristoxène* (1904); *Rameau* (1907, in den *Maîtres de la mus.*); *Debussy* (1909); *La mus. chinoise* (1910, in *Musiciens cél.*).

La Mara s. Lipsius.

Lambert, Constant, * 1905 in London, stud. am *Royal coll.* u. a. bei *Vaughan Williams, Dirig. (besonders v. Balletten), komp.: *Ouv. The bird actors* (1925), *Ballette Romeo and Juliet* (Monte Carlo, 1926) u. *Pomona* (Buenos Aires, 1927), *Music for orchestra* (Intern. Musikfest 1931); Kl-Konz. mit kl. Orch. (1931); *The Rio Grande* (Kl, Chor, Orch., 1927); Kl-Son. (1928); *Several songs*. Hg. v. Werken v. *Boyce, Roseingrave usw.

Lambillotte (spr. läbijott), Louis, * 27. März 1796 zu Lahamaide (Hennegau), † 22. Febr. 1855 in Vaugirard bei Paris, wurde 1825 Jesuit, schrieb KM, gab ein 2 bdg. *Musée des Organistes* (1842/44) heraus u. schrieb *Antiphonaire de St. Grégoire* (1851, mit Faks. v. Sanktgallen Cod. 359); *Clef des mel. grég.* (1851); *La restauration du chant liturg.* (1855) u. *Esth. théor. et prat. du chant grég. restaur.* (1855, beide aus dem Nachl. hg. v. Dufour).

Lit. (u. a.): Sommervogel, *Biogr. des écrivains S. J.* IV; M. de Monter, *L. L. et ses frères* (1871).

Lamento (ital.), Klagegesang; schon in der **Musica riserva'a* um 1500 (Josquin *Desprez) spielen die L-Motetten über die Klage Davids um Absalon, Jakobs um Joseph, über die *Novissima verba Didonis* eine große Rolle (H. J. *Moser, Evangelienvertonung I 14—19), dann als pathetischer Sologesang in der Renaissance- und Barockoper, zumal seit Monteverdis *Arianna* (1607), auch in der geistl. Solokantate bis zu den *Stabat mater* der Neapolitaner.

Lit.: E. *Wellesz (j.) in Beihefte zu DTÖ I, 38ff.; P. *Epstein (j.) in ZfMW X, 216ff.

Lamond (spr. lämnd), Frederick, * 28. Jan. 1868 zu Glasgow, wurde Org. u. Geiger (H. *Heermann), stud. Kl bei *Bülow u. Liszt, Kompos. bei *Urspruch (Frankfurt a. M.), wurde bedeutender Klavierspieler (Beethoven), lebte lange in Berlin, wurde 1917 Prof. am Kons. im Haag, dann wieder in Berlin, seit 1938 in Glasgow. Er schrieb eine Sinf., Ouv., Kl-Trio, Vc-Son., Kl-Stücke usw.

Lamoureux (spr. -rö), Charles, * 28. Sept. 1834 zu Bordeaux, † 21. Dez. 1899 zu Paris, 1872/73 2. Dirig. der *Société des Concerts*, Leiter der Oratorienkonzerte der *Soc. de mus. sacrée* (1873) und 2. Dirig. der Cons.-Konzerte (1872–78), 1878–81 GMD der Großen Oper. 1882–97 leitete er die *Concerts L.* mit eigenem Orch.; L. führte als erster in Frankreich *Lohengrin* (1887) u. *Tristan* (1899) auf.

Lit.: *Revue wagnérienne* (1887); H. *Imbert, *Profils de musiciens*.

Lampe, Walter, * 28. April 1872 in Leipzig, stud. bei I. *Knorr (Frkf.), *Herzogenberg u. *Humperdinck (Berlin) Kompos., lebte in München u. Weimar, leitet seit 1920 eine Meisterklasse f. Kl an der Münchner Akad. d. Tk. (Prof.). Er schrieb: Kl-Trio, Vc-Son., *Tragisches Tongedicht* f. Orch., Serenade f. 15 Bl., Thema u. Var. f. 2 Kl.e, Kl-Stücke, StrQu., Var.-Suite f. Kl u. Orch. (1933).

Lamperti, Francesco, * 11. März 1813 zu Savona, † 1. Mai 1892 in Como, wirkte 1850–75 als berühmter Gesangslehrer am Mailänder Cons., seitdem privat; er schrieb eine Gesangsschule (Ricordi) u. Etüden. — Sein Sohn Giov. Batt., * 1839, † 19. März 1910 in Berlin, war ebenfalls ausgezeichnete Ges.-Päd. Er schrieb *Die Technik des Belcanto* (1905).

Lamping, Wilhelm, * 21. Mai 1861 in Lingen (Hann.), † 7. Sept. 1929 zu Bielefeld, wo er seit 1886 ausgezeichnet als städt. MD wirkte (1907 Prof.); Hg. v. Bachschen Kantaten, Bachs Joh.-Passion u. einigen geistl. u. weltl. Chören bei Br. u. H.

Lamping, Wilhelm, * 1880 in Osnabrück, stud. Vc 1894–1900 bei *Grütz-

macher (Köln) u. J. *Klengel (Leipzig), 1901 in der Karlsruher Hofkapelle, 1905 Solo-Vc. in New York u. Minneapolis, 1908ff. auf Reisen durch USA., 1913 bis 1914 an der Columbia-Univ., 1914 bis 1918 Kriegsteilnehmer, danach Vc-Lehrer in Köln, wo er das Brühler Schloßquartett gründete u. die Brühler Kammermusikfeste leitete; seit 1925 leitet er eine Vc-Schule auf Schloß Halburg bei Würzburg (mit Kammermusikfesten). L.s Schüler ist u. a. *Hölscher. Seine Methode verfolgt vor allem weitere Verwertung des Daumenaufsatzes (vgl. Duport u. Davidow [j.]).

Landi, Steffano, * um 1590, † etwa 1655 in Rom, Kirchenkplm. in Padua, 1629 päpstl. Sänger, bekannt vor allem als Komp. der geistl. Oper *Sant' Alessio* (1632, Ouv. neugedr. bei *Riemann, Hdb. II 2, S. 255ff.), ferner schrieb er 5stg.e Madrigale (1619), eine Oper *La morte d'Orfeo* (1619), 5 Bücher Arien (1620–37), eine Brautmesse (1628), *Poesie diverse in musica* (1628), 4stg.e Psalmen (1629), a capp.-Messen (4–5stg., 1639); hs. Instr.-Kanzonen.

Lit.: H. *Goldschmidt (j.), Studien I 202ff., 252ff.; H. *Riemann, Hdb. II 2, S. 46ff., 91ff.; R. *Rolland in *Revue de l'hist. et de critique mus.* (1902); U. Rolandi, *Un tricentenario contestato* (1932); Fr. *Vatielli in RMI 43 (1931).

Landino, Francesco (*degli organi*), * um 1325, † 2. Sept. 1397 in Florenz, früh erblindet, wurde berühmter Org. an S. Lorenzo u. ein Hauptmeister der **Ars nova*, von dem an 200 weltl. Sätze erhalten sind (Neudr. bei J. *Wolf, *Gesch. d. Mensuralnot.* u. SbIMG III, in H. *Riemanns *Alter Hausmusik*, in *Scherings Beisp. Nr. 23). *Lit.*: J. *Wolf a. a. O.; H. *Riemann, Hdb. II 1, S. 86ff.; Fr. *Ludwig in Adlers Hdb. 285ff.; A. *Schering, Stud. z. mus. Frührenaiss. (1914); L. Ellinwood, *Fr. L. and his mus.* (*Mus. Quarterly* XXII, 1936); von dems. Gesamtausg. (*The m.-as. Academy of America*, Cambridge Mass. 1939).

Landino-Sexte nennt man seit H. *Riemann jene Diskantklausel (s. o. S. 176, Notenbeisp. a), welche unter dem Einfluß der alten Hexachordmelodik sich von der Septime über die Sexte zur Oktave wendet, also den

Leitton unterbricht, da sie besonders oft bei *Landino begegnet — doch hat sie sich gelegentlich bis zum Anfang des 16. Jhs. (zumal in der dt. Orgelmusik) erhalten.

Landmann, Arno, * 23. Okt. 1887 zu Blankenhain (Thür.), Orgelschüler von *Degner (Weimar) und *Straube (Leipzig), in der Kompos. von Reger, seit 1911 Org. in Mannheim (1923 KMD) u. hervorragender Virtuose, der für s. Instr. auch Wertvolles komp. hat (op. 7, 9, 11); Lieder; Chörem. Orch.; Orator. „Der große Pflüger“ (Mannh. 1937).

Landowska, Wanda (j.), * 5. Juli 1877 in Warschau, lebte 1900—13 in Paris, wo sie an der *Schola cantorum* Cembalo-spiel lehrte, dgl. 1913—19 an der Berliner Hochschule, seitdem wieder in und bei Paris bis 1939. Sie schrieb u. a.: *Bach et ses interprètes* (1906); *La musique ancienne* (1908, 421); *Les allemands et la mus. franç. au XVIIIe siècle* (Mercure de France 1911); *Bach u. die französ. Kl.-Musik* (Bach-Jb. 1910); *Die C-dur-Fuge des Wohlt. Kls I* (Bach-Jb. 1913).

Lang, Hans, * 20. Aug. 1897 in Weiden (Oberpfalz), stud. bei J. *Haas (München), wurde 1924 Schullehrer in Eichstätt, 1927—30 Theorielehrer an der Hochsch. in Köln, dann Schullehrer in Fürth, schrieb Messe, Lieder, Kammermusik u. bes. Chorsätze des Lobedekreises.

Lang, Heinrich, * 17. Febr. 1858 zu Laichingen (Wrttbg.), † 14. Nov. 1919 in Stuttgart, wo er bei *Faist u. Doppler stud. und 1894 des ersten Nachf. als Stiftsorg. wurde; 1897 Orgellehrer (1900 Prof.) am Kons., 1910 stv. Dir.; als Orgelvirtuos namhaft und um die Reform des ev. Gesangbuchs in Württemberg hochverdient, hat er geistliche Lieder, Motetten, MCh.e u. Orgelwerke komponiert.

Lang (-Köstlin), Josephine, * 14. März 1815 in München (Tochter der berühmten Sängerin Regina Hitzelberger), † 2. Dez. 1880 in Tübingen, 1831 Schülerin v. F. Mendelssohn (j.), vermählte sich 1842 mit dem Tübinger Prof. der Rechte Chr. R. Köstlin; treffliche Liederkomponistin (vgl. H. H. Rosenwald [j.], Das dt. Lied zw. Schubert u. Schumann; Anneliese Landau [j.], C. *Kreutzer u. d. schwäb. Lied). Ihr Sohn u. Biograph war H. A.

*Köstlin, ihre Tochter die Brahmsfreundin Maria Fellingner (vgl. Brahms-Briefw. Bd. VII).

Lange s. De Lange.

Lange, Hieronymus Gregor, * um 1540 zu Havelberg, † 1587 zu Breslau, 1573 Stud. und 1574—84 Kantor in Frankfurt a. d. O., vortrefflicher Komp. v. lat. u. dt. 4—8stg.en Motetten (Ausw. nach dem Druck *Cantiones sacr.* I 1580, 284 in Eitners Publ. Bd. 29) u. dt. 3stg.er Lieder, I 1584, II 86 (einige neugedr. bei Bärenr.) im Lasso-Stil, die noch nach 30 Jahren *Demantius 5stg. bearbeitete.

Lit.: MfM XXXI, 113; H. J. *Moser, *Gesch. d. dt. Musik* I 5487.

Lange-Müller, Peter Erasmus, * 1. Dez. 1850 auf Frederiksborg, † 25. Febr. 1926 in Kopenhagen, wo er am kgl. Kons. stud.; seit 1874 erschienen seine z. T. volkstümlich gewordenen Liederhefte (russ., dän., franz., norw. L.), MCh.e, Kl-Werke; er schrieb ein Chorwerk, mehrere Opern, Schauspielmusiken, Psalmen m. Orch., 2 Sinf., 2 Orch.-Suiten, Kl-Trio, V-Stücke.

languendo (ital.), schmachkend, klagend.

Lanner, Joseph, * 12. April 1801 zu Wien, † 14. April 1843 zu Oberdöbling bei Wien, berühmter Tanzgeiger u. vorzüglicher Tanzkomp. des Biedermeier (208 Werke); vor allem baute er den Walzer zum Zyklus aus — Joh. *Strauß sen. begann dann den *Ländler-Charakter ins Pikante umzuwandeln. *Ges.-Ausg.* v. Ed. *Kremser 1889 bei Br. u. H.; *Auswahlen v. O.* *Bie (j.) (1920) und als DTÖ XXXIII 2 (*Orel).

Lit.: H. Sachs, J. L. (1889); F. Rebay u. O. Keller, J. L. (1901); F. Lange, J. L. u. J. Strauß (1904, 219).

Lapidica (= Steinschneider), Erasmus (*Rasmo*), † 1519 (angeblich über hundertjährig) im Wiener Schottenkloster, nach Greg. Reisch Kplm. unter Kaiser Friedrich III. u. Mathias Corvinus, schrieb Motetten (bei *Petrucci 1503—06), Frottole und eigengeprägte deutsche Lieder (bei Forster I 1539 und in Rhaws *Sinf. iucundae* 1538); Neudrucke v. L. Nowak in DTÖ 37, 2; Motette *Efferor ad manus* im Cod. Pernner (Bibl. Proske).

Lit.: H. J. *Moser, *P. Hofhaimer*, S. 76f. u. 199ff.

largando wie *allargando*: breiter werdend.

Larghetto (ital.), ein kleines *Largo, etwas breit, d. h. etwas weniger langsam und schwer als *largo.

Largo (ital.), breit; daß l. ein noch langsames Zeitmaß als *Adagio bedeuten solle, ist nicht richtig. Im allgemeinen verwendet man die Bezeichnung L. für Zählzeiten in großen Werten, z. B. $\frac{2}{3}$, $\frac{6}{4}$ oder $\frac{3}{4}$ (z. B. das berühmte *Largo* aus Händels *Serse*). Adagio dagegen für kleine Werte, z. B. in Beethovens „Wonne der Wehmüt“ Zählzeit $\frac{1}{8}$ oder $\frac{1}{16}$.

de La Rue (spr. rü), Pierre, (auch Petrus Platensis, Pierson), * in Flandern um 1460, † 20. Nov. 1518 zu Kortryk, gleich Josquin *Desprez ein bedeutender Schüler v. *Okeghem, 1492—1510 Sänger bei Philipp dem Schönen in Brüssel, besaß seit 1501 eine Pfründe in Kortryk. Petrucci druckte von ihm Chansonmessen (1503—08 u. 15), andere erschienen bei de Antiquis (1516). Petrejus (1538) u. Ott (1539), auch um 1530 in Prachtss. zu Brüssel und Mecheln, München und Rom; hochbedeutende Motetten und Chansons in zahlr. Sammelwerken v. 1501—1560; neugedr. bisher nur 1 Messe bei *Expert, *Maîtres de la ren. fr.*, ein Kyrie bei *Schering, Beisp. 65, einige Motetten in van Maldegheims *Trésor*, ein Satz bei H. J. *Moser, Evangelienvertonung S. 52. — Die genauere Erforschung dieses großen Meisters des Imitationsstils gehört noch zu den dringenden Aufgaben der MW (in Vorber. durch H. *Birtner). Neudr. eines Requiems und einer Motette von Fr. *Blume (Chorwerk).

Lit.: *Ambros, MG III, 234 ff.; P. *Wagner, *Gesch. d. Messe*, S. 166 ff.; *Leichtentritt (j.), *Gesch. d. Motette*, S. 47 ff.; H. *Riemann, *Hdb. II* 1, S. 286 ff.; E. Tirabassi, *L'interprétation traditionnelle des Oeuvres de P. de La R.* (*Mus. sacra* [frz. Ausg.] XLIIff., Brüssel 1935/36).

Lassen, Eduard (hj.), * 13. April 1830 in Kopenhagen, † 15. Jan. 1904 in Weimar, stud. in Brüssel, wurde in Weimar 1858 Liszts Nachf. als Hkplm., 1895 pensioniert, Dr. h. c. (Jena), schrieb mehrere Opern, Theatermusiken, 2 Sinf., Ouvertüren (eine über

„Ach wie ist's möglich dann“), Orch.-Gesänge, einst beliebte Lieder.

di Lasso, Orlando (Roland Lassus), * 1532 zu Mons (Hennegau), † 14. Juni 1594 zu München, kam als Chorknabe unter Ferdinand Gonzaga nach Sizilien und Mailand, nach dem Stimmwechsel zum Marchese della Terza in Neapel, war 1553 Laterankplm. in Rom, machte dann mit dem Abenteurer Cesare Braccaccio eine Fahrt nach England und gab 1555 in Antwerpen sein 1. Buch 4stg. er Madrigale heraus; seit 1556 gehörte er zur Münchener Hofkapelle, die er von 1560 bis zu s. Tode leitete — die letzten Lebensjahre durch geistige Überanstrengung getrübt. L. ist eines der größten musikal. Genies aller Zeiten, unerschöpflich in quasi novellistisch quellender Phantasie — unter seinen mehr als 2000 Tonsätzen ähnelt kaum einer dem andern. Wie er als Briefschreiber Latein, Deutsch, Französisch, Italienisch u. Vlämisch übermütig durcheinanderwirbelt (Abdr. s. Briefe bei A. *Sandberger, Beiträge zur Gesch. d. bayr. Hofkap. unter O. di L., Bd. 1 u. 3, 1894/95; einzelnes auch in La Maras Musikerbriefen), so beherrscht er auch die Literaturen u. die musikalischen Schreibarten mit einer mehr polynational als international zu nennenden, noch wesentlich „altniederländischen“ Virtuosität. Mag sein Altersgenosse Palestrina in der Messe größer sein, so ist L. unerreicht auf dem Gebiet der Motette, das er mit wunderbar wechselnder Fülle der Gesichte tief fromm, phantastisch, schwärmerisch, in der Illustration einzelner Worte auch humorvoll, behandelt. Seine berühmte Vertonung der Bußpsalmen (um 1565, gedr. 1584) zeigt ihn voll erschütternder religiöser Größe. Mit den „Reuetränen des hlg. Petrus“ (1594, hg. v. *Therstapen 1937 nebst *Prophetiae Sibyllarum* in *Blumes Chorwerk) lenkt er zuletzt in die Bußstimmung der Gegenreformation ein. Aber auch den französ. Chanson-Schwank, die dt. Liedbearbeitung, ital. Villanella u. Madrigal beherrscht er gleich meisterhaft u. menschlich überlegen. Schon die Zeitgenossen haben den „belgischen Orpheus“ wie einen Halbgott verehrt u. um die Macht seiner Musik fromme Legenden gesponnen. Von der Neuausg. des aus dem Nachlaß

durch die Söhne 1604 gedruckten *Magnum opus musicum* (516 Motetten), auf Grund der *Proskeschen Sparten hg. v. *Haberl seit 1894, kritisch fortgesetzt v. *Sandberger, sind bisher 21 Bde. (bei Br. u. H.) erschienen; die Ges.-Ausg. ist auf 60 Bde. berechnet. Auswahlen von *Rochlitz, *Dehn (j.), *Bäuerle, 8 Bde. v. *Commer, im Kaiserl. Bd., in Schauer-tes Cantional usw., *Scherings Beisp. 125—127; 4 Sätze i. Gesell. Zeit (Bären-reit.); die Messe *Bell' Amfitrit' altera* hg. v. B. A. *Wallner (Augsburg 1937).

Lit.: A. *Sandberger, *Ausgew. Auf-sätze* (vorher *Altbar*. Mschr. 1899 u. SbIMG V); ders., L. u. die geistigen Strömungen s. Zeit (Abhh. d. bayr. Akad. d. W. 1926); Ch. van den *Bor-ren, *O. de L.* (1920, 30); ders. in RMI XXXIV/4; Eug. *Schmitz, *O. di L.* (1915); E. *Closson, *R. de L.* (1919); Elly Schmidt, *L.s Werke* in Orgel-tab. (Diss. Göttingen 1923); Ed. Lowinsky, *Die stil. Grundlagen der Motette L.s* (Diss. Hdlbg. 1933); ders., *Das Ant-werpener Motettenb.* (in *Tijdschr.* 1936); H. *Bäuerle, *Die 7 Bußps.* (1906); P. Dirr, *Ein Drucker u. Verleger der Gegenreformation* (1929); P. *Wagner, *Gesch. d. Messe*, S. 349ff.; H. *Leich-tentritt (j.), *Gesch. d. Motette* S. 96ff.; *Ambros, *MG III*, 354ff.; L. Behr, *Die dt. Gesänge O. d. L.s* (Diss. Würzb. 1935); L. Balmer, *O. d. L.s Motetten* (Bern 1938); J. Huschke, *O. d. L.s Messen* (AfMF 1941). — *Histor.:* Del-motte, L. (1836; dt. v. Dehn [j.] 1837); Mathieu (1838); Kist (1841); W. *Bäumker (1878); J. Declève (1894); dichterisch: H. J. *Moser, *Cesare Bran-caccio* (in *Sinfon. Suite* in 5 Novellen, Bosse). Denkmäler in München (1849) u. Mons (1853).

Laub, Ferdinand (j.), * 19. Jan. 1832 zu Prag, † 17. März 1875 in Gries bei Bozen; stud. V. März 1871 (Prager Kons.), 1853 KonzM in Weimar unter Liszt, 1855 Lehrer am Sternschen Kons., 1857 HKonzM. in Berlin bis 1864; spä-ter V-Prof. in Moskau.

Laub, Thomas, * 5. Dez. 1852 zu Langaa bei Nyborg (Dänemark), † 4. Febr. 1927 in Kopenhagen, befreundet mit C. *Nielsen, der „dänische J. A. P. *Schulz“, Erfinder ausgezeichnete, oft kirchentonartl. Volksmelodien (Jö-des Singstunde Nr. 57, 1933). Erschrieb

u. a. *Vor Musikundervisning* (1884); *Om Kirkesang* (1887); *Luthersk Kirkesang* (1891); *80 rytmiske Koraler* (1921); *Vore Folkemelodiens Oprindelse* (1893).

Lit.: H. *Panum u. W. *Behrend, *Ill. Musiklex.* (Kopenh. 1924).

Laubert, Joseph, * 25. Dez. 1864 zu Ruswil (Luzern), Schüler von *Rhein-berger (München) u. *Massenet (Paris), lebt als Kons.-L. in Genf, schrieb 5 Sinf., *Ouv.en*, *sinf. Dichtgen.*, je 2 V.-u. Kl.-Konz.en, Bl.-Okt., Kl.-Quint., Kl.-Qu., Kl.-Tr., Kl.-Quint. mit Bl., V.-Son.en, Kl.-Son., Bl.-Suiten, Ch.-Werke, MCh.e mit Orch., Orch.-Gesänge, Festspiele, MCh.e, FrCh.e, Kl.-Stücke. Abh.: *Quelques considérations sur la voix chantée a l'usage de la jeunesse* 1894). Werkverz. im Schweizer Musikerlex. von Refardt u. Schuh (1939).

Lauda, Mehrz. — e (ital.), Lobgesänge, geistl. Meistergesänge und Volkslieder frommer Bruderschaften des 13.—16. Jhs. (daher *laudes*) in schlichtestem Satz. Hauptquellen: Hss. in Florenz u. Cortona, Drucken v. Petrucci, Bearbb. v. S. Razzi (Ven. 1563) und *Animuccia (Rom 1563—70) sowie die 4 Bde. *Laudi spirituali* a 3—4 v. (Rom bei Gardane 1583), die eine der Wurzeln des *Orato-riums bilden.

Lit.: A. *Schering, *Gesch. d. Ora-toriums* (1911), S. 18ff.; D. *Alaleona in RMI XVI (1909); H. Schneegans in P. Runge *Die Geißlerlieder* 1349 (1900); Art. Hübner, *Die dt. Geißlerlieder* (1931); K. *Jeppesen im Kongr. Ber. Lüttich (1930); ders., *Die mehrstg.e ital. L. um 1500* (Leipzig 1935); F. Liuzzi, *Profilo mus. di Jacopone da Todi* (*Nuova Antol.* IX 1931); ders., *La Lauda e i primordi della melodia ital.* (2bdg., Rom 1934); ders., *Ballata e L. alle origine della lirica mus. it.* (Rom 1931); eine *L. Vergine bella* bei J. *Wolf, *Sing.-u. Spielmus.*; J. *Handschin in *Acta mus.* X, 1938; V. de Bartho-lomaeis, *Le origini della poesia dramm. in Italia* (Bologna 1924).

Lauffenberg s. Loufenberg.

Laugs, Robert, * 21. Febr. 1875 zu Saarbrücken, † 9. Jan. 1942 in Kas-sel, studierte 1892—96 am Kölner Kons. (*Wüllner, *Franke, *Bölsche), KonzL. u. GV-Dir. in Krefeld u. Aachen, 1903 Dirig. der Konz.-Ges. u. Begr. des Kons. in Hagen, Bundeschorm. des

Westf. Sängerbundes, seit 1907 Leiter der Konz. d. kgl. Kap. in Berlin u. 1913 Kplm. am Kgl. Opernh., seit 1914 dgl. in Kassel, 1927 Dr. h. c. (Marburg), Bundeschorm. d. Dt. Sängerbundes.

Lauis, Armas, * 22. April 1884 in Hämeenlinna (Finnl.), Schüler v. *Sibelius u. I. *Krohn (1911 Dr. phil. Helsingfors), schrieb finnische Opern (*Die Sieben vom Jochenhof*, 1910; *Kullervo*, 1917) u. die m.-w. Werke: *Lappische Juoi-Melodien* (1908); *Eston.-finn. Runenmelodien* (1910 u. 30); *Die karelischen Runenmelodien* (Hels. 1930).

Laurencie siehe La L.

Laurentius v. Schnüffis, der „Mirant“ (eigentl. Joh. Martin), * 24. Aug. 1633 zu Schnüffis (Vorarlberg), † 7. Jan. 1702 zu Konstanz, wurde 1665 Kapuziner, von Kaiser Leopold I. zum Dichter gekrönt, ein volkstüml. Vertreter der Lied-Monodie, die in Süddtschl. sonst nur selten gepflegt wurde; doch stammen die Melodien oft von Pater Romanus Vötter. Er ließ drucken: *Des Miranten wunderl. Weg* (1666); *Mirantisches Flötlein* (1682); *Mir. Waldschallmey* (1688); *Mir. Mayenpfeiff* (1692); *Des Mir. selige Einsamkeit* (1692); *Mir. Maultrummel* (1695); *Futer über die mir. Maultr.* (1698).

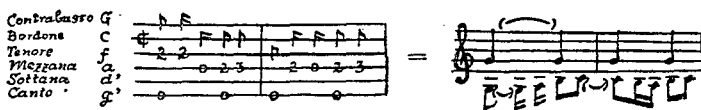
Lit.: W. *Vetter, *Frühdt. Lied I u. II*; H. *Kretzschmar, *Lied S. 134ff.*

Lauri-Volpi, Jacopo, ital. Tenor, * 11. Dez. 1894 in Rom, wo er an der *Acc. Sta. Cecilia* stud., debütierte 1920, seitdem viel an der Scala, auch in USA. u. Südamerika.

Laute (von arab. *al'ūd*; griech. *chelys*, lat. *testudo* = Schildkröte, urspr. für

„Lyra“ wohl wegen Verwendung von Schildpatt, ital. *liuto*, franz. *luth*), Zupfinstrument, das in den Grundzügen bereits das alte Ägypten und Vorderasien kannte; sie gelangte zumal durch die Araber ins Abendland. Im 15.—17. Jh. war sie als Hausmusikinstr. der Klaviergattung zumindest gleichberechtigt, wenn nicht überlegen; zahlreiche Liedsätze wurden für sie intavioliert („auf den Lautenkragen abgesetzt“), auch Originalkompos. waren nicht selten, beeinflussten sogar durch die besondere L.-Ornamentik (die *super-inventiones* des „Reißwerks“) den Klavierstil; Ketten von L.-Tänzen beförderten die Entstehung der *Suite. Wird der Name L. heute gern auch auf die *Gitarre angewandt, so eignet er doch strenggenommen nur dem zargenlosen Instr. mit halbrundem Schallkörper, Rosette, Querriegel, Knickkragen; die Normalstimmung war A d g h e' a', jedoch gilt für die absolute Tonhöhe: „Zieh die Sängsaite (a') so hoch, als sie es leiden mag“ (ohne zu reißen). Besondere Baßbordune kommen erst Ende des 16. Jhs. hinzu (siehe Theorbe), die u. U. auf einem zweiten, längeren Hals zusammenlaufen (*Chitarrone*); dagegen war die doppelchörige (also jede Tonhöhe durch zwei unisono Saiten bringende, z. T. auch oktavierende) Besaitung schon weit länger beliebt.

Die Tabulatur (Griffzeichenschrift) für L. u. Großgeigen rechnet bei den Italienern u. Franzosen auf der einzelnen Saite (als wagerechte Linie dargestellt) bundweise aufwärts, ital. mit Ziffern, französ. mit Buchstaben; also z. B. ital.



Die Deutschen dagegen lassen (angeblich seit dem Nürnberger Adolf Blindhamer um 1480) die Zahlen 1—5 für die leeren Saiten und die Buchstaben a bis, z nebst r (= *et*) und 9 (= *con*) quer an den Bündeln entlang ansteigen und numerieren meist mit Majuskeln die offenbar später hinzugefügte tiefste Saite, also:

a' = 5 e k p u 9 e
e' = 4 d i o t r d
h = 3 c h n s z c » » » usw.
g = 2 b g m r y b
d = 1 a f l q x a
A = A B C D E F G

Berühmte frühe Lautenspieler waren Nik. Schlifer (1450) u. Peter Bonus (1480) in

Ferrara sowie Artus* (eigentlich Albr. Morhans) beim Grafen v. Zimmern und seit 1489 beim Kaiser Maximilian I. Wichtige Tabulaturquellen sind *Viridung (1511), *Schlick (1512), Fr. Spinaccio (1507), A. Dalza (1508), Fr. Bossinensis (1509), *Judenkünig (1523), *Gerle (1532—52), M. *Agricola (1528), P. *Attaignant (1529), *Newsidler (1536ff.), L. *Milan (1536), *Francesco da Milano (1536), Adr. *Willart (1536), W. *Heckel (1556), V. *Galilei (1563) usw. Man hat angenommen, die Lauten-tabulaturen seien bezüglich der *Akzidentiensetzung völlig eindeutig, doch sind nachweislich oftmals Vokalsätze mechanisch ohne Klauselerhöhungen intavioliert worden, erfordern also ebenfalls nachträgliche Leittonergänzung.

Die rhythmischen Wertzeichen der L.-Tabulatur (Querbalken) haben von hier Eingang auch in die spätere Gesangsnotenschrift gefunden. Mittelpunkt der Lautenfabrikation war Füssen am Lech (vgl. Lüttgendorff), von hier aus auch Nürnberg und München. *Cantore al liuto* bedeutet den Improvisator im Gegensatz zum *Cantore al libro*, dem Chorsänger; es ist anzunehmen, daß um 1500 viele Lied-Tenores zu einer Art von Akkordstütze auf der Laute erfunden wurden (so *Cochlaeus über Luthers Liedgesang), die dann polyphon für Vokal- und Instr.-Ensembles ausgearbeitet wurden, so daß ihre Rückübertragung zum Lautenarrangement erst ihren „dritten Zustand“ darstellen würde; um 1600 J. *Dowland, Math. Reyman, *Kapsberger, Besard, El. Mertel, G. L. Fuhrmann, J. D. Mylius, C. Milanuzzi. Eine letzte Blütepoche der L.-Kunst reicht von Es. *Reusner über Graf Logi, Frh. Radolt, J. de St. Luc zu Seb. Bach u. L. S. *Weiß. — 1932 in Wien gründeten *Koczirz u. *Zuth eine Ges. d. L.-Freunde. Vertreter der neueren Lautenbewegung: H. *Albert, *Scherrer, *Bruger, *Kothe, Elsa Laura v. *Wolzogen; jüngste mw. geschulte Lautenisten: Hans Neemann, Walter Gerwig, Konrad Wölki. — Zs.: Die Laute; Der Lautenkreis (Fredersdorf 1933).

Lit. a) geschichtl. Darstellungen: O. *Fleischer, D. Gautier (Vj. II); die Arbeiten v. *Chilesotti u. *Koczirz, *Zuth u. *Bruger; O. Körte, Laute

u. Lautenmusik bis zur Mitte des 16. Jhs. (Beiheft 3 IMG 1901); E. Raddecke, Das dt. Lied in der L.-Bearb. d. 16. Jhs. (Vj. VII); E. Engel, Die Instr.-Formen in der L.-Musik des 16. Jhs. (1915); Fr. Behn, Die Laute im Altertum u. MA. (ZfMW I); K. *Geiringer (j.), Vorgesch. u. Gesch. d. europ. L. (dgl. X); M. *Brenet in RMI 1898/99; L. de *La Laurencie, *Les luthistes (Mus. célèbres, 1928)*; J. *Wolf, Hdb. d. Notationskunde II (L.-Tabulaturen); H. Neemann, Von d. alten L. u. ihr. Spiel. (Dtsch. Mus.-Kult. I, Kassel 1936); ders. im Bach-Jb. 1931 u. ZfMW X; H. P. Kosack, Gesch. d. L. u. L.-Mus. in Preußen (Diss. Königsberg 1934); Joh. Bacher, Lehrwerk f. d. doppelchör. L. (Kassel 1938); F. J. Giesbert, Schule f. d. Barocklaute (Schott 1942); R. Lundli, *Un ms. d. musique per liuto* (Trient). Zum Übertragungsproblem: *Gombosi (j.) u. *Schrade in ZfMW XIV, 185ff. u. 357ff.; *histor.*: E. G. *Baronius, Untersuchung des Instr.s d. L. (1727). — b) Tonwerke: DTÖ XVIII 2 u. XXV 2; W. *Tappert, Sang u. Klang (1906); G. *Morphy, *Les luthistes esp. du XVIIe siècle* (2bdg. 1902); S. Molinaro, Intavolat. (Florenz 1940); Ausgg. v. Bruger, Chilesotti, H. Neemann. — c) Bilder: Herm. Sommer, Die L. in der bildenden Kunst (1920).

Laux, Karl, * 26. Aug. 1896 zu Ludwigshafen, 1914—18 Kriegsteiln., stud. in Heidelberg MW bei *Kroyer, *Moser, *Halbig. 1926 Dr. phil., Musikkrit. in Ludwigsh. u. Mannheim, Doz. d. Mannheimer Musikhochschule, seit 1934 Musikschriftl. d. Dresdener N. N. Schrieb außer Abhh. (bes. über zeitgen. Musik): Jos. Haas (1931), Orch.- u. Kammermusik (im Atlantisbuch d. Musik, 1934), C. M. v. Weber (1935), Der Thomas-kantor u. s. Söhne (1939), A. Bruckner (1940), Johs. Brahms (i. Vorber. Pustet), Musik u. Musiker unserer Zeit (i. Vorber.), Hg. der J. *Haas-Festschr. und „100 Jahre mus. Akad. d. Nat.-Orch.s Mannh.“ (1939).

Lavignac (spr. -winjak), Albert, * 21. Jan. 1846 in Paris, † ebenda 28. Mai 1916, stud. am Cons., wo er 1882 Prof. wurde und mit dem *Cours compl. théor. et prat. de dictée mus.* dem *Musik-diktat die Wege öffnete. Neben vielen

musikpäd. Werken schrieb er u. a. *La musique et les musiciens* (1895, 1926; engl. 1904, 1930) u. organisierte vor allem das Sammelwerk *Encyclopédie de la musique et Dictionnaire du Cons.* (seit 1912, nach s. Tode fortgeführt v. L. de *la Laurencie); an den MG-Bänden arbeiteten mit u. a. M. *Emmanuel, *Gastoué, Rouanet, *Gasparini, *Chilesotti, *Roland, *Pirro, Villanis, *Quittard, *Expert, Masson, de *la Laurencie, M. *Brenet, Radiguer, Mitjana.

Lavoix (spr. -woa), Henri, * 26.

April 1846 in Paris, † ebenda 27. Dez. 1897, wurde an der Univ. Paris Bacc., 1865 Bibliothekar an der Bibl. nat., dann an der j. v. Ste. Geneviève, daneben Musikkritiker, u. schrieb u. a.: *Histoire de l'instrumentation* (1878); *Les principes et l'hist. du chant* (mit Lemaire); *L'hist. de la musique* (seit 1883 mehrf.); *La mus. au siècle de Saint Louis* (1884 in G. Raynauds *Recueil de motets fr.*); *La musique franç.* (1891); *La musique dans l'imagerie du moyen âge* (Paris 1875).

Leader (engl., spr. līder), *Konzm.

Lechner, Leonhard, * um 1553 im Etschtal (daher Beiname *Athesinus*), † 9. Sept. 1606 in Stuttgart, Sängerknabe unter *Lasso in München und unter Ivo de *Vento in Landshut, seit 1575 Schulmusiker in Nürnberg u. schon 1577 vom Rat als „gewaltiger Komponist“ anerkannt, 1584 Kplm. beim Grafen v. Hohenzollern in Hechingen, den er aber schon 1585 im Unfrieden verließ, kam über Tübingen als Tenorist nach Stuttgart, wo er 1595 Hkplm. wurde. Er veröffentlichte *Motectae sacrae* (4—6stg., I 1575, 276, II 1581, einige Neudr. bei *Commer); *Neue deutsche Lieder* (3stg.e Villanellen, I 1576, 277, II 77, Ges.-Ausg. 1586 u. 90); *Neue deutsche Lieder* (4—5stg., 1577, dgl. 1582, Neudr. v. E. Fritz *Schmid 1926); 8 *Magnificats* (4stg., 1578); 5stg.e Bearb. von *Regnarts 3stg.en Villanellen (1579, 286, mehrere neugedr. in Eitners Publ. Bd. 19); 13 Messen (5- u. 6stg., 1584); *Neue lustige deutsche Lieder* nach Art der welschen Canzonen (4stg. 1586, 88); 7 Bußpsalmen (6stg., 1587); *Neue geistl. u. weltl. Lieder* (5stg., 1589); ferner ein Sammelwerk *Harmoniae miscellae* (1583) u. Ausgaben Lassoscher Werke. Einen hohen Endanstieg bedeuten seine nur hs. über-

lieferten Spätwerke, die ihn als den vielleicht genialsten deutschen Tonsetzer kurz vor H. Schütz zeigen: die *Johannispassion* v. 1594 (Neudr. von *Ameln 1926 u. im Hdb. d. dt. ev. KM I), das *Hohe Lied Salomonis* (1606, 4stg., hg. v. Ameln u. Lipphardt, 1927) und die *Deutschen Sprüche v. Leben u. Tod* (1606, 4stg., dgl., alles Bärenr.). Stücke im Staatl. Jugendldb. und im Hdb. d. dt. ev. KM; ein Chorlied bei J. *Wolf, Sing-u. Spielmus.; 6 Sätze in *Gesellige Zeit* I, 4 *ibid.* II.

Lit.: M. Schreiber, L. L. (Diss. München 1928); O. *Koller im Musikbuch aus Österr. (1904); A. *Sandberger in DTB V 1 (1904) S. XXf. mit Bibliogr.; Jos. *Sittard, Musik am Württembergischen Hofe I, 27ff.

Lechthaler, Joseph, * 31. Dez. 1891 in Rattenberg (Tirol), erwuchs in Meran, stud. 1910—12 in Innsbruck, 1912—14 u. 17 in Wien MW bei *Adler (j.), KM bei M. *Springer u. V. *Goller; 1919 Dr. phil. (Diss. *Al. Utendal*) und wurde Schulmusiker, 1924 Theorielehrer (32 Leiter) der KM- (u. Schul-) Abt. der Staatsakad. (Prof.), 1938 Prof. f. M-Theor. a. d. Abt. f. M- u. d. d. Reichshochschule. Er schrieb: *Messen* op. 5 und 9; *Weihnachtsspiel-Musik* op. 6; *Marienlieder* op. 12; *Wächterlied* (S, MCh, Orch. op. 16); *Stabat mater* op. 15 (Tonkünstlerfest Schwerin 1928, bisher s. bekanntestes Werk); *Orgelwerke* op. 17, 24, 31; *StrQu* op. 19, *Lieder m. StrQu* op. 18 u. 20, mit Orgel op. 34; *Chöre* op. 21, 22, 26, 28, 32, *Die hlg. Elisabeth* (Festakt) op. 23; *Messen* op. 25 u. 33. Seit 1933: Musik zum Laienspiel „Der Spielmann“ op. 30, „Advent“ (4 Ges. für mittl. St u. Orgel) op. 34; „Der Bauer“ (alpenld. Vld.er für gemCh.) op. 36; „Totentanz“ (4 Lieder) op. 41; *Lieder der Wanderschaft* (gemCh., Altsclo, V, Fl, Cl, Git.) op. 42; *MCh.e* op. 43, 44, 46; „Dt. Segen“ (1stg Ch. u. 22 Blechbl.) op. 45; 2 *Gitarresuiten* op. 49; *KlSon.* op. 50; „Feuersprüche“ (Kantate) op. 52; *Frndl. Abendmusik* (Fl, Cl, Git.) op. 53; *Festl. Tafelmusik* (22 Blechbl.) op. 54; 2. *StrQu.* op. 55; *Turmgesang* (Chor u. 3 Trp.) op. 56 (meist Anton Böhm). Ferner schrieb er „Der kath. Organist als Baumeister des Gesamtkunstwerks“ (Kongr.-Ber. für KM, Berlin 1927).

Leclair (spr. lɛklär), Jean Marie, * 10. Mai 1697 zu Lyon, † (ermordet) 22. Okt. 1764 zu Paris, begann als Tänzer u. Ballettmeister in Turin, wo er V-Schüler v. *Somis wurde, kam 1729 nach Paris, 1730 kurz im kgl. Orch., seitdem Privatlehrer. Seine bedeutenden Geigenwerke sind: 48 Sonaten mit Bc (op. 1, 2, 5, 9); Duette f. V op. 3 u. 12; 6 Triosonaten op. 4; dgl. leichtere op. 6 u. 8; 12 V-Konz.e op. 7 u. 10; Ouv. u. Son.en en Trio op. 13. Neudrucke v. Cartier (1 Son. mit authentischen Auszierungen), v. F. *David (j.) (2 in der *Hohen Schule*, 7 in d. *Vorschule*), v. *Eitner (12 in Publ. 31), v. *Alard (3 bei Schott), v. M. Herwegh (6 Konz.e bei Peters), v. Bouillard (2 f. Fl bei Schott 1932), 3 Son.hg. v. Moffat (2 bei Schott, 1 Simrock), 3 Son.hg. v. *Alard.

Lit.: L. de *la Laurencie in RM I V 2 (1923) u. SbIMG VI 250ff.; *Scheurleer, ebenda X 259ff. (L. in Holland); A. *Moser, *Gesch. d. Violinspiels*, S. 372ff.; H. *Engel, *Instrumentalkonzert*, S. 172ff.; A. *Pougin, *Le violon* (Paris 1924). — L. heißt gern *l'aîné* im Gegensatz zu s. Bruder Antoine Remi L. *le cadet*, der 1739 12 V-Sonaten veröffentlichte.

Lecocq (spr. lɛkock), Alexandre Charles, * 3. Juni 1832 zu Paris, † ebenda 24. Okt. 1918, am Cons. Schüler von *Halévy (j.), seit 1857 als Komp. bekannt, indem er mit *Bizet einen v. *Offenbach (j.) gestifteten Operettenpreis errang; doch erst 1868 gewann er auch Publikumserfolge (*La fleur de thé*) und wurde nun der beste Operettenkomp. der Franzosen neben *Hervé. Haupterfolge: *La fille de Mme. Angot* (1872); *Giroflé-Girofla* (1874); *Le petit duc* (1878); *Camargo* (1879); *Le grand Casmir* (1880); anderes bis 1910. Er bot 1877 einen Kl.-A. von *Rameaus *Castor et Pollux*.

Lit.: L. Schneider, *Hervé et L.* (1921); ders., *Une heure de musique avec L.* (1930). Seine Briefe an *Saint-Saëns in RM 1924—25.

legatissimo (ital.), äußerst gebunden (auf dem Klavier fast unter geringer gegenseitiger Überschneidung der Töne).

legato (*ligato*; ital.), pausenlos aneinander „gebunden“; *ben l.* gut geb.

Legende, ein Stück, das von heiligen Dingen oder Personen „erzählt“, oder

dessen Inhalt und Stil zugleich sagenhaft u. erhaben ist; so in Liszts *Années de pèlerinage* „Franciscus über den Welten schreitend“ u. „Vogelpredigt“, bei Loewe „Des armen Kindes hlg.er Christ“, oder der Gattungstitel von Pfitzners *Palestrina*.

leggiere (ital., spr. leddsehéro), leicht, perlend (zwischen *legato u. *staccato).

col legno (ital., spr. lenno = mit dem Holz), mit der Bogenstange statt mit dem Bogenbezug anzustreichen, was beim *Tremolo einen raschelnenden, gläsernen Klang der Streicher ergibt.

Legrenzi, Giovanni, getauft 12. Aug. 1626 zu Clusone bei Bergamo, † 26. Mai 1690 zu Venedig, wurde Org. zu Bergamo, dann in Venedig Dir. des Cons. *dei Mendicanti*, seit 1685 auch Kplm. an S. Marco. Er schrieb 17 Opern für Venedig, die schon früh (1675) die *Dacapo-Arie bevorzugten, 6 Oratorien, Kammer-Solokantaten (1676/78), wertvolle Instrumentalwerke, die die Klassizität der Corelli-Epoche einleiteten (mehrstg. Kirchensonaten 1655, 63, 67, 73, 82, 93), ferner edle kirchl. Vokalmusik mit Instr. (Concerti 1654, Salmi, Motetti usw.), im quasi-Palestrinastil. Sein Hauptschüler war *Lotti.

Lit.: H. Nüßle, G. L. als Instr.-Komp. (ungedr. Münchner Diss. 1917); H. *Riemann, *Hdb. d. MG II* 2, S. 156ff.; A. *Moser, *Gesch. d. Violinspiels* S. 65; A. *Heuß in SbIMG IV 476; eine Arie aus s. Oper *Il Giustino* (Ven. 1683) bei Schering, Beisp. 231; Eug. *Schmitz, *Solokantate* S. 98ff.; G. *Tebaldini, G. L. (Mus. d'Oggi 1937); 3 Sonaten neugedr. bei *Wasielski, Die V. im 17. Jh. (Beispielband); Die Trioson. G-dur (hg. von *Danckert, Bärenr.). Zu den Opern Totila (1677) u. Giustino (1683) vgl. H. Chr. Wolf in ZfMW XVI 22f.

Lehár, Franz, * 30. April 1870 zu Komorn (der Vater stammte von einem 1812 in Mähren hängengebliebenen Franzosen, die Mutter war magyarisierte Deutsche), stud. 1882—88 V. am Prager Kons., wirkte als Orch.-Musiker in Barmen, wurde Militärkplm., u. a. 1898 in Budapest, 1899 in Wien, wurde als Operettenkomp. sehr populär seit der „Lustigen Witwe“, mit der eine Neubelebung der ganzen Gattung zumal durch Walzerlieder einsetzte (vgl. O.

Straus, L. Fall, J. Gilbert, Nedbal usw.); neuerdings nähert sich L. der kom. Oper u. d. Singspiel. Hauptfolge: *Wiener Frauen* (1902); *Der Rastelbinder* (1902); *Der Göttergatte* (1904); *Die Juxheirat* (1904); *Die lustige Witwe* (1905); *Der Graf v. Luxemburg* (1909); *Zigeunerliebe* (1910); *Die ideale Gattin* (1913); *Die Tangokönigin* (1921); *Paganini* (1925); *Friederike* (1928); *Das Land des Lächelns* (1930); *Giuditta* (1933); eine Neugestaltung von „Rastelbinder“ (Reichsstelle f. Musikbearb.) in Vorber.

Lit.: Stan. Czech, F. L. (1940); Ed. *Nick i. d. Musikwoche 17. 4. 1940; E. *Decsey (j.), F. L. (1924, '30); A. Frh. v. Lehár, *Unsere Mutter* (1930); A. Rivoire, *Une heure de mus. avec L.* (Paris 1930); G. Knosp, F. L. (Brüssel, 1935).

Lehmann, Lilli, * 24. Nov. 1848 in Würzburg, † 17. Mai 1929 in Berlin, Sopran an der Berliner Staatsoper (1876 i. Rheintochter in Bayreuth, 1878 kgl. Kammersängerin), 1886—92 in USA., seitdem wieder in Berlin, später auch bei den Salzburger Mozartfesten. Sie schrieb u. a. *Meine Gesangkunst* (1902, engl. 03, franz. 10); *Mein Weg* (1913, '20); *Studien zu Fidelio u. zu Tristan u. Isolde* (1904); sie hat auch Mozartarien (Peters) u. Klass. Lieder hg.

Lit.: Wagenmann, L. *L.s. Geheimnis der Stimmänder* (1906, '26); L. Andro, L. L. (1908). — Ihre Schwester Marie L., * 15. Mai 1851, † 9. Dez. 1931 in Berlin, war 1881—1902 bedeutendes Mitgl. der Wiener Oper.

Lehmann, Lotte, * um 1890 in Perleberg, Schülerin v. M. Mallinger (j.) (Berlin), sang seit 1910 am Hamburger Stadttheater, dann an der Wiener Staatsoper u. auf zahlr. Gastreisen (Paris, New York), auch Liedersängerin, wurde 1938 Amerikanerin. Sie schrieb: *Wings of song, an autobiogr.* (Lond. 1938).

Lehrlingswesen, musikalisches, ist ein soziales Hauptproblem des Musikerstandes; der Orchesternachwuchs untersteht der RMK., Fachschaft Orch.-Musiker, und wird größtenteils in kleineren Musiklehren (Nachfolge der Stadtpfeifereien) ausgebildet. Orchesterschulen bestehen u. a. bei der Berliner Hochschule, bei der Staatskap. in Dresden, bei den Musikhochschulen in Weimar, Würzburg usw., solche für die Wehrmacht in Bückeburg u. Frankfurt a. M.

Lit.: Zahlr. Aufsätze in den Zss. *Das Orchester* und *Dt. Musikertztg.*

Leich (v. gotisch *laikan* = tanzen, vom mhd. her auch afr. *lai, lais*), Gesang aus ungleichen Strophen (darum auch afr. *descort* = „Unordnung“), eine deutlich aus der *Sequenz durch Binnenreime und Zeilenunterteilung entstandene Gattung, die durch **Evovae* gegliedert oder tanzsuitenartig gesteigert verlaufen konnte. Wegen des großen Umfangs lösten sich manchmal — was am Wechsel des Stimmumfangs schon bei der Sequenz begegnet — mehrere Sänger ab. Einige L. der Minnesänger sind auch mit Noten erhalten, so vom Wilden Alexander u. Hermann Damen in der Jenaer Lhs. (hg. v. Holz, Saran u. *Bernoulli, 1902), von Frauenlob, Regenbogen, Peter v. Reichenbach, dem *Münch v. Salzburg in der Colmarer Lhs. (hg. v. Runge, 1896), v. Frauenlob, Reimar v. Zweter, Alexander in d. Wiener Frauenlob-Hs. (hg. v. *Rietsch [h.j.] in DTÖ XXII 2); die Mel. zu Tannhäusers Tanzleich *Ich lobe ein wip* fand in Cod. lat. mon. 5539 H. Spanke (ZfMW XIV, 385ff.); vgl. auch P. *Aubry, *Mélanges* II u. III; Fr. *Gennrich, *Formenlehre d. m.-a. Liedes* (1933); Ferd. Wolf, *Über die Lais, Sequenzen u. Leiche* (1841); G. Roethe, *Reimar v. Zweter*; G. u. E. Hüsing, *Dtsche. Leiche u. Lieder* (Wien 1932).

Leichtentritt, Hugo (j.), * 1. Jan. 1874 in Pleschen (Posen), wuchs in USA. auf, stud. an der Berliner Hochschule u. MW an der Univ. (1901 Dr. phil., Diss. *R. Keiser*), seit 1933 wieder in Amerika (Prof. an d. Harvard-Univ.), 1941 i. R. Er schrieb u. a.: *Chopin* (1905, '13), *Gesch. d. Motette* (1908); Fertigstellung von *Ambros' MG Bd. IV³ (1909); *Mus. Formenlehre* (1911, '20, '27); *F. Busoni* (1916); Analyse der Chopinschen Kl.-Werke (I 1920, II 22); *Händel* (1924); Hg. ausgew. Werke v. H. *Praetorius (DTD 23), *Hammerschmidt (dgl. 40), J. *Schenks *Scherzi mus.* f. Gambe u. Bc. (Maatschapij f. n.-nederl. MG); vier Hefte Liedsätze des 16. Jhs. als *Meisterwerke dt. Tonkunst* (Br. u. H.); 12 Madr. v. Monteverdi (Peters); Dt. Hausmusik aus 4 Jhh. (1906). Auch Komp.

Leierkasten s. mechanische Musikinstr., Drehleier, Musette.

Leifs, Jón, * 1. Mai 1899 in Sólheimar (Island), stud. in Leipzig, Dirig. in Dtschl. u. Skandinavien, schrieb bes. über isl. Musik. Kompositionen u. a. für Orch.: Loftr-Suite, Orgelkonz., Pastoral-Var., Island-Ouv., Island-Kantate, bearb. Isländische Tänze u. Singtänze; Nordisches Kyrie, MCh.e, Volkslieder (2 Hefte), Kirchenlieder, Choralvorspiele, Lieder, Kl-Stücke.

Leimer, Karl, * 22. Juni 1858 zu Biebrich, stud. am Stuttgarter Kons. (Stark, *Faißt), wurde 1883 Kons.-Dir. in Königsberg, gründete 1897 in Hannover das nachmalige städt. Kons., dirig. auch die Konz. der Ges. d. Musikfr., bekannter Kl-Päd., 1941 Professor. Er schrieb: Leitfaden f. d. ersten Kl-Unterr. (Merseburger, 1890); Hdb. f. d. Kl-Unterr. in Unter- u. Mittelklassen (Örtel) u. mit s. Schüler *Giesecking: Modernes Klavierspiel (Schott 1931, engl. in N. Y., franz. bei Eschig, ital.)

Leisner, Emmi, * um 1885 in Flensburg, stud. Gesang bei Helene Breest (Berlin), 1912—21 Mitgl. der Berliner Staatsoper, als Lieder- u. Oratoriensängerin (Alt) hervorragend, Kammer-
sängerin.

Leitmotiv (von dem Wagner-Schriftsteller Federlein [nach Eugen *Schmitz] geprägter Ausdruck). Aus dem Erinnerungsmotiv, das zumal von den franz. (*Grétry) und nordischen Singspielen des 18. Jhs. (z. B. *Naumanns *Gustaf Wasa*) u. dem Monodram (*Reichardtts *Ino* [1786]) in die dtsh. romant. Oper (E. T. A. *Hoffmanns *Aurora*, 1811) hinüberwanderte, entwickelte sich das wortgezeugte Operntheema (z. B. in Wagners Lohengrin „Nie sollst du mich befragen“), das sich zum thematischen Tonwahrzeichen (psychologischen Begriffssignal) des Musikdramas ver-

geistigte, z. B. „Riesenvertragsmotiv“ im „Rheingold“, „Todesverkündigungsmotiv“ in der „Walküre“. Wagner benutzt die L.e geradezu als Sinfonietheemen, die er bedeutsam entstehen und dann sich vielfältig verwandeln läßt („Ringmotiv“); doch besteht in der landesüblichen Benennung der einzelnen L. die Gefahr einer verstandesmäßigen Veräußerlichung zu einem Bedeutungsmechanismus, der dem Musikhaft-Irrationalen mancher solcher „Urelemente“ nicht ganz gerecht wird, so daß man (S. Anheißer in ZfMW III, 257ff.) gelegentlich des „Tristanvorspiels“ schon versucht hat, die L. einfach zu numerieren. — Vgl. die bek. L.-Tafeln zu Wagner-Dramen (z. B. v. L. *Windsparger bei Schott); vgl. a. Motiv.

Lit.: K. Wörner, Beiträge zur Gesch. d. L. in der Oper (Diss. Berlin 1931 u. ZfMW XIV, 151ff.); R. Engländer (j.) in ZfMW XIV, 356; M. Lamm, Beitr. z. Entw. d. mus. Motivs in den Tondramen R. Wagners (Diss. Wien 1932); A. *Lorenz, Das Geheimnis der Form usw. (I—III, 1923ff.); *Bernet-Kempers, *Herinneringsmotieven* (Amsterd. 1929).

Leitton heißt ein Ton, der um einen kleinen Sekundenschritt auf- oder abwärts zwingend in einen anderen, konsonanteren und schwerer betonten leitet; man kann Leitöne von dreierlei Art unterscheiden: 1) a) das Subsemitonium modi (Dominantterz) in Dur und Moll, ferner b) die Unterdominantterz im dualistischen Moll, die in die Dominantprim = Tonikaquint leitet, und c) die vom vorigen Fall tonal zu unterscheidende Sekunde der phryg. Kadenz; 2) die Dominantseptime; 3) die Alterationsleitöne, z. B. aus der übermäßigen Quinte in die Sexte.



Gelegentlich können alle drei Fälle zugleich auftreten, z. B.



Leittonwechselklang nennt H. *Riemann denjenigen terzverwandten Dreiklang, dessen Quinte sozusagen eine Wechselnote (Leitton) zum Grundton des betr. Hauptdreiklangs bildet, also z. B. e g h zu c e g, h d f i s zu g h d, a c e zu f a c (alles als Funktionen v. C-dur), f a c zu a c e im dualen Moll usf.

Leitzmann, Albert, * 3. Aug. 1867 in Magdeburg, 1891 Priv.-Doz. f. dt. Lit.-Gesch. in Jena (1898 a. o. Prof., 1923 Ord.), Hg. von Briefauswahlen Beethovens (1909, 212) u. Mozarts (1910), schrieb u. a. *Mozarts Persönlichkeit* (1914); *Beethovens Persönlichkeit* (2 bdg., 1914); *B.s. persönl. Aufzeichnungen* (1918); *L. v. Beeth., Berichte der Zeitgenossen* (2 bdg., 1921); *Mozart, dgl.* (1926).

Leku (spr. ləkō), Guillaume, * 20. Jan. 1870 zu Heusy bei Verviers, † 21. Jan. 1894 zu Angers, seit 1888 in Paris (Dr. phil.), Schüler v. *C. Franck u. d'*Indy, erhielt 1891 den 2. Brüsseler Rompreis. Ein wesentlicher Vertreter des wallonischen Tonschaffens unter dem Einfluß des deutschblütigen C. *Franck. Hauptwerke: Kl-Son., V-Son., Vc-Son., StrQu, Introd. und Adag. f. Bl-Orch., Orch.-Fantasie, *Chant lyrique* f. Chor u. Orch., Kl Qu., Adagio für Str-Orch., Kl-Trio, Studie über Faust II.

Lit.: M. Lorrain, G. L. (1923); A. Tissier, G. L. (1906); O. Séré, *Musiciens fr. d'aujourd'hui* (1911).

Lemacher, Heinrich, * 26. Juni 1891 zu Solingen, stud. MW bei *Schi-dermaier (Bonn), 1916 Dr. phil. (Diss. Zur MG am Hofe zu Nassau-Weilburg), stud. am Kölner Kons. (*Steinbach, *Bölsche, *Strässer), wurde Univ.-Lektor, Lehrer (1928 Prof.) an der Hochschule und Rhein. Musikschule, leitete 1921—25 die Ges. f. Neue Musik in Köln, schrieb wertvolle kath. KM (Messen, Orgelw., Lieder), Kammermusik (Vc-Son. op. 105, 1942), Klavierw., Kantaten (1933); Messe *Anno santo* (Trier 1934); HarmL. u. Kontrap. (mit H. *Schröder, Schott), Hdb. d. Hausmusik.

Le Maistre (spr. ləmät̃r), Mattheus, † 1577 in Dresden, wurde als Niederländer 1554 in Dresden zum Hkplm. ernannt, 1567 im Ruhestand, prachtvoller Lied- und Quodlibetmeister. Er schrieb u. a.: *Magnificat octo tonorum* (1577), *Catechesis* (3 stg.e geistl. Lieder, 1563); *Geistl. u. weltl. deutsche Gesänge* (4—5 stg., 1566); 5 stg.e Motetten (1570); 5 stg.e. *Officia de nat. et asc.* (1574); *Schöne u. auerl. deutsche u. lat. gei. tl. Lieder* (1577); Stücke im Hdb. d. ev. KM.; hs. Werke in Bibl. München.

Lit.: O. *Kade, M. le M. (1862) mit

5 geistl. u. 5 weltl. Sätzen; 2 in Ambros V.; 1 im Staatl. Jugendldb.

Lemlin, Laurenz, * um 1485 in Eichstätt, 1513 in Heidelberg immatrikuliert u. hier der Lehrer v. J. v. *Brant, G. *Forster, K. *Othmayr u. St. Zirler. Vortreffliche Liedsätze bei Forster (Neudrucke bei *Jöde [Chorbuch], H. J. *Moser, Musikgesch. I), 2 Sätze in *Gesellige Zeit I* (Bärenr.), Motetten bei Rhaw, Petrejus, Kriesstein u. hs.

Lemmens, Nikolaus Jacob, * 3. Jan. 1823 zu Zoerle-Parwijs (belg. Vlandern), † 30. Jan. 1881 bei Mecheln, stud. Orgel bei *Fétis (Brüssel) u. *Hesse (Breslau), wurde 1849 Orgelprof. am Brüsseler Kons., gründete 1879 eine KM-Schule in Mecheln, lebte auch zeitweilig, da seine Frau eine angesehene engl. Sängerin war, in England. Er veröffentlichte eine umfangliche *École d'orgue*, eine Schule zur Begleitung des Greg. Ges., geschätzte Orgelwerke etwa im Stil v. C. *Franck, *Tinell, auch kirchl. Gesangswerke, Sinfonien (4 Bd.e *Oeuvres inédites* bei Br. u. H.). Aus s. Nachl. (hg. v. Abbé Duclos): *Du chant grég.* (1886).

Lemnitz, Tiana, * um 1905 in Metz, hervorragende Sopranistin, die über Aachen und Hannover an die Berliner Staatsoper kam.

Lendvai, Erwin (j.), * 4. Juni 1882 in Budapest, spielte 1906—33 in Dtschld. eine Rolle als Komp. zumal von Chorzyklen. *Lit.*: H. *Leichtentritt (j.), E. L. (1912).

Lenormand, (spr. lənormä) René, * 5. Aug. 1846 zu Elbeuf, † 5. Dez. 1932 in Paris, bis 1870 Schüler v. Damcke (Paris), schrieb Kammermusik, eine Oper, vor allem aber rund 200 in Frankreich beliebte Lieder.

Lit.: H. Woollett, *Un mélodiste franç.* R. L. (Paris 1930).

lento (ital.), langsamer werdend, nachlassend.

llement (franz., spr. lätēmā), langsam.

lento (ital.), wie *largo* = langsam.

Lenzen, Karl, * 28. Mai 1905 in Astenet, Kr. Eupen, besuchte die Univ. Bonn (MW) u. Musikhochschule Köln (*Erdmann, *Lemacher), promov. bei *Schi-dermaier (Diss.: Gesch. d. Kor.sonanzbegriffs), Musik-StudR. in Krefeld,

lebt seit 1932 als bekannter Konzertpianist in Aachen, der auch zahlr. mod. Werke uraufführte.

Leo, Leonardo, * 5. Aug. 1694 zu S. Vito degli Schiavi (Neapel), † 31. Okt. 1744 in Neapel, wo er am Cons. della Pietà (bei *Provenzale) stud. u. 1715 als Lehrer angestellt wurde, 1716 zugleich Hoforg., 1717 Kirchenkplm., 1725 Al. *Scarlattis Nachf. am Cons. S. Onofrio, der Lehrer v. *Jommelli u. *Piccinni, bedeutender Vertreter der Neapler kom. Oper (71 Werke); er schrieb auch Oratorien, Messen, Konzerte, Kl- u. Orgelwerke; Konz. A-dur f. Vc u. StrOrch. bearb. v. E. Rapp (Schott); sein 8stg.es *Miserere* bei *Rochlitz, *Commer u. a. neugedr., Arien bei *Gevaert, *Les gloires*.

Lit.: Giacomo Leo, L. L. (ital., 1905); dazu A. Piovano u. E. *Dent, in SbIMG, VIII; E. *Dent, L. L. (ibid.); K. *Geiringer (j.) in ZfMW IX 270ff.; E. Faustini-Fasini, L. L. e la sua famiglia (Note d'Arch. 1937).

Léonard (spr. -ar), Hubert, * 7. April 1819 zu Bellaire bei Lüttich, † 6. Mai 1890 in Paris, Schüler v. *Habeneck, 1848—67 Nachf. v. *Bériot als Violinprof. am Brüsseler Cons., seitdem als gesuchter Privatlehrer in Paris, Lehrer v. Besekirsky, *Marsick, *Marteau u. *Thomson. Er schrieb eine *Gymnastique du violoniste*, *Études classiques*, *Études harmoniques*, kompon. Konzerte u. Stücke f. s. Instr., trefflicher Hg. von Sonaten Tartinis u. Corellis.

Leoncavallo, Ruggiero, * 8. März 1858 zu Neapel, † 9. Aug. 1919 in Montecatini (Tosc.), stud. am Kons. Neapel, mußte sich lange als kleiner Musiklehrer u. Kplm. plagen, bis er 1892 mit der zuktigen Oper *I Pagliacci* (Der Bajazzo) einen Welterfolg errang; das Werk wurde mit *Mascagnis *Cavalleria rusticana* stilbestimmend für den *Verismo; seine *Bohème* (1897) u. *Zaza* (1900) wurden noch halbwegs anerkannt, die übrigen, z. B. *Der Roland v. Berlin* (in kais. Auftrag, Berlin 1904) hatten Mißerfolg.

Lit.: O. Roux, R. L. (in *Memorie giovanili autobiogr.*, Florenz 1909); E. Hanslick (hj), Werke VIII; A. De Angelis, *Il cabolavoro* (RMI 1923).

Moser, Musiklexikon.

Leonhardt, Carl, * 11. Febr. 1886 zu Koburg, stud. 1905—07 am Leipziger Kons. u. an der Univ., war bis 1920 Solorep. und Kplm. an der Oper in Hannover, dann 1. Kplm. in Weimar (1921 Prof.), 1922 GMD in Stuttgart, 1934 komm. Leiter des Mus. Inst. d. Univ. Tübingen.

Leoninus, Magister, im 12. Jh. Kplm. an der Kirche Beatae Mariae virg. in Paris (vor Notre Dame), den der engl. Anonymus IV (Coussemaker Scriptores I) als den besten Komponisten 3stg.er *Organa vor *Perotinus magnus und als ersten Ordner des *Magnus liber organi* der *ars antiqua rühmt.

Lit.: Fr. *Ludwig in der Riemann-festschr. 1909, AfMW III, 366 u. in Adlers Hdb. 82f.; J. *Handschin im Schweizer Jb. f. MW II u. ZfMW X, 15ff; H. Schmidt in ZfMW XIV 129ff.

Leopold I., deutscher Kaiser, * 9. Juni 1860 in Wien, † ebenda 5. Mai 1905, reg. seit 1858, war ein fleißiger Tonsetzer v. Messen, Offizien, 155 Opernarien, Festspielen, Ballettsuiten, Oratorienbruchstücken usw., wovon G. *Adler (j.) („Kaiserwerke“, 1892) eine Auswahl hg.

le Roy (spr. la roá), Adrien, † um 1599, gründete 1552 in Paris mit s. Schwager den berühmten Musikverlag le R. & Ballard, gab eigene Lautenabulaturen (1551/52 bis 59), eine Intavolier-Anweisung (1557, engl. 1568 u. 74) sowie zwei große Chansonsammlungen (8 bdd. 1553ff., 25 bdd. 1567ff.) heraus.

Leschetizky, Theodor, * 22. Juni 1830 bei Lemberg, † 14. Nov. 1915 in Dresden, Schüler v. *Czerny u. *Sechter (Wien), wirkte 1852—78 als Kl-Prof. in Petersburg, seit 1878 als berühmter Privatlehrer in Wien, schrieb auch Kl-Stücke u. eine Oper.

Lit.: Malv. Brée, *Die Grundlage der Methode L.* (1902); M. Unschuld v. Melasfeld, *Die Hand des Pianisten nach Th. L.* (1901, 203); Gräfin A. Potocka, T. L. (engl., 1903); A. Hullah, dgl. (1906); Ethel Newcomb, L., *as I know him* (1921).

le Sueur (spr. laßüör), Jean François, * 15. Febr. 1760 zu Drucat bei Abbeville, † 6. Okt. 1837 zu Paris, Kirchenkplm. u. a. in Paris, Dijon, le Mans, Tours, 1784 wieder Paris, seit 1786 an Notre Dame, wo er, von *Gossec,

*Grétry, *Philidor unterstützt, ein großes Orchester zur Messe heranzog, was ihn zu mehreren Streitschriften veranlaßte. Unrastig u. ehrgeizig, in seiner Vorliebe fürs Monumentale und Programmatische ein echter Vorläufer v. Berlioz, griff er in die Entwicklung der „Schreckensoper“ ein u. schrieb 1792 *La caverne*, 1794 *Paul et Virginie*, 1796 *Télémaque*, wurde Inspektor des neuen Nat.-Cons., das er aber 1802 wegen einer Schmäh-schrift gegen *Catel verlassen mußte. Bonaparte machte ihn (als Nachf. *Paisiello) zu seinem Hkplm.; seine *Bardes* u. *La mort d'Adam* hatten nun Erfolg. 1814 wurde er Hkplm. Ludwigs XVIII., Mitgl. d. Akad. u. Prof. am Cons., zu seinen Schülern zählen *Berlioz, A. *Thomas, *Gounod usw. Er schrieb an KM u. a. 3 Festmessen, ein Weihnachtsorat., Oratorien, 3 Teudeums usw., Abh. über *Paisiello (1816).

Lit. u. a.: W. *Buschkötter, J. F. Le S. (SbIMG XIV); F. Lamy, J. F. Le S. (Paris 1912); G. Servières, *Episodes d'hist. mus.* (1914, S. 23—101 über L.s Oratorien); H. Berlioz in *Les musiciens et la musique* (1903); C. Pierre, *Hymnes et chants de la Révol.* (2bdg., 1914); K. *Nef, *Die Passionsoratorien* J. F. L.s (1933).

Leuckart, Ernst Christoph, gründete 1782 den gleichnamigen Musikverlag in Breslau, den Constantin Sander (1826—1905) 1856 nach Leipzig verlegte; Inh. ist Horst Sander.

Levi, Hermann (j.), * 7. Nov. 1839 in Gießen, † 13. Mai 1900 in München, stud. seit 1852 bei V. *Lachner (Mannheim) u. am Leipziger Kons., Kplm. in Rotterdam und Karlsruhe, wo er sich mit Brahms befreundete, 1872—96 Hofkplm. (GMD) in München. Er schwankte dann zu den Neudeutchen hinüber und wußte sich 1882 als erster Dirig. des *Parsifal* in Bayreuth durchzusetzen. Vgl. Brahms-Briefwechsel Bd. 7.

Lit.: E. Possart (j.), *Erinnerungen an H. L.* (1900); A. Ettlinger in *Bettelheims Biogr.* Jb. 1903; Jul. *Kniese, *Der Kampf zweier Welten um das Bayreuther Erbe* (1931).

Lewalter, Johann, * 24. Jan. 1862 in Kassel, † Herbst 1941 in Kassel, stud. 1881—84 am Leipziger Kons. und lebte als Musiklehrer in Kassel. Er komp. Chorlieder usw. u. schrieb u. a.: *Hes-*

sische Kinderliedchen (mit G. Eskuche, 1891); *Deutsche Volkslieder in Niedersachsen* (21896); *De. Kinderlied und Kinderspiel* (mit G. Schläger, 1897); *10 Schwäbmer Tänze* (1897); *Soldatenlib.* „Die Reichswacht“ (1916).

Lexika, musikalische, bieten entweder a) nur Sachartikel oder b) nur Tonkünstler-Biographien oder c) beides; sie behandeln d) nur Teilgebiete der Musik, oder e) mehr als die Musik; zu a) rechnen u. a. das *Diffinitorium* des *Tinctoris (1474, Neudr. u. Übers. in *Chrysanders Jb. I, 55ff.); *Brossards *Dictionnaire* (1703); dgl. J. J. *Rousseau (1767); H. Chr. *Kochs *Mus. Lex.* (1802, bearb. v. *Dommer 1865); M. *Brenet, *Dict. prat. et histor. de la mus.* (1926, 21930); N. Bonura, *Terminologie musicale* (ital.-franz., Paris 1928); F. Limenta, *Diz. lessicogr. mus. it.-tedesco-it.* (1940); A. Sardà, *Lexico tecnol. mus. en varios idiomas* (Madr. 1929); A. I. Greenish, *Dict. of musical terms* (Boston u. London 1931); b) J. *Mattheson, *Ehrenpforte* (1740); E. L. *Gerber, *Hist.-biogr. Lex. der Tonkünstler* (2 Bde., 1790/92) und *Neues dgl.* (4 Bde., 1812—14); *Fétis, *Biogr. universelle des musiciens* (8bdg., 1835—44, 260—65; 2 Nachtr.-Bde. v. *Pougin 1879—81); R. *Eitner, *Quellenlexikon* (10bdg., 1900—04; dazu als Ergänz. M. *Schneider-Wolffheim (j.)-H. *Springer, *Miscellanea bibliogr.*, 1910ff.); Th. Baker, *Biographical Dict. of Musicians* (N. Y. 1900, 531). P. Frank-
*Altmann, *Kurzgefaßtes Tonk.-Lex.* (seit 1860 mehrf., 111936); C. Schmidl, *Dizion. univ. dei musicisti* (Mail. 1929, 238). c) J. G. *Walthers *Musical. Lexik.* (1732); G. Schilling, *Universalex. d. Tonkunst* (3bdg. 1835—38, Nachtr. 42); A. Gathy, *Mus. Konversationslex.* (1835, 373); H. Mendel (j.) u. A. *Reißmann, dgl. (11bdg., 1870—79, Nachtr. 83); H. *Abert, *Ill. Musik.-Lex.* (1927); G. *Grove, *Dictionary of music and musicians* (4bdg., 1879—90; 2[*Fuller-Maitland] 1904—09; Amerikan. Ergänz. v. Pratt 1920; 3[*Colles] 1927/28); W. S. Pratt, *The New Encyclopedia of Music and Musicians* (N. Y. 1924, 229); H. *Riemann, *Musiklex.* (1882, 81915, 9—11[v. A. *Einstein (j.)] 1927/28, 12 v. J. *Müller-Blattau 1940 begonnen; engl. v. *Shedlock 1893—96; franz. 3v.

A. Schieffner u. a. 1931; dän. v. Schyette 2bdg. 1888, Nachtr. 92; russ. v. Jürgenon u. Engel 1902—04; H. J. *Moser, Musiklex. (1933/34, 1942); E. *Bücken, Wörterbuch der Musik (Köln 1940, 241); T. *Norlind, *Allmänt Mus.-Lex.* (schwed., 1916, 229); *Pannum- *Behrend-Sandvik, *Illustreret Mus.-Lex.* (dän., 1924/25); Keller und Krusemann, dgl. (holl., Haag 1932); J. Pahissa, *Diction. de la música ilustrado* (Barcelona 1927—29); A. della *Corte u. G. M. *Gatti, *Dizionario di musica* (Turin 1925, 330). — d) Sondergebiete behandelnd: U. *Kornmüller, Lex. d. kirchl. Tonk. (kath., 1895); A. Weißenböck, *Sacra musica* (Wien 1934); S. *Kümmerle, Enzykl. d. ev. KM (4bdg.; 1888—95); Wetzner u. Welte, Kirchenlex. (12bdg., 1847—56, 282); H. Riemann, *Opern-Hdb.* (1887); C. Dassori, *Opere e operisti* (1903); F. I. Lipowski, *Bair. Musiklex.* (1811); K. Koßmaly, *Schles. Tonk.-Lex.* (1846/47); K. v. Ledebur, *Tonk.-Lex.* Berlins (1860/61); E. H. Müller, *Dt. Musikerlex.* (1929); A. de Angelis, *L'Italia mus. d'oggi, Dizion. dei musicisti* (1928); G. J. Dlabacz, *Künstlerlexikon f. Böhmen* (2bdg., 1815); E. Vieira, *Dicc. biogr. de mus. portug.* (2bdg., 1900); J. Pulver (j.), *A Biogr. Dict. of Old English Music* (1927); E. Refardt, *Hist.-biogr. Musikerlex.* d. Schweiz (1928, 2 mit W. *Schuh 1939); Eaglefield Hull, *Dict. of Modern Music and Musician* (1924, dt. von A. Einstein [j.], 1926); C. *Sachs (j.), *Reallex. d. Musikinstr.* (1913); Frh. v. *Lütgendorff, *Lex. d. Geigen- u. Lautenmacher* (1904/05, 5—622); J. *Zuth, *Hdb. d. Laute u. Gitarre*; K. *Gerstberger, *Kleines Hdb. d. Musik* (1933); Franz Pazdírek, *Univers.-Hdb. d. Musiklit.* (24bdg., bis 1910); s. auch *Forkel, C. F. *Becker, Ad. *Aber, *Hofmeister. — e) Ferner die Musikanteile an Werken, deren Gebiet größer als die Musik ist, z. B. R. v. *Lilien-crons *Allg. dt. Biogr.*; W. Andreas u. W. v. Scholz, *Die großen Deutschen* (1937ff.); Wurzbachs *Biogr. Lex. d. Kaisertums Österr.* (58 Bde., 1856—89), *Jöchers Gelehrtenlexikon*, *Bettelheims Nekrologe*, die *Konvers.-Lexika* v. Brockhaus, Meyer, Herder usw., die *Zeitgenossenlexika* *Wer ist's?* u. dgl.

Libretto (ital. = Büchelchen), Textbuch einer *Oper; die berühmtesten Librettisten waren O. *Rinuccini (für *Peri, *Caccini, *Monteverdi), Aur. Aureli und Apostolo *Zeno (für die Spätvenezianer), *Quinault ([spr. kino] f. *Lully), Nicola Haym u. Paolo Rolli (f. Händel), Goldoni, *Metastasio (f. Händel, *Hasse, Mozart), R. dei *Calzabigi (f. Gluck), Fel. Weiße (f. J. Ad. *Hiller), L. *Daponte [j.] (f. Mozart), Scribe (f. Meyerbeer [j.]), Ghislanzoni u. *Boito (f. Verdi), Meilhac u. L. Halévy [hj.] (f. Bizet u. Offenbach [j.]), H. v. Hofmannsthal [hj.] (f. R. Strauß), während Wagner, P. *Cornelius, Lortzing, Pfizner u. a. ihre Texte größtenteils selbst verfaßten u. andere Meister (z. B. Weber, Schubert) gelegentlich unter der Unzulänglichkeit ihrer Textdichter gelitten haben. Je nach dem in der Operngeschichte schwankenden Kräfteverhältnis zwischen Drama und Musik haben auch Wert und Bedeutung der Operndichtung gewechselt. Ihre früher oft geringe Schätzung seitens der Literaturwiss. ist gestiegen, seit man dort zumal durch Wagners Dichtungen die besonderen Anforderungen seitens der Musik mit in Rechnung zu stellen gelernt hat. Doch auch die Tonsetzer haben nach zeitweiligem Abirren begriffen, daß man nicht einfach ein Sprechdrama „unter Musik setzen“ kann, es sei denn so musikalisch geboren wie z. B. O. Wildes *Salome*. Kurze Stoffangaben hießen *Argomenti*, gedruckt wurden oft auch nur die Arientexte, die immerhin eine wichtige operngeschichtl. Quelle darstellen können. Bedeutende L.-Sammlungen in den Biblen Berlin, Wien, Brüssel, Paris, Venedig. Die reichste L.-Sammlung (v. A. Schatz in Rostock) gehört heute leider der Kongreßbibl. in Washington.

Lit.: R. Wagner, *Oper u. Drama* (1851); Peter Lohmann, *Über die dram. Dichtg. mit Musik* (1861, 386); Ed. Schuré, *Le drame musical*. (1875, dt. 388); Hans Pfizner, *Ges. Schriften I—III* (besonders: Zur Grundfrage der Operndichtung, 1908); Edg. *Istel (j.), *Das Libretto* (1914, umgearb. als *The art of writing opera-librettos*, N. Y. 1922); M. *Fehr, A. Zeno u. s. Reform des Operntextes (1912); Joach. Eisen-schmidt, *Die szenische Darstellung*

der Opern Handels I 1940; R. *Gerber, Der Operntyp Metastasio (1925); Hertha Michel, Calzabigi (Gluck-Jb. IV); F. Hühne, Die Oper Carmen als Typus. Poetik (Diss. Greifsw. 1915); Th. W. *Werner in Merker-Stammeler, Reallex. II, 205ff.; M. Ehrenstein, Die Operndichtg. der dt. Romantik (1918); Hellm. Laue, Die Operndichtg. Lortzings (Bonn 1932); G. Roethe, Zum dram. Aufbau der Wagnerschen Meistersinger (Sitzungsber. d. Pr. Akad. d. W. 1919, XXXVII; Sonneck, *Catalogua of Opera librettos printed before 1800* (2bdg. Washington 1914); M. Krausold, Geist u. Stoff der Operndichtg. (1931); R. *Strauß u. Hofmannsthal, Briefwechsel (1926); *Wotquenne, Katal. ital. Opern-L. (1901) u. Verz. d. Versstücke aus Werken v. Zeno, Metastasio, Goldoni (1906); U. Rolandi, *Antenati del l. d'opera* (Rom 1930), *Il primo lista romano* (= P. della Valle, Ps Dor. 1930), *Virgilio fonte di li* (Monza 1930), *Riflessi graziani nei li* (Rom 1938), *Messer Ludovico in musica* („Nicia“ 1933), *G. Cesare nei li* („Sardegna“ 1934), *Ponchielli lista* (Como 1935), *li Pergolesiani* (Boll. dei Musicisti 1936); G. A. Quarti, *Piave poeta melodr.* (Riv. it. del. Dramma 1939); *Vattielli, *Operisti librettisti dei sec. XVII e XVIII* (RMI 1939).

Licenza (ital., spr. litsch-) = Erlaubnis, a) satztechnische Freiheit; b) „mit Verlaub“ = persönliches Anhängsel (Gratulationsnachspiel) bei alten Festoperen.

Lichey, Reinhold, * 26. März 1880 in Pohlsdorf (Reg.-Bez. Breslau), 1907 bis 1918 Org. in Königsberg, seit 1921 Musikstudienrat in Schulpforta, jetzt MD. in Stendal, schrieb Kantaten, Kammermusik, Lieder, Orgelstücke.

Lied ist im weitesten Wortsinn ein gesungenes oder doch wenigstens singbares Stück von geschlossener Form (vgl. Liedform, Formen); das L. ist damit so sehr zentralste Gattung der Musik, daß der Versuch locken kann, von ihm her die gesamte MG abzuleiten (z. B. *Müller-Blattau, Einfg. in die MG, 1932), doch steht dem als „das andere“ Prinzip alles Nicht-Statistische in der Musik (Kettungs-, Reihungs-, Fortspinnungs- u. Steigerungsformen, *Rezitativ, *Durchführung, Motetten-

typus) gegenüber. Auch wichtigste Instrumentalformen wie Tanz und Marsch lassen sich zwanglos vom Lied ableiten, eine direkte Übertragung aus dem Bereich der Vokalmusik hinweg hat seit der älteren Orgel- u. Lautenlit. oft stattgefunden; in der Romantik neu erfundene Klavierstücke in Liedform als „Lieder ohne Worte“. Insbesondere unterscheidet man das Lied von der *Arie, die erstlich mehr selbstzwecklich gesänglich gehalten zu sein pflegt, während das echte L. mehr dem Sinn und der Form des zugrundeliegenden Gedichts (meist strophischer Gestalt) dient; ferner pflegt die Liedmelodik schon in sich zu beruhen und sich selbst zu genügen, während die Arie sich im Orchesterstrom fortspinn. Doch begegnen auch Arien von Liedcharakter (z. B. Mozarts „In diesen heiligen Hallen“) und Lieder mit Ariencharakter (z. B. Schuberts *Allmacht* oder *An die Leyer*), oft auch *kantatenhafte Mischgebilde aus Lied- und Arienelementen (Schuberts *Der Neugierige*, *Der Wanderer*). Gegen die *Ballade als episches hebt sich das L. als lyrisches Gebilde ab. Die Normalform des musikal. Liedes ist die streng strophische Vertonung (die noch Brahms als die höchste aller Liedformen bezeichnet hat und die heute eine auf fallende Renaissance erlebt, vgl. A. Knab); daraus entwickelt sich leicht die variierte Strophenform, weiter die Wechselstrophe (schon im 14. Jh. *sanc* und *widersanc*), die Kombination mehrerer Strophenmelodien (so in den Gellertfabeln v. J. Ernst *Bach u. Val. *Herbing, in *Loewes Balladen), schließlich das fortlaufende Durchkomponieren des ganzen Textes mit stets neuem musikal. Material, das naturgemäß dort sich besonders anbietet, wo Strophenungleichheit besteht (im m-a *Leich) oder wo die Stimmung im Verlauf sich völlig wandelt. Vertonten manche Odenkompon. des 18. Jhs. gern bloß den Inhalt der 1. Strophe (*Kirnberger), so haben (Theorie v. *Heuß) gute Meister ihre Anregung zur Strophenmelodie den Motiven der verschiedensten Strophen entnommen. Das Geheimnis der schönsten Schubertschen Strophenweisen beruht darin, sich jedem wechselnden Affekt gleich voll-

endet anzuschmiegen, ohne doch bloß schematisch-unpersönlich zu wirken (z. B. *Morgengruß*, *Des Baches Wiegenlied*); seine späte Sonderschöpfung wurde das einteilig-sinfonische Stimmungsgemälde in Liedumfang u. Liedbesetzung.

Je nach der Besetzung unterscheidet man die echte Liedmonodie, in deren einziger Melodielinie bereits das ganze Kunstwerk enthalten ist (antike *Ode, frühchristl. *Hymnus, m.-a. *Kirchenlied, *Troubadourkunst, *Minnesang, *Meistergesang, *Volkslied), dann die mehrstimmige Liedbearbeitung: zunächst f. gesungenen *Cantus firmus mit Begleitinstr. (Chanson-Lit. der **Ars nova*, niederl.-burgundische Meister [*Dufay, *Binchois], dt. Liedsätze vom *Münch v. Salzburg [1380] bis Arnt v. *Aich [1512], *Frotolen], dann Chorlieder (auch *Humanisten-Oden, *Villanellen, *Canzonetten, *Balletti, während das *Madrigal z. T. aus der Liedform heraus und in die „weltl. Motette“ hinüberwächst). Der nächste Typ ist (seit 1600) das Generalbaßlied (sowohl als Sololiied mit Bc. wie als mehrstimmiges Continuo-lied); aus der bloßen Bezifferung entsteht allmählich — zumal um 1770 — die selbständige Klavierbegleitung und somit das Klavierlied (während sich das neue a cappella-Chorlied f. gem. Stimmen u. MCh. abspaltet). Ein Hauptproblem des Liedes im 19. Jh. wird das Kräftespiel zw. der Singmelodie und dem Klavier, das durch den Ausdruckswillen der Romantik in der Linie Schubert—R. Schumann—Hugo Wolf wachsend die Stimmungsmalerei und damit das tonichterliche Schwergewicht an sich reißt, so daß die Singstimme bei Wolf manchmal spürbar als nachkomponiertes Rezitativ zur Klaviersinfonie hinzutritt. Letztes Extrem dieser Entwicklung ist um 1900 das „gesprochene Lied“, als melodramat. Rezitation zur Klaviermusik (Th. Gerlach, W. *Wendland, H. *Neal u. a.). Demgegenüber hat bewußte Betonung der „Melodie an sich“ bei Brahms, oft auch bei R. *Strauß, *Reger, H. *Zilcher u. H. *Pfitzner sich als Rettung des Liedes bewährt. Eine andere Gefährdung in verwandter Richtung hat das L. aus seinem bisherigen Grundelement, der

*Hausmusik, immer mehr zur virtuosen Fachmusikerleistung gestempelt und so aufs Konzertpodium, zumal auch als Orchesterlied, hinausgeführt — eine Formatvergrößerung, der neuesten bewußt und erfolgreich durch Einschränkung der Besetzung wie der technischen Ansprüche entgegengewirkt wird („Schlichte Weisen“, „Kammergesänge“). Steht so nach reichster Blüte während des 19. Jhs. das Klavierlied nun in vielfacher Epigonen-Krise, so scheint das a cappella-Chorlied (nicht zuletzt durch die Renaissance der MW u. der mus. Jugendbewegung) einem neuen Aufschwung entgegenzugehen (*Kaminski, L. *Weber, A. *Knab, H. *Distler, G. Schwarz, Chr. *Lahusen, Fr. *Neumeyer, Fr. *Büchtger, K. *Marx), und auch das bewußt vereinfachte Klavierlied gewinnt neue Eigenbedeutung (H. J. *Wetzel, A. *Knab, Karl *Marx, Herm. *Simon). — Der Liedbegriff, wie ihn vor allem Schubert für das Klavierlied, *Silcher für das volkstümliche Chorlied des 19. Jhs. festgelegt haben, wirkt so sehr als deutsch, daß z. B. die Franzosen im Gegensatz zu ihrer *Chanson, zu *Air u. *Romanze geradezu das Wort *le lied*, *les lieder* übernommen haben; vgl. die Gesänge von *Bizet, *Gounod, *Debussy, *Lenormand usw.; für Rußlands Liedkunst zeugen vor allem *Glinka, *Mussorgski, *Tschaikowski, *Glasunow, für Norwegen *Grieg u. *Sinding, für Schweden *Lindblad, für Finnland *Sibelius und *Kilpinen, für Italien Gordigiani, für Spanien J. Nin und de *Falla.

Das Jahrtausend des deutschen Liedes bezeichnen etwa die Namen: *Notker Balbulus, Godeschalk v. Limburg, *Hermannus Contractus, *Wipo (*Sequezen), Julian v. Speyer, *Hildegard v. Bingen (Officia), *Walter v. d. Vogelweide, *Neithart v. Reuenthal, *Wizlav v. Rügen, Heinr. *Frauenlob, Peter v. Arberg, Konr. v. Queinfort, Oswald v. *Wolkenstein, Hermann der *Münch v. Salzburg, Hugo v. Montfort (*Minnesang), Heinr. *Loufenberg, *Lochamers Ldb., Glogauer Ldb. (RD), Ldb. des Hartmann Schedel (RD i. Vorber., Ausw. aus allen dreien im Bärenr.), Jörg Graff (Landsknechtslieder); f. d. mehrstg. e Liedbearb.: *Adam v. Fulda, Hein-

rich *Finck, Erasm. *Lapicida, Heinrich *Isaac, Paul *Hofhaimer, Th. *Stoltzer, L. *Senfl, Th. *Sporer, K. *Othmayr; M. *Luther und die Meister des ev. *Kirchenliedes; für das cf-freie Chorlied u. die *Villanella: *Lasso, *Le Maistre, *Scandello, J. *Regnart, L. *Lechner, J. *Eccard, J. *Meiland, H. L. *Haßler, M. *Franck, J. *Jeep, Er. *Widmann, Joh. *Staden, D. *Friederici. Dazu tritt der Generalbaß bei J. H. *Schein, H. *Schütz, K. *Kittel, und die Monodie bei H. *Albert, J. Weichmann, *Nauwach, *Selle, A. *Hammerschmidt, D. Pohle, G. *Voigtländer, K. Chr. *Dedekind; Generalbaßmadrigale bei S. *Knüpfer, J. C. *Horn, Joh. *Theile, M. *Rubert, E. *Kindermann, *Laurentius v. Schnüffis. Das Orchesterlied entfaltet sich v. Ad. *Krieger bis *Buxtehude u. *Erlebach. Das geistliche Sololied blüht bei Joh. *Löhner, J. W. *Franck, G. *Böhm, J. S. Bach, Händel. Das Lied des 18. Jhs. eröffnen *Sperontes, *Telemann, *Görner, die *Gräfeschen Beiträger (*Hurlebusch, K. H. *Graun, *Giovannini). Die 1. Berliner Schule bilden Chr. G. *Krause, C. Ph. Em. *Bach, J. Ph. *Sack, dazu treten von auswärts J. Ad. *Hiller, J. G. *Neefe, J. Ernst *Bach, Val. *Herbing, bedeutsam abseits steht Gluck. Die 2. Berliner Schule blüht durch J. A. P. *Schulz, J. Fr. *Reichardt, C. Fr. *Zelter, daneben die Schwaben Chr. *Rheineck, D. *Schubart, *Zumsteeg. Stolz Höhe erreicht die Gattung unter den Wiener Klassikern Haydn, Mozart, Beethoven; zur Romantik leiten C. M. v. Weber, Schubert, Konr. *Kreutzer, Fr. *Silcher, Josephine *Lang, L. *Spohr. Ein mehr klassizistischer Gast der dt. Romantik ist F. *Mendelssohn (j.). Volkstümlich wurden W. v. *Zuccalmaglio, W. *Lyra, A. *Methfessel. Neudeutsche Bahnen betraten Fr. Liszt, R. Wagner, R. *Franz, P. *Cornelius, Fr. *Nietzsche, Alex. *Ritter; von R. Schumann gehen A. *Jensen, Johs. Brahms, H. v. *Herzogenberg. Einen neuen Gipfel bedeutete Hugo Wolf; moderne Vertreter des Liedes wuiden W. *Berger, P. *Gräner, G. *Vollertun, H. v. *Eyken, G. v. *Keußler, Hans *Hermann, G. *Göhler, H. *Zilcher, R. *Stephan; die von C. Löwe

auf klassische Höhe geführte Ballade setzen M. *Plüddemann, E. *Matties, Th. *Streicher fort. Das nach-Wolfsche Klavierlied gipfelt in H. *Pfitzner, R. *Strauß, M. *Reger u. O. *Schoeck; in gleicher Linie folgen Jos. *Marx, M. *Schillings, S. v. *Hausegger, W. *Courvoisier, J. *Haas, R. *Wetz, R. *Trunk, Edm. *Schröder, O. *Gerster; von der Jugendbewegung kamen her: W. *Hensel, A. *Knab, L. *Weber, W. *Rein. Siehe auch oben S. 501. Sammlungen: Das Lahrer Kommerzbuch, L. *Erks Dt. Liederhort, die *Kaiser-Ldb.er, *Jödes Musikant, Staatl. Jugendldb., Lobeda-Ldb., Das dt. evang. Gesangbuch, Cl. Neumanns Spielmann.

Lit.: H. *Kretzschmar, Gesch. d. neuen dt. Liedes I (v. H. Albert bis Zelter, 1913); ders., Das dt. Lied seit Schumann (1881, Ges. Aufs. I), dgl. seit dem Tode Wagners (1897, dgl.); H. J. *Moser, Das dt. L. seit Mozart (2bdg., 1937) u. in ZfMW I; ders., Minnesang u. Volkslied, Alte Meister des dt. Liedes, Studentenlust; ders., Corydon (2bdg., 1933); E. *Bücken, Das dt. Lied (1939); H. Bischoff, Das dt. Lied (1905); H. *Riemann, Das Kunstlied im 14./15. Jh. (SbIMG VII); O. v. Hazay, Entw. u. Poesie des Ges. u. die wertvollen Lieder der Gesamt-Mus.-Lit. (2bdg., 1915); M. *Friedlaender (j.), Das dt. Lied im 18. Jh. (3bdg., 1902); [ders. unter *Goethe]; O. *Bie (j.), Das dt. Lied (1926); Pamer, Das dt. Lied im 19. Jh. (in Adlers Hdb.); Günther Müller, Gesch. d. dt. Liedes v. Barock bis z. Gegenwart (literar., 1925); W. *Vetter, Das frühdt. Lied (2bdg., 1928); Fr. *Gennrich, Formenlehre des m.-a. Liedes (1933) u.a.; H. *Rietsch (hj.), Die dt. Liedweise (1904); K. Gudewill, Die dt. L. sammlungen des 15./16. Jhs. (Dt. Musikkultur 1942); M. Breslauer (j.), Dokumente I: Dt. Lied bis zum 18. Jh. (1908, bibliogr.); R. Velten, Das ältere dt. Lied unter dem Einfl. d. ital. Musik (1915); B. Seyfert, Das mus.-volkstüml. Lied 1770 bis 1800 (Vj. X); J. Pollak-Schlaffenberg, Wiener Lied 1778—89 (Stud. zu DTÖ V); H. Rosenberg (j.), Unters. über die dt. Liedw. im 15. Jh. (Diss. Berlin 1931); O. Baumann, Das dt. Lied in den frühen Orgeltab. (dgl. 1931); H. H. Rosenwald (j.), Das dt. Lied

zwischen Schubert u. Schumann (Diss. Heidelberg 1929); Merker-Stammmler, Reallex. II, 210—30; K. Haering, Fünf schwäb. L.-Komp. des 18. Jhs. (Diss. Tüb. i. Vorb.); H. Maschek, D. Wiener L. (Wien, 1935); L. Gelber, D. Lerkomp. Harder, Himmel, Hering (Diss. Berlin 1936); M. Pflieger, Unters. am dt. geistl. L. (desgl. 1937); E. Dahmen, Der L.stil d. 16. Jhs. (Diss. Königsbg. 1933); L. Parigi, *Il Lied contemp.* (RMI 1914 u. 18); *histor.*: K.E. Schneider, Das mus. Lied in geschichtl. Entw. (1863—67); A. Reißmann, Das dt. Lied in histor. Entw. (1861); ders., Gesch. d. dt. Liedes (1874); E.O. Lindner, Gesch. d. dt. Liedes im 18. Jh. (1871, wertvoll nur noch d. Noten-Anh.). — Vgl. auch Volkslied, Kirchenlied, Gesangbücher, Deutsche Musik, Ital. Musik.

Liederspiel, 1) Vorform des *Singspiels dadurch, daß die englischen (u. danach deutschen) Komödianten um 1600 dramatische Lieder, bei denen die Singweisen nach Personen wechselten, szenisch darstellten. *Lit.*: J. *Bolte, Die Singspiele der engl. Komöd. (1893). 2) Von *Goethe angeregte Schrupfform des *Singspiels als Miniatur-Lustspiel um volkstüml. Lieder herum, erstmals bei J. Fr. *Reichardt, *Liebe u. Treue* (1801); Fr. H. *Himmel, *Frohsinn u. Schwärmerei* (1801); später sank die Gattung zur Posse ab (Berlin um 1840). *Lit.*: L. Krauß, Das L. (ungedr. Diss. Halle 1921). 3) Auf mehrere Personen dramatisierend verteilter Liederzyklus, aus dessen Texten sich eine Art Handlung ergibt, erstmals L. *Berger (u. W. Müller), *Die schöne Müllerin* (vgl. *Friedlaender [j.] in der Petersschen Vorzugsausg. v. Schuberts Müllerliedern); später R. Schumann, *Spanisches L.*; Brahms, *Zigeunerlieder* und *Liebesliederwalzer*; G. Henschel (j.), *Serbisches Ldsp.*; *Herzogenberg, *Dt. Ldsp.*; H. *Zilcher, *Dt. Volksldsp.*

Liedertafel nannte sich ursprünglich *Zelters L., gegr. Berlin 1809 (noch heute unter G. *Schumann bestehend) eine gesellige Runde von 24 selbst Lieder dichtenden und komponierenden Kunstfreunden in Nachahmung der m.-a. Artusrunde. In der Satzung heißt es: „Die Gegenstände des Vaterlandes u. allgemeinen Wohles sind in ihrem ganzen Umfang Dichtern u. Komponi-

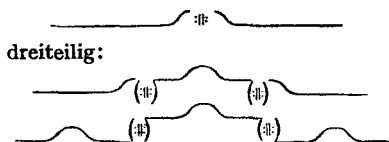
sten empfohlen. Die Liedertafel sieht sich als eine Stiftung an, die die ersehnte Zurückkunft des kgl. Hauses“ (aus der Königsberger Verbannung) „feiert, wie überhaupt das Lob ihres Königs zu den ersten Geschäften der Tafel gehört.“ Für diesen Kreis, der zahlreich nachgeahmt wurde, haben Zelter, C. M. v. Weber, *Rungenhagen, *Grell, G. Schumann usw. viele gesellige Lieder geschrieben. 1810 entstand in mehr volkstümlicher Richtung durch H. G. *Nägeli der Zürcher MGv, nach dessen Vorbild wieder viele verwandte Vereine (z. B. 1824 der Stuttgarter „Liederkranz“ unter *Zumsteegs Sohn Gust. Adolf und der Tübinger unter *Silcher) erwachsen; bedeutend der Kölner MGv (1842); der älteste österr. Verein ist der Wiener MGv (1843). Für diese „klassische“ Männerchorbewegung schrieben *Spohr, K. *Kreutzer, K. Fr. *Zöllner, Loewe, Schubert, *Marschner, F. Mendelssohn (j.), Schumann, J. *Rietz, Wagner (Liebesmahl der Apostel), *Methfessel Künstlerlich sanken die L. jedoch bald von ihrer urspr. Höhe herab, da der gesellige Einschlag zu sehr überwog, so daß „Liedertafelei“ um 1880 ein berechtigtes Scheltwort für sentimental-oberflächliches Chorsingen wurde. Doch haben seitdem (wenigstens in den größeren Vereinen) energische Reformbestrebungen eingesetzt u. neue Meister neue Aufgaben gestellt (*Hegar, *Buck, *Kaun, *Trunk, *Nellius). Hinzutraten die von Kaiser Wilhelm II. (Preiswettsingen) geförderte Volksliedpflege (*Kaiserliederbücher) und die moderne Organisation des deutschen Chorgesangwesens. Seit 1933 gehören zur RMK nur zwei Chorverbände: der „Deutsche Sängerbund“ (überwiegend MCh.e, Führer Oberbürgerm. Meister-Herne [† Aug. 1942], Gesch.führer Br. Plonka-Berlin) u. der „Reichsverband der gemCh.e Dtschld.“, Führer Dr. R. Limbach-Berlin. Vgl. auch Studentenmusik, Lied.

Lit.: Jb. d. Dt. Sängerbundes (hg. v. Ewens) und Das dt. Sängerbuch (dgl. 1930); Organisationsfragen des Chorgesangwesens (Essener Kongr.-Ber. 1929, hg. v. Zentralinst.); W. v. Quillfeldt (hj.), Hdb. d. Dt. Sängerschaft (Weimarer C. C., 1928); R. Kötzschke, Gesch. d. dt. Männergesanges, haupts. d. Vereins-

wesens (1927); Heinr. Dietel, Beiträge z. Frühgesch. d. Männergesanges (1939); F. W. Kranzhoff, Entw. d. MGes. in Westfalen (1934); G. *Schünemann, Führer durch die dt. ChLit. I (1935); H. Thierfelder, Vorgeschichte und Entw. d. dt. Männergesangs (1922); O. Elben, Der volkstüml. dt. Männergesang (²1887), dazu Ph. *Spitta, Musikgeschichtl. Aufs., S. 297ff.; Bautz, Gesch. d. dt. Männergesangs (1892); Friedrichs, Der dt. Männerges. in Theorie u. Praxis (1903). Zss.: *Dt. Sängerbundesztg.* u. *Die Musikpflege*.

Liedform nennt man in Ableitung vom gesungenen *Liede auch instrumentale *Formen (vgl. vor allem S. 261) statischer Art; auch verwickeltere L.-F.en gehen im Grunde stets auf Zwei- oder Dreiteiligkeit zurück. Als zweitellige L.-F. bezeichnet man besonders zwei meist in sich wiederholte mus. Satzperioden, von denen die erste aus der Haupttonart weg (in die Dominante, Parallele usw.), die zweite wieder in sie zurückführt. In der dreiteiligen L.-F. steht der Mittelsatz (Trio) meist in einer Kontrasttonart, während die Außensätze ebenso zu dieser hin (bzw. von ihr weg) führen können oder auch geschlossen die Haupttonart vertreten.

zweiteilig:



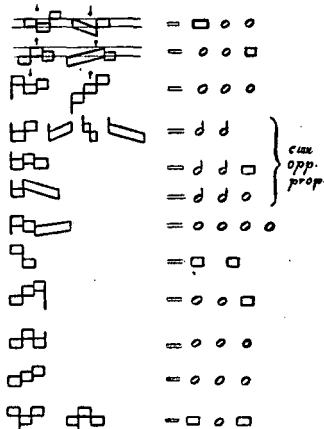
Lit.: H. J. *Wetzel, Die Liedformen (in H. *Martens, Mus. Formen in histor. Reihen, Heft 10, 1932).

Liesche, Richard, * 19. Febr. 1890 in Leuben bei Lommatzsch, stud. in Leipzig bei *Straube, J. *Pembaur, *Krehl, *Reger, 1914–18 Kriegsteiln., wurde sehr aktiver Nicolaikantor in Flensburg, seit 1930 Domorg., Dir. des Domchors u. d. Lehrer GV.s in Bremen (Bachfeste 1934 u. 39); er übt mit dem Domchor in In- u. Ausland bedeutsame Reisetätigkeit aus.

ligato s. legato.

Ligatur (lat. = Bindung, 1) in der *Choral- u. *Mensuralnotation die Verbindung mehrerer zusammengehöriger Noten zu einem Notenkörper; die

schräg zusammenfließenden (s. u.) heißen *figurae obliquae*. Während im Übergang beider vorgenannten No. en in Westfalen (1934); G. *Schünemann, Führer durch die dt. ChLit. I (1935); H. Thierfelder, Vorgeschichte und Entw. d. dt. Männergesangs (1922); O. Elben, Der volkstüml. dt. Männergesang (²1887), dazu Ph. *Spitta, Musikgeschichtl. Aufs., S. 297ff.; Bautz, Gesch. d. dt. Männergesangs (1892); Friedrichs, Der dt. Männerges. in Theorie u. Praxis (1903). Zss.: *Dt. Sängerbundesztg.* u. *Die Musikpflege*.



Lit.: H. *Beller mann, Die Mensuralnoten u. Taktzeichen des 15. u. 16. Jhs. (1858, 2¹ J. *Wolf 1930); H. *Rietsch (hj.), Ein Gedächtnisbeheft für die L.-Lesung (ZfMW VIII, 473ff.); A. Tirabassi, *Grammaire de la notat. proport. et sa transcript. Manuel des ligatures* (Brüssel 1930); O. *Ursprung in Acta 1939.

2) Überbindung von Noten im Kontrapunkt, wodurch meist vorbereitete Dissonanzen entstehen, z. B.:



Liliencron, Rochus Frh. v., * 8. Dez. 1820 zu Plön (Holst.), † 5. März 1912 zu Koblenz, stud. in Kiel u. Berlin

Theol., Jura, Germanistik, wurde 1846 Dr. phil. (Diss. Über Neitharts hof. Dorfpoesie), trieb in Kopenhagen nord. Philol. u. wurde 1848 Priv.-Doz. in Bonn, 1852 a. o. Prof. in Jena, trat 1855 in den Dienst des Herzogs v. Meiningen (Intendant, Bibliothekar) und wurde Mitgl. der bayr. histor. Kommission (seit 1869 in München lebend), seit 1876 als Titularpropst v. Skt. Johann in Schleswig, wurde D. theol. (Kiel), Wirkl. Geh. Ra. Exz., seit 1894 Vors. der Komm. zur Hg. der DTD u. derj. für die *Kaiser-Ldbb. — L. war einer der größten u. vielseitigsten Gelehrten seiner Zeit, der vor allem die *Allg. dt. Biographie* (1875 bis 1900 45 bdg. nebst Nachtr.-Bd en) organisierte (zahlr Musikerbiogr. enthaltend, z. B. v. L. selbst über J. B. *Cramer) u. mit der 4 bdg. Sammlung *Die histor. Volkslieder der Deutschen v. 13.—16. Jh.* (mit Mel.-Anh., 1865—69) auch die MW förderte. Seine wichtigsten mg. Arb. sind: *Lieder u. Sprüche aus der letzten Zeit des Minnesangs* (mit 4stg. Sätzen v. W. Stade, 1854); *C. E. F. *Weyse u. d. dän. Musik* (Histor. Taschenb. 1878); *Über den Chorges. in der ev. Kirche* (1881); *Dtsches. Leben im Volkslied um 1530* (Kürschners Dt. Nat.-Lit. 1885, 21925, zahlr. mehrstg. Part. mit rotgedruckten *Cantus firmi*); *Liturg.-mus. Gesch. der ev. Gottesdienste 1523—1700* (1893); *Die hozaz. Metren in dt. Kompos. d. 16. Jhs.* (Vj. III. u. X); *Die Chorges. des lat. Schuldramas im 16. Jh.* (Vj. VII); *Über Kirchenmusik u. Kirchenkonzert* (Denkschr. d. Dt. K-GesV.); *Die Vespertgottesdienste* (Vj. X); *Chorordnung* (1900, 28 hg. v. H. J. *Moser), dazu 4 Bde. Partituren v. H. van *Eyken (1904, 2 Bärenr. 1928 ff.); „Musik“ (in Pauls *Grundr. d. germ. Philol.*, 1898); Autobiogr.: *Frohe Jugendtage* (1902) u. Dt. Rundschau 1913. Eine m.-w. Festschr. zu L.s 90. Geburtstag erschien 1910 (Br. u. H.).

Lit.: A. Bettelheim, *Leben u. Wirken des Frh. v. L.* (1917).

Liljefors, Ruben, *30. Sept. 1871 zu Upsala, † 4. März 1936 in Upsala, stud. in Leipzig (Jadassohn [j.]), 1909—11 in Dresden (*Draeseke, Kutzschbach) u. Leipzig (Reger), war 1902 Dirig. in Upsala, wurde 1911 staatl. Orch.-Leiter in Gävle, hat sich besonders durch Lieder bekannt gemacht. Ferner schrieb

er: V-Son. (1896), MCh.e, Kl-Stücke, Kl-Konz. (1899, 1922 f. 2 Kl umgearb.); Sinf. (1906), Ouv.en, Kantaten, Chorwerk *Der Blumenfürst*, Orch.-Gesänge, Orch.-Suite (1920), Musik zu *Frijof*.

Limma (griech.), pythagor. Halbton ($\frac{256}{243}$ oder 75μ), z. B. $h^0 c^0$, im Gegensatz zum „reinen“ Halbton ($\frac{1}{2}$ oder 93μ), z. B. $h^{-1} c^0$; der Unterschied beider ist das synton. *Komma $80:81$ (18μ). Vgl. auch Apotome.

Lincke, Paul, * 7. Nov. 1866 in Berlin, wurde nacheinander Orch.-Musiker, Theaterkplm., bekannter Operetten- u. Revueschlagert-Komp. sowie Musikverleger in Berlin (u. a. *Venus auf Erden*; *Frau Luna*; *Im Reich des Indra*; *Lysistrata*; *Donnerwetter*, *tadellos*; *Gri-gri*; *Casanova*; Filmoperette *Der Glückswalzer*), mit W. *Kollo der Hauptvertreter des Berliner Zweiges der *Operette 1900—20.

Lit.: Zs. Die Unterhaltungsmusik LIV (Düss. 1936).

Lind, Jenny, * 6. Okt. 1820 in Stockholm, † 2. Nov. 1887 zu Malvern Wells, (Engl.), berühmte Sängerin (Sopran); die „schwed. Nachtigall“ debütierte 1838 in Stockholm als Agathe, stud. 1841 bei M. *Garcia in Paris weiter, seit 1844 in Deutschland gefeiert, seit 1847 auch in England, seit 1849 nicht mehr auf der Bühne, um so gesuchter auf dem Konzertpodium (vgl. *Billroths Briefe Nr. 1 [Göttingen 1850]), vermählte sich 1852 mit O. Goldschmidt (j.), lebte seit 1856 meist in London, sang zuletzt 1870.

Lit.: C. A. Wilkens, J. L. (⁶1926, erbaulich); C. *Reinecke, U. manche l. Schatten steigen auf (²1910); H. Scott Holland u. W. S. *Rockstro, *Memoir of J. L.-G.* (biogr., 2 bdg., London 1891, 2 gekürzt 93, dt. v. H. Schöll, 1894); W. S. Rockstro u. O. Goldschmidt (j.), *J. L. (Methode*, London 1894); J. Marshall bei *Grove, *Dict.*; *Norlinds Mus.-Lex.; ders., J. L. (1919); S. Elmsblad, J. L. (1920, beide schwed.); R. Maude, *The Life of J. L.* (1926); J.-L.-Heft der *Svensk Tidskr. för Musikf.* (II/3); E. Ch. Wagenknecht, J. L.-G. (Boston 1931); Grace Humphrey, J. L. (Philad. 1928); L. Dahlgren, *J. L. utom scenen* (Stockholm 1928).

Lindberg, Oskar Frederik, * 23. Febr. 1887 in Gagnef (Dalarne), stud.

am Kons. Stockholm, wurde seit 1906 einer der besten Org. Schwedens, stud. nochmals in Sondershausen, 1919 Lehrer am Stockholmer Kons., 1921 Schulmusiker, 1926 Mitgl. d. schwed. Musikakad., temperamentvoller Impressionist in 1 Sinf., mehreren sinf. Dichtgen u. Ouv.en, schrieb Kantaten, Requiem, Orch.-Gesänge, Lieder, Kinderlieder.

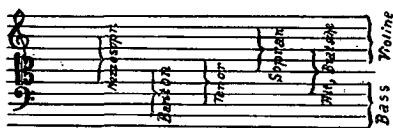
Lindblad, Adolf Fredrik, * 1. Febr. 1801 zu Skenninge (Schwed.), † 28. Aug. 1878 bei Linköping, stud. bei *Häffner (Upsala) u. *Zelter (Berlin), 1827—61 Musikschulleiter in Stockholm; zahlr. Lieder (Ausw. v. 215 gedr.), die zumal s. Schülerin J. *Lind sang, trugen ihm den Namen eines „schwed. Schubert“ ein. Eine Oper (1835/98), Sinfonien, Chöre, Kl-Stücke, wurden beachtet.

Lit.: T. *Norlind, Mus.-Lex. (1913).

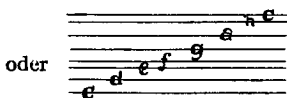
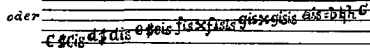
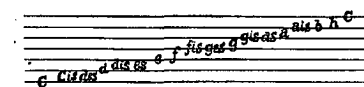
Lindemann, Ewald, * 6. Febr. 1897 in Dresden, stud. am Kölner Kons., wurde 1. Kplm. am Stadtth. Dortmund, mus. Oberleiter in Koburg, dgl. Freiburg i. Br. (GMD), Mitgl. des Bad. Brucknerbundes u. Gründer der „Arbeitsgemeinsch. f. NeueMusik“, 1. Kplm. am Opernh. Frkft. a. M., städt. Kplm. Augsburg, 1. Kplm. am Opernh. Königsberg, seit 1936 mus. Oberleiter f. Oper u. Konz. am Staatsth. Braunschweig u. Leiter der Orch.- u. Opernschule a. d. Staatsmusikschule, stets stark für neue Musik eingetreten.

Linien-system, wohl ursprünglich Abbildung von Saiten, seit *Hucbald Abszessensystem aus Terzabständen zur graphischen Darstellung der Tönhöhen, seit *Guido v. Arezzo durch Schlüssel (u. Färbung) mit absoluter Bedeutung; während der *greg. Gesang für die

*Choralnotation meist vier (rote) Linien benutzt u. die ital. Orgeltabulatur des 16./17. Jhs. linker Hand 6—7 verwendet, hat die weltliche Musik 5 zur Norm erhoben — oder noch richtiger, da heute meist Violin- und Baßschlüssel in 2 Systemen (Klavierenotation) mit einer Hilfslinie (c) dazwischen gebraucht werden, ein 11-Linien-System, das beiderseits durch äußere Hilfslinien bzw. Oktavversetzungsmarken (8va, 15ma) erweitert wird. Ein großer Fehler wird meist dadurch begangen, daß der Schüler die Tönhöhen mehr aus der Stellung im Linien-system als aus der Beziehung auf die Schlüssellinie ablesen lernt, so daß ihm dann jeder Schlüssel ein neues Problem bedeutet. Würde man von Anfang an die Leseübungen daraufhin richten, daß es nur ein Universallinien- u. Schlüsselsystem gibt, aus dem jeweils 5 Linien als Abkürzung herausgeschnitten werden, so gäbe es überhaupt keine Schwierigkeit im „Partiturspielen aus alten Schlüsseln“.



Vgl. auch Tonumfang. Eine kleine pädagog. Schwäche des L.-Syst.s liegt darin, daß es zwischen großer und kleiner Terz nicht unterscheidet, also bei der graphischen Darstellung gerade das Halbtonproblem übergeht. Streng genommen müßte es graphisch „richtig“ folgendermaßen aussehen:



doch wäre das praktisch zu unübersichtlich, während umgekehrt Versuche gemacht worden sind, noch weniger Linien mit der Bedeutung als Quart- oder Quint-

abstände u. besonderer Sekundenbezeichnung der Noten anzuwenden. Doch hat sich das Terzabstandssystem als das einzigartig beste bewährt.

Linz, Martha, * 21. Dez. 1898 in Budapest, wo sie V bei *Hubay u. *Flesch (j.) stud., Kompos.-Schülerin v. *Koeßler u. *Kodály, besuchte auch die Kplm.-Klasse der Berliner Hochschule, lebt seit 1924 in Berlin, Geigen-

virtuosin, auch Dirig., schrieb V-Son., Vc-Son., Chöre m. Orch.

Lipinski, Karl Joseph, * 30. Okt. (4. Nov.) 1790 zu Radzyn (Pol.), † 16. Dez. 1861 bei Lemberg, als Geiger fast Autodidakt, 1812—14 Theaterkplm. in Lemberg, ließ in Italien Paganini auf sich wirken, wurde nach glänzenden Konzertreisen 1839 KonzM in Dresden (unter Wagner). Er schrieb u. a. 4 V-Konz.e (Nr. 2: Militärkonz.), V-Kapriolen, Kammermusik, eine poln. Oper u. bot 169 galizische Volksmelod. m. Kl-Begl. (2 bdg., 1833).

Lit.: A. *Moser, *Gesch. d. Violinspiels*, S. 475.

Lipps, Theodor, * 28. Juli 1851 zu Wallhaben (Pfalz), † 17. Okt. 1914 in München, 1877 Priv.-Doz. d. Philos. in Bonn (1889 a. o. Prof.), kam 1890 als o. Prof. nach Breslau, 1894 nach München u. förderte als Psychologe auch die MW, so vor allem durch die „Einfühlungs“-Theorie seiner *Ästhetik* (2 bdg., 1903/06) und durch die Schriften: *Zur Theorie der Melodie* (ZfPsychol. 1901); *Psychol. Studien II: Das Wesen der mus. Harmonie u. Disharmonie* (1885, 21905); *Tomverwandtschaft u. Tomverschmelzung* (1899 in ZfPsychol. und Physiol.).

Lit.: P. Moos (j.), Th. L. als Musik-ästhetiker (1907); Fel. *Krüger, *Theorie d. Konsonanz* (1908).

Lipsius, Marie (Pseudonym La Mara), * 30. Dez. 1837 in Leipzig, † 2. März 1927 bei Wurzen, schrieb u. a.: *Musikal. Studienköpfe* (5 bdg., 1868—82 u. ö.); *Beethovens unsterbliche Geliebte* (1909); *B. u. die Brunswiks* (1920), Autobiogr. *Durch Musik u. Leben im Dienste des Ideals* (2 bdg., 1917, 26) u. *Erinnerungen an Fürstin Wittgenstein* (1925). Hg.: *Musikervbriefe aus 5 Jhh* (2 bdg., 1886); *Liszs Briefe* (8 Bde., 1893—1905); *Briefe hervorr. Zeitgen. an Liszt* (3 Bde., 1895—1904); *Briefw. Liszt—Bülow* (1898); u. a. m.

liqueszente Noten (lat. *notae liquescentes*) bedeuten „fließende“ Tonhöhen (vgl. *portamento*, *glissando*) und begegnen im *gregorianischen Gesang und den von ihm abstammenden weltlichen Gesängen des M.-A.s als *Plica (aber nicht so oft wie P. *Runges Einltg. zu s. Ausg. der Kolmarer Lhs. annimmt) oder haben sich zur Flexa (s.

Neumen) verfestigt (H. J. *Moser im Basler Kongr.-Ber. 1924). Vgl. ferner R. *Lach in der P. Wagner-Festschr. 1926.

Lira, **Lirone** s. Lyra.

Listenius, Mag. Nikolaus, * in Hamburg, 1529 Stud. in Wittenberg, 1535 in Salzwedel (Kantor?), schrieb vielverbreitete *Rudimenta musica* (1533, 237 als *Musica Listenii*, 349 [Faks.-Ausg. v. G. *Schünemann, 1927], Nachdrucke bis 1583).

Liszt, Franz (v.), * 22. Okt. 1811 zu Raiding bei Ödenburg (Burgenland), † 31. Juli 1886 in Bayreuth; die Mutter war Deutschösterr. aus Krems, der Vater Esterházy'scher Gutsverwalter aus ebenfalls deutschsprachiger Familie, der Großvater L. war Organist. Der frühreife Knabe debütierte 9jg. als Klavierspieler in Ödenburg und Preßburg, ging 1821 mit einem Stipendium adliger Gönner zu *Czerny u. *Salieri nach Wien, wo er auch vor Beethoven spielte. *Cherubini lehnte die Aufnahme des Wunderkindes ins Pariser Cons. ab, doch bildete sich der in den Salons verwöhnte *petit Liszt* bei *Paër u. *Reicha tonsetzerisch weiter, so daß seine Operette *Don Sanche* (1825, dann verschollen, wiederaufgefunden von *Chantavoine) Erfolg hatte. Der Tod des Vaters (1827) u. eine unglückliche Liebe vertieften sein Wesen, er wollte schon damals Geistlicher werden, der Saint-Simonismus erregte ihn, Paganinis (1831) u. Chopins Spiel stellten ihm kühne Probleme; der Rheinländer Chr. *Urhan regte ihn an; Berlioz gewann ihn für die Programm-Musik, J. F. *Fétis für harmonische Neuerungen. 1835 floh er mit der Gräfin d'Agoult nach Genf u. Italien (die ihm u. a. Cosima, nachmalige Gattin Bülow's u. Wagners, gebar, sich aber 1839 wieder von ihm trennte). Dieser Periode entstammen seine *Années de pèlerinage* f. Kl. 1836 hatte er in Paris über *Thalberg gesiegt, bis 1847 erlebte er unerhörte Virtuosenenerfolge, die nicht nur im Zeitgeschmack mit Opernfantasien u. brillanten Galoppaden, sondern auch durch geniale Darstellung der Kl.-Werke Beethovens u. Bearbb. Schubert'scher Lieder gewonnen wurden. 1842 wurde er „a. o.“ Hkplm. in Weimar u. amtierte dort 1848—61 tatsächlich, auf der „Altenburg“ mit der ukrainischen

Fürstin Carolyna Sayn-Wittgenstein frei verbunden, die sein Schriftsteller- u. Tonsetzertum stark anregte. Hier in Weimar sammelte sich um ihn, der gerade an seinen *Sinfon. Dichtungen* schuf, als *Neudeutsche Schule* ein für den Fortschritt kampffähig eintretender Schülerkreis (*Raff, *Bülow, *Tausig [j.], *Cornelius, *Joachim [j.], *Bronsart, Al. *Ritter, *Draeseke u. a.). War L. 1839 opferwillig für das Bonner Beethovenendenkmal eingesprungen, so trat er jetzt für den aus Dresden flüchtigen Wagner großartig ein (Urauffg. des Lohengrin, 1850). Überhaupt ist er der hilfsbereiteste aller großen Musiker gewesen (z. B. für *Smetana), dem d. Tonkünstlerstand Unendliches bezgl. der sozialen Würdestellung verdankt; so wurde er auch zum Begr. des *Allg. dt. Musikvereins. Er trat von s. Weimarer Amt zurück, weil man den Barbier seines Schützlings *Cornelius auszeichnete hatte. Mit der Absicht, sich tonsetzerisch vor allem der kath. KM zu widmen, siedelte er 1861 nach Rom über, und als die Eheschließung mit der Fürstin am Widerstand des Papstes gegen ihre Scheidung 1865 scheiterte, nahm L. die niederen Weißen (Abbé, später Kanonikus). Zuletzt unterrichtete er wieder alljährlich mehrere Monate in Weimar (Liszt-Museum in der „Hofgärtnerei“, jüngere Liszttschule u. a. *Reisenauer, d' *Albert, *Weingartner, *Siloti, *Sauer, *Stradal, *Ansorge, *Stavenhagen — in geistigem Sinn dann vor allem *Busoni), war aber auch seit 1875 Präs. der Landesakademie in Budapest u. teilte sich so zwischen Weimar, Budapest u. Rom. Mit Wagner 1865—75 aus Familiengründen zerfallen, trat er ihm doch zuletzt wieder näher u. starb während der Festspiele von 1886.

Die Spieltechnik des Kl.s hat L. grundlegend ins Titanische und Gewaltige gewandelt, so daß die Dynamik des heutigen Konzertsflügels recht eigentlich auf ihn zurückgeht; manuell unglaublich begabt, hat er viele neue Klangwirkungen und Spielweisen hinzuerobert, auch nach Seite der geistigen Ausdeutung geniale Plastik bewährt.

Liszt ist als Tonsetzer harmonisch, orchestertechnisch, formal und gedanklich zweifellos einer der größten Anreger

aller Zeiten gewesen, doch wird die Qualität vieler seiner Schöpfungen noch immer stark umstritten. Zweifellos spiegeln sie ebenso feine literarische Bildung und hohes idealistisches Wollen wider wie eine wirksam geprägte Thematik; nur behaupten die Gegner, daß seine Fähigkeit, die musikal. Gedanken vollwertig durchzuführen, meist spürbar früh nachlasse und dann die mus. Haltung der Werke leicht ins Lärmend-Banale absinke. Auch sein gleich starkes Verhaftetsein in der deutschen, ungarischen, französischen, italienischen, gregorianischen und ukrainischen Ausdruckswelt gibt seiner Tonsprache eine beunruhigend buntscheckige Polynationalität, ja Weltbürgerlichkeit; seine besondere Stärke ist das Ekstatische (*Tasso, Préludes*), Aufpeitschende (*Mephistowalzer* nach Lenau, *Mazeppa*), aber auch das Mystisch-Abgeklärte (*Bergsinfonie*, letzter Satz der *Faustsinf.*) und Süß-Schwärmerische (*13. Psalm*). Man findet bei ihm schon erstaunlich früh übermäßige Dreiklänge (*Petrarca-Sonett E-dur*, 1841) u. Quartenakkorde (*Prometheus*), die Tristan-Harmonik ist ohne ihn ebenso schwer denkbar wie die Parsifal-Thematik, da er sich (*Christus*) eine eigentümliche Neugregorianik schuf. Seine *Sinfon. Dichtungen* entwickeln aus dem Typ v. Beethovens Charakterouvertüren (z. B. Coriolan) unter stärkerer Betonung des Tonmalerisch-Gedanklichen eine sehr fruchtbar gewordene, einsätzig Sinfonik (vgl. R. *Strauß), deren Themen gern aus einem gemeinsamen Urmotiv abgewandelt werden (*Préludes*). Die großartige Farbigkeit seiner Harmonik zeigen etwa die Terzverwandtschaften der Rußlandfanfare (Rundfunk 1941 ff.), die aus s. *Préludes* stammt. Auch der Orchestermesse (*Graner M.*) hat L. neue An- und Auftriebe gegeben, im Klavierkonzert einen neuen rhapsodischen Typ entwickelt und ins Klavierlied erste impressionistische Farben gemischt (*Drei Zigeuner* [1860], *Ihr Glocken v. Marling* [1874]).

Hauptwerke: 1) 13 *Sinfon. Dichtungen*: *Ce qu'on entend sur la montagne* (Bergsinf., nach V. Hugo); *Tasso*; *Les Préludes*; *Orpheus*; *Prometheus*; *Mazeppa*; *Festklänge*; *Héroïde funèbre*; *Hungaria*; *Hamlet*; *Hunnenschlacht* (nach einem Gemälde von Kaulbach); *Die Ideale*;

Von der Wiege bis zum Grabe (nachkomp. 1883); *Dantesinf.* (Orch., FrCh). — Eine *Faustsinfonie* (Faust, Gretchen, Mephisto; Chorus mysticus f. Ten. u. MCh); 2 Episoden aus Lenaus *Faust* (Nächtl. Zug; Meph.-Walzer); mehrere eigene Märsche u. Instrumentierung der Schubertschen M. sowie des Rákoczy-Marsches. — *KlW.e.*: 2 Konz.e (Es-dur, Adur); Totentanz (Kl u. Orch.); *Malédiction* (dgl.); *Conc. pathétique*; 19 ungar. Rhapsodien (mehrere auch f. Orch., am bekanntesten Nr. 2); *Rhapsodie espagnole* (*Jota aragonese*), Sonate h-moll (in 1 Satz), *Etudes d'exéc. transcend.*; Fantasia u. Fuge über BACH; KlBearbb. v. 6 Orgelprälud. u. Fugen v. Bach; Variationen über „Weinen, klagen“; Berceuse; Balladen; Elegien; *Années de pèlerinage* (26 Nrn.); Liebesträume (3 Nott.); Chromat. Galopp; zahlr. Opernfantasien; Liedübertragungen; Bearb. v. Beethovens 9 Sinf. u. Werken v. Berlioz f. Kl zhdg.; Arrangements f. 2 Kl, f. Kl-Trio usw. — *Orgel-W.e.*: Fantasia u. Fuge über *Ad nos ad salutarem undam* (aus Meyerbeers [j.] *Prophet*); Präl. u. Fuge über BACH; Variat. über *Weinen, Klagen* (Bach); *Missa pro org.*; *Requiem*. — *Gesangs-W.e.*: *Graner Festmesse* (1855); *Ungar. Krönungsmesse* (1866/67); 2 Orgelmessen; 13., 23., 129. u. 137. Ps. (Chor u. Orch.); Requiem f. MCh u. Orch.; kleinere KM; Oratorien: *Legende v. d. Hlg. Elisabeth* (Roquette, 1862); *Christus* (1866/67); *Stanislaus* (unvollendet); Kantaten; Chöre zu Herders *Prometheus*; MCh.e; rund 60 Lieder. — Ges. Ausg. der Mus.-Werke Ls durch die Liszt-Stiftg. im Erscheinen. Schriften: (Originale französ.): Die Weimarer Goethestiftung (1851); Wagners Lohengrin u. Tannh. (1851); Chopin (1852, 1900); Die Zigeuner u. ihre Musik in Ungarn (1859, dt. v. P. *Cornelius 1861); Über *Fields Nocturnes (1859); R. Franz (1872); Keine Zwischenaktsmusik mehr (1879); Ges. Schr., hg. v. L. *Ramann (6bdg. 1880—83); Artikel aus der *Gazette mus.* 1835—40, hg. v. *Chantavoine als *Pages romantiques* (1912); Briefw. Wagner-Liszt (2bdg., 1910); weitere Briefw. siehe unter Lipsius; Ls Briefe an K. Gille (hg. v. Ad. Stern, 1903); Ungedr. Originalbriefe (hg. v. R. v. Seydlitz, 1902). Briefe an Baron Augusz (hg. v. W. v. Csapó, 1911);

an Gottschalg (hg. v. René, 1910); Briefe (hg. v. *Orel, Leo-Ges. Wien, 1930); Ls Testament hg. v. Fr. Schnapp (Schriften des L.-Bundes Weimar II); D. Ollivier, *Corresp. de L. et de Mme. d'Agoult* (2bdg., Paris 1933/34); dgl. *et de sa fille Mme. E. Ollivier* (1936).

Lit.: A. *Allgemeine*: P. *Raabe, Fr. L. (2bg., 1931, grundlegend); L. Ramann, Fr. L. (3bdg. 1880—94, sehr ausführlich, aber nicht zureichend); Cosima *Wagner, Fr. L. (1911); K. *Grunsky, Fr. L. (1924); J. *Kapp, Fr. L. (1909, 2024); ders., L. u. die Frauen (1911); Wagner u. L. (1908), L.-Brevier (1910); A. *Göllrich, Fr. L. (Erinnerungen, 1908); *Reinecke, U. manche l. Schatten steigen auf (21910); A. *Stradal, Ls Werke besprochen (1904); ders., Erinnerungen an Fr. L. (Bern 1929); J. *Chantavoine, *Fr. L.* (in *Les mailles de la mus.* 1910, 528); J. G. Hunecker, *Fr. L.* (NY 1911, dt. 1922); R. *Louis, Fr. L. (1900); M. d'Agoult, Erinnerungen an Fr. L. (hg. v. S. *Wagner, 2bdg. 1928); H. J. *Moser, Gesch. d. dt. Musik III 181—205; K. *Huschke, Tonmeister untereinander (Bd. 3 u. 5); M. v. Hattingsberg, Ls dt. Sendung (Wien 1938); V. Boissier, *L. pédagogue* (Paris 1928, dt. 1930); C. v. Wessem, *Fr. L.* (Haag 1927, Maastricht 1931); *Kellermann, Erinnerungen an L. (1932); S. Sitwell, *L.* (London 1934); W. Fußmann, *F. L.* (1936); H. E. Wamser, Abstammg. Ls (Burgel. Heimatbl. V, 1936); H. *Engel, *F. L.* (1937); R. Bory, *F. L. u. M. d'Agoult* (Dresden 1934); ders., *L. et ses enfants* (Paris 1936) u. *La vie de F. L.* (Paris 1937); Cl. Aragonnes, *M. d'Agoult* (1939); M. Tibaldi-Chiesa, *Vita romantica di L.* (Mailand 1937); Fr. *Corder, *Fr. L.* (London 1933); K. Th. Bayer, *Fr. L. in der Dichtg.* (Dt. Mus. Kult. I, 1936); mehrere feuilleton. Bücher v. Guy de Pourtales (1928ff.); P. Reboux, *L. ou les amours romant.* (Paris 1940); *histor.*: L. Rellstab, *Fr. L.* (1842). — B) *Speziell*: J. Heinrichs, Über den Sinn der Lschen Programmmusik (Kempen 1929); H. Arminski, Die ungar. Fantasien v. Fr. Liszt (Diss. Wien 1929); T. Weber, Die sinfon. Dichtg. en Ls (dgl.); R. Kokai, *Fr. L. in s. frühen KlW.en* (Diss. Frbg. i. Br. 1933); A. *Longo, *Le opere pianist. di*

L. (L'Arte pianist. 1923—24); Joach. Bergfeld, Die formal. Struktur d. sinf. Dichtg.en L.s (Diss. Berlin 1931); Z. Górdonyi, Die ung. Stileigentümlichkeiten L.s (dgl.); H. Dobiey, Die Kl-Technik des jungen L. (dgl.); K. Isóz, L. u. Budapest (ung., Budap. 1931); E. Major, Die ung. Rhaps. (dgl. 1929); H. *Engel, InstrKonz. (Kretzschmars Führer III); ders., Das KlKonz. (1932) 336ff.; J. Philipp, *La technique de Fr. L.* (Paris 1932); W. Rüschi, *L.s Années de pél.* (Diss. Zürich 1932); H. Landau, Neuerungen der Kl.technik bei L. (Diss. Wien 1932); *Kretzschmars Führer I 1 (Sinf., 4384ff.); II 1 u. 2 (Messen u. Orat.); A. *Heuß, Einl. zu den Partiturausgg. d. Sinf. Dichtg.en (Eulenburg); H. *Rietsch (hj.), Die Tonkunst in der 2. Hälfte des 19. Jhs. (1900). — Dichterisch: Ernst v. Wolzogen, Der Kraftmayr (Roman); J. A. Lux, Himmlische u. ird. Liebe (1936). — L.-Stiftg. beim *Allg. dt. MV.

Litanei (lat. *litania*): *psalmodierender Bittgesang mit kurzem Refrain, zumal bei Prozessionen.

Litoff, Henry Charles, * 6. Febr. 1818 zu London, † 6. Aug. 1891 in Paris, Kl-Schüler v. *Moscheles (j.), siedelte nach Frankreich über, wo er erst 1840 als Virtuose beachtet wurde, heiratete nach Konzertreisen und Warschauer Kplm.-Jahren 1850 in einen Braunschweiger Musikverlag ein, der unter seinem Namen von einem Adoptivsohn seit 1860 zu Ansehen gebracht wurde — 1940 von C. F. Peters gekauft —, während H.L. wieder nach Paris zurückkehrte, wo seine 5 *Konzertsinfonien* f. Kl. u. Orch., sein *Spinnlied*, mehrere Opern, Operetten, Lieder, ein V-Konz. usw. beachtet wurden. Er führte lange vor Brahms u. Pfitzner das Scherzo in die Konzertform ein.

Lit.: P. Magnette, H. L. (1914).

Liturgie (v. gr. *λήτρον ἔργον* = Volksdienst), Gottesdienstordnung, insbesondere deren mit Wechselgesängen zwischen Priester und Gemeinde feierlich durchgeführter Teil. (Vgl. Agende, Kirchenmusik, Messe, Offizium, Gregorianischer Gesang.)

Lit.: A) altkirchl. u. kathol.: S. Salaville, *Liturgies orientales* (Paris 1932); Renaudot, *Liturgiarum orientalium collectio* (Neudr. 1847); Probst,

Die L. der ersten drei Jhh. (1870); ders., Die abendl. Messe v. 5—8. Jh (1896); G. Nickel, Der Anteil des Volkes an der Meßlit. im Frankenr. v. Chlodwig bis Karl d. Gr. (Innsbr. 1930); A. Franz, Die Messe im M.-A. (1902); Brightman, *Lit. Eastern and Western* (1896); Duchesne, *Origines du culte chrétien* (21902); P. *Wagner, Urspr. und Entw. d. liturg. Gesangsformen (1901) und Gesch. d. Messe I (1913); G. Romanos, *El espíritu de la liturg.* (Barcelona 1933); Duranti, *De eccles. cathol. ritibus* (1591); L. Eisenhofer (urspr. V. Thall. ofer, 1883); Hdb. d. kath. Liturg. (2bdg., 4Freiburg i. Br. 1932); Guéranger, *Institutiones liturg.* (4bdg., 21878—85); F. Cabrol, *Handboek der Liturg.* (2bdg.; 1912, span. Tours 1930); ders., *Les livres de la lit. lat.* (Paris 1930); V. *Fedeli, *L'organo e la riforma liturg.* (RMI 37/4); S. Stapfer, Grundriß der L. (21923); J. Braun, *Liturg. Handlex.* (21924); A. Neugart, Hdb. d. Lit. f. Kanzel, Schule u. Haus (Einsiedeln 1929); Ch. Panfoeder, Das Organische in der Lit. (Mainz 1929); W. H. J. Weale, *Bibliogr. lit. ab 1474* (Neuausg. London 1928); U. Mioni, *Man. di Liturg.* (2Turin 1928); Herm. *Müller, D. feierl. Gottesd. der Karwoche (8-9Paderb. 1928); F. Skutella, Kurze Einfg. in das liturg. Latein (1928); E. Dutillette, *Il catechismo liturg. e grammaticetta di canto greg.* (Turin 1929); J. Herwegen, Das Kunstprinzip der Liturg. (4-5Paderb. 1929); E. Moureau, *L'action lit.* (1ütlich 1929); P. Bayart, dgl. (Paris 1933); P. Biehlmeier, D. Gottesd. d. 3 höchsten Tage d. Karw. (Frbg. 1929); ders., Röm. Sonntagsmeßbuch (2dgl.); L. Bopp, *Liturg. Erziehg.* (dgl.); B. Capelle, *Le prêtre et la liturg.* (Löwen 1929, holl. 30); Dausend u. Walterscheid, Im Hlgtum d. Lit. (Düsseld. 1929); R. Guardini, *Lo spirito della lit.* (Rom 1930); Augustine, *Liturgical law, a hdb. of the Rom. lit.* (St. Louis 1931); C. Callewaert, *Liturgicae institut.* (Brügge 1931); U. Sesini, *Decadenze e restaur. del canto lit.* (Mailand 1933); F. Romita, *Jus musicae lit.* (Turin 1936); D. C. Sangiorgio, *Liturgia dell'organista* (dgl. 1939); s. ferner *Gastoué, ambrosianisch und mozarabisch.

B) evang. u. hochkirchl.: Rietschel, Lehrb. d. Lit. (2bdg. 1900/09); H. Busse, Über den liturg. Gesang der Geisl. (1913); K. *Anton, Angewandte Liturg. (1919); Schoeberlein u. Riegel, Schatz d. lit. Chor- u. Gemeindegesangs (3bdg., 1865ff.; Neudr. 1929); *Ameln u. a., Hdb. d. dt. Evang. KM (1932 ff.); ders. u. O. Dietz, Lutheragende (1928); Dietz, Die lit. Bewegung der Gegenw. im Lichte der Theologie Luthers (1932); A. O. T. Hellerström, Lit. (Stockh. 1932); L. Fendt in „Das Hlge. u. d. Form“ (Göttingen 1930); Festschr. f. J. Smend (1927); ders., Vorträge u. Aufs. zur Liturg., Hymnol. u. KM (1925); P. Graff, Gesch. d. Auflös. d. gdstl. Formen (1921, 240); Ulr. Leupold (hj.), Die liturg. Gesänge der ev. K. in Aufklärg. u. Romanik (1933); Johs. Piersig, Theorie u. Praxis des Kindergottesdienstes (1925, Neue Folge 1927); Fritz *Piersig, Die Musik im Kinder-Gd. (in Mschr. *Der Kinder-Gd.* 1931); P. Althaus, Das Wesen des ev. G.D.s (21932), Der Sinn d. L. (Zs. Luthertum 1936); W. *Gurlitt, Johs. Walter (21942); K. Horn, Kultus u. Kunst (Bericht der „Hochkirchl. Bewegung.“); E. Hoyer u. a., Schriften der liturg. Konferenz Niedersachsens, der Werneuchener Konferenz (vgl. Musik u. Kirche, Juliheft 1942). Vgl. auch R. v. *Liliencron, *Biehle, *Mahrenholz.

Liturgik, die Wissenschaft u. Lehre von der *Liturgie; Liturg: der Geistliche, der die Liturgie leitet.

Lituus (lat.), röm. Signaltrompete; im 16./17. Jh. = Krummhorn oder Zink, bei J. S. Bach (Motette „O Jesu Christ“ = Kantate 118) = Nachtwächterhorn oder hohes B-Horn.

Lit.: C. *Sachs (j.) in der Liliencron-Festschr. 1910 und Bachjahrb. 1921, S. 96.

Liuto (ital.), *Laute.

Ljadow, Anatolij Konstantinowitsch, * 12. (10.) Mai 1855 zu Petersburg, † 28. Aug. 1914 in Nowgorod, stud. bei s. Vater u. bei *Rimsky-Korsakow, war seit 1878 Komp.-Prof. am Petersburger Kons. Der bedeutende jüngste aus der Gruppe der Jungrussen. Er schrieb u. a. Sinf. h-moll, Ballade für Orch., 6 sinf. Dichtungen (davon *Baba-Jaga*, *Der verzauberte See*, *Kiki-Mora* sowie Acht russ. Volksweisen op.

58 in Stud.-Partitur bei Eulenburg); Chöre m. Orch. zahlr. Kl.-Werke.

Llobet, Miguel, * 18. Okt. 1878 zu Barcelona, als Schüler v. Tárrega der bedeutendste span. Gitarrist, für den u. a. de *Falla komponiert hat.

Lobe, Joh. Christian, * 30. Mai 1797 zu Weimar, † 27. Juli 1881 zu Leipzig, wirkte bis 1842 als Flötist u. Bratscher in der Weimarer Hkap., siedelte 1846 als Musiklehrer nach Leipzig über, komponierte, schrieb aber vor allem kennenswerte Bücher, u. a.: Kompos.-Lehre (1844); Lehrbuch d. mus. Kompos. (4bdg. 1850—67, neubearb. v. *Kretzschmar 1884—87, auch russ. u. franz.); Hdb. d. Musik (311926); Katechismus der Musik (1851, 281904, neubearb. v. *Leichtentritt [j.], 31926); Musikal. Briefe (anon. 1852, 260); Fliegende Bll. f. Musik (dgl. 3bdg. 1853—57); Aus dem Leben eines Musikers (1850); Vereinfachte Harmonielehre (1861); Katech. d. Kompos. (1862, 1902); Konsonanzen u. Dissonanzen (verm. Aufs. 1869); seine Erinnerungen an Goethe neu hg. v. W. Bode (G.s Schauspieler u. Musiker, 1912); an Lortzing bei Laue (Operndichtg. L.s, 1932).

Lobwasser, s. Goudimel.

Locatelli, Pietro, * 3. Sept. 1695 in Bergamo, † 1. April 1764 in Amsterdam, V-Schüler v. *Corelli, trefflicher Kompon., neuartig kühner V-Virtuose; er veröffentl. 12 *Conc. grossi* op. 1 (1721, daraus Nr. 6 neugedr. v. *Egidi bei Vieweg); 12 *Sonaten* op. 2; *L'arte del Violino* op. 3 (1733; 12 V-Konz. u. 24 jeweils angehängte Solo-Caprizen, davon mehrere hg. v. F. *David [j.] [Hohe Schule], *Alard [Schott], C. Witting, C. Böhmer, alle von E. Nadaud [Costalat]); 6 *Introduzioni* (Ouv. u. 6 Konz. (op. 4); Triosonaten op. 5; 6 V-Son. en op. 6 (1737, Neudr. des Pariser Cons. 1801, daraus Nr. 1 bei Moffat, Kammer-sonaten [Schott], eine weitere v. dems. [Simrock], eine andere in Davids Hoher Schule, Nr. 3 hg. v. *Riemann [Schott]); *Concerti a 4* op. 7; 6 V-Son. en u. 4 Trioson. op. 8 (1741); *L'arte di nuova modulazione* (auch *Caprices enigmatiques*, op. 9); *Contrasto armonico* (4stg. e Konzerte, op. 10); Neudr. eines Themas m. Var. v. *Schering (Alte Meister [Peters]), dgl. mit Laute (Bischoff bei Bärenr.), eine einzelne Trauersinfonie (hg. v. Sche-

ring), 2 Trio-Sonaten (Simrock, hg. v. *Moffat). *Lit.*: A. *Moser, *Gesch. d. Violinspiels* S. 224ff.; A. *Schering, *Gesch. d. Konzerts* S. 55ff.; E. Fabietti, *Vita erotica di A. L.* (Mailand 1939); A. *Pougin, *Le Violon* (Paris 1924); M. *Pincherle, *Les Violonistes* (dgl.).

Lochamers Liederbuch (Locheimer Ldb.), eine 1455—60 in Nürnberg aufgetragene Hausmusiksammlung, die unter dem künstlerischen Einfluß Conrad *Paumanns steht (dem hs. Unicum, aus der Wernigeroder Bibl. in die B. B. gelangt, ist eines seiner *fundamenta* angehängt); frühester Besitzer war Wolflein v. Lochamer, wohl ein Nürnberger Patrizier, dann gehörte es Joh. *Ott — eine seit 1824 stets neu ausgeschöpfte, köstliche Quelle des Volks- u. Gesellschaftsliedes, in der Perlen wie *Alle mein Gedanken, Ich spring an diesem Ringe, Ich fahr dahin, Der Wald hat sich entlaubt, Wach auf mein Hort* teils 1., teils 3stg. stehen — erste Ausg. von Fr. W. *Arnold und H. *Bellermann in Chrysanders Jb. II (1867); dazu Berichtigungen v. O. *Kade in MfW IV (1872); daß auch die Neuausg. v. Escher u. *Lott (Wölbing 1926) noch keineswegs befriedigt, bewies B. Neunstiel, Studie zum L.L. (ZfSchulmus., Nov. 1933); ferner: O. *Ursprung im AfMW IV (1922); H. Rosenberg (j.), *Unters. über .. dt. Liedweise im 15. Jh.* (1931); J. *Müller-Blattau in der Adler-Festschr. (1930) u. AfMW III (1938); H. Loewenstein in ZfMW XIV 317ff., der Zusammenhänge mit Lochem in Geldern für möglich hält. Über eine Chanson v. *Binchois im L. L., vgl. H. Funck in *Acta musicol.* V 3ff. Chorbearbb. v. Fr. *Sicher, J. *Otto, J. Brahm, C. *Riedel, J. *Röntgen, Th. Müngersdorf, H. *Spitta usw. Faksimile d. L. L.s und prakt. Ausg. d. mehrstg. Sätze v. K. *Ameln (Bärenr.).

Locke, Matthew, * um 1632 zu Exeter (Engl.), † im August 1677 als (kath. gewordener) Organist der Königin, seit 1660 Hofkomp. Karls II., schrieb **Anthems* (1666), 2—4stg. e. **Consorts* (z. T. 1656, z. T. hs. 6 a 4 hg. v. P. Warlock u. A. Mangeot; [London 1932]), die älteste engl. Bc.-Anweisung (Vorr. z. Sammelwerk *Melothesia*, 1673) u. mehrere Schauspielmusiken (1675) — auch nach der Spiegelung in den

Sammelwerken einer der bedeutendsten engl. Musiker des 17. Jhs.

Lit.: *Cummings im KongrBer. London 1911; J. Pulver (j.), *A Biogr. Dict. of Old Engl. Mus.* (1927);

Loco (ital. = wieder auf der normalen Stelle), Widerrufung von Oktavmarken (8va) und (auf Strlnstr.) von besonderer Saiten-Anweisung (z. B. *sul G*).

Löbmann, Hugo, * 19. Dez. 1864 zu Schirgiswalde, wurde 1888 Volksschullehrer in Leipzig, 1894—1911 auch kath. KM.er, 1908 Dr. phil. (Diss. *Die Gesangsbildg. nach Pfeiffer-Nägeli*), seit 1911 Schuldirektor, schrieb u. a. *Ltb. f. kath. Volksschulen*; *Zur Gesch. d. Taktierens u. Dirig.* (1913); *Der Schulgesang* 1914; *Meth. d. GesUnterr.* (1915); *Fröhl. Kontrap.* (1926) *Da. Glockenideal* (1928).

Löhner, Johann, * 21 Dez. 1645 in Nürnberg, † ebenda 2. April 1705, Schüler v. Wecker, wurde nach Konzertreisen Org. an S. Lorenz, einer der feinsten Lyriker vor Bach (Geistl. Singstunde, 1670; Poet. Andachtsklang, 1675; Keusche Liebes- u. Tugendgedanken 680 u. einer der besten frühdeutschen Opernkomponisten (Arien 1680, dgl. aus *Theseus* 1688); auch seine eigenartig gedruckten Schulkanon *Suavissime canonum deliciae* (1700) verdienen Beachtung. *Lit.*: A. *Sandberger im AfMW I; *Kretzschmar, *Gesch. d. Liedes* I 127ff. u. 142ff.

Loeillet (spr. löijá), Jean Baptiste, * 18. Nov. 1680 zu Gent, * 19. Juli 1730 zu London, lebte seit 1702 in Paris, seit 1705 als Flötist in London, wo er in Hauskonzerten seit 1710 für Corellis Musik warb; er ließ je 12 Fl(V)-Son. op. 1—4, 6 Trio-Sonaten op. 5, auch *Lessons for Harpsichord* (6 Suiten) drucken; Neudr. der Sonaten v. Béon (1911 bei Lemoine, Paris), eine bot Moffat (Simrock), 3 Hinnenthal (Bärenr.), Ausg. der Cembalowerke v. J. Watelet (Antwerpen 1932).

Lit.: P. *Bergmans, *Une famille de musiciens belges: Les L.* (Brüssel 1928).

Loewe, Karl, * 30. Nov. 1796 in Löbejün bei Halle, † 20. Apr. 1869 in Kiel, Chorknabe in Cöthen, als Gymnasiast in Halle (mit Stipendium v. Jérôme Bonaparte), Schüler v. *Türk, stark von *Reichardt (Giebichenstein) beeinflusst, 1817 stud. theol., 1820 nach Prüfung bei *Zelter nach Stettin berufen

(Kantor u. Org. an Jacobi, Schulmusiker, 1821 bis 1866 städt. MD), auch Begründer u. Leiter der pommerschen Musikfeste bis 1857, für die er mehrere seiner Oratorien schrieb; Dr. h. c. (Greifswald, auf Votum *Spontinis), 1837 Mitgl. der Berliner Akad. Er war auch als trefflicher Spieler und Sänger seiner *Balladen bis nach Wien und London geschätzt, und auf ihnen, die auch Wagner und Schumann liebten, beruht seine Dauerbedeutung. Denn mit deren Hauptstücken, die immer noch den Strophengrundriß durchschimmern lassen, ihr knappes Themenmaterial aber mit wunderbarer Phantasiefülle und oft auch überraschender harmonischer Kühnheit durch Kombinationen u. Variationen ausnutzen, hat er die Gattung auf einen nicht wieder erreichten Gipfel geführt. Leider ist er stilistisch sehr buntscheckig, so daß zwischen genialen, herben Nummern auch weiche Bellini-Nachahmungen begegnen. L. wurde, nachdem er mit Schubertscher Frühreife großartig begonnen (op. 1: *Erlkönig* u. *Edward*!), beinahe vergessen; die Wiederbelebung des Balladenmeisters ist den Brüdern *Spitta, dem Pfarrer M. Runze (15bdg.e Ges.-Ausg.) und dem Sänger E. *Gura zu danken. Hauptbeispiele: *Heinrich d. Vogler, Der Nöck, Tom der Reimer, Fridericus Rex, Der Zauberlehrling u. Hochzeitslied* (Goethe), *Herr Oluf, Archibald Douglas, Die Gruft der Liebenden, Jungfrau Lorenz, Der Pilgrim v. S. Just, Die Glocken v. Speier, Der Mohr auf der Messe, Der Woywode, Graf Eberstein, Die drei Lieder, Nächst Heerschau* (4bdg.e Ausw. v. L. Benda [Litolf]), 2bdg.e v. H. J. *Moser bei Peters, 1941). Von den Oratorien, die in der romantischen Entw. der Gattung neben *Spohr, Fr. *Schneider und F. *Mendelssohn (j.) eine erhebliche Rolle spielten, seien genannt: *Die Zerstörung Jerusalems* (1829), *Die Siebenschläfer* (1833), *Joh. Huß, Das Sühnopfer des neuen Bundes* (1847), *Hiob* (sein bestes Or., 1848 [neu aufgef. v. K. *Anton 1908]), *Die Auferweckung des Lazarus*; eine große, schöne Kantate „Hochzeit der Thetis“ (Schiller nach Euripides); v. mehreren Opern wurden *Die drei Wünsche* 1836 in Berlin aufgeführt; seine Kl.- u. Kammermusikwerke sind mehr merkwürdig als überzeugend; Ges.-

Ausg. der Chöre v. L. *Hirschberg (j.); *Selbstbiogr.* hg. 1870 v. C. H. Bitter; mehrere pädag. Schriften.

Lit.: K. *Anton, Beiträge zu einer Biogr. L.s (bes. Oratorien; Diss. Halle 1912); ders. in ZfMW II 235ff.; H. Kleemann, Beitr. zur Ästh. u. Gesch. d. L.schen Ballade (dgl. 1913); L. *Hirschberg (j.), L. als Instr.-Komp. (Langensalza 1919); O. Altenburg, C. L. (Balt. Stud. N. F. 26, Stettin 1924); M. Runze, C. L. (1903); H. *Bulthaupt, C. L. (1898, Reimanns Ber. Mus.); A. *Schering, Gesch. d. Orator. S. 409ff.; H. J. *Moser, Gesch. d. dt. Musik III 2139—146 und Das dt. Lied seit Mozart I 133ff., II 77ff.; Ph. *Spitta, M.-g. Aufsätze S. 440ff.; C. König, K. L. (Stettin 1937); P. Egert, Romant. Kl.-Son. (S. 128ff.); *histor.*: A. W. *Ambros, Kulturgesch. Bilder (1860) S. 97ff. — Denkmäler in Löbejün, Kiel u. Stettin. — Dichtungen: G. Nicolai, Die Geweihten (Roman 1829); Kefenstein, König Mys v. Fidibus (dgl. 1838); Anna Charlotte Wutzky, Das Bild (Novelle, 1928).

Loewe, Joh. Jak. „von Eisenach“, * 1628 als Sohn des sächs. Gesandten in Wien, † anfg. Sept. 1703 zu Lüneburg, stud. 1652 bei H. Schütz in Dresden, der ihn 1655 als Kplm. nach Wolfenbüttel und 1663 nach Zeitz brachte, 1682 Org. in Lüneburg, veröffentl. schon 1658 Suiten mit einleitender *Synfonia* (Neudr. Nagel Nr. 67), auch Sonaten usw. a 2 (Jena 1664), schrieb 2 Opern u. vor allem mehrere Liederwerke, von denen die *Neuen Arien mit Ritornellen* (1682) v. Rodemann neu hg. wurden (Nagel Nr. 32). Zu s. *Tugend- u. Scherzliedern* (mit J. J. Weiland, Bremen 1657) u. der *Salanischen Musenlust* (mit Martin Kempe, 1665) vgl. H. J. *Moser, Corydon I 16f. und die Novelle „Der hlge Strom fließt weiter“ (in „Der klingende Grundstein“, 1937).

Löwenstern, Matthäus Apelles v., * 20. April 1594 zu Neustadt (O. S.); † 11. April 1648 zu Breslau, war fürstl. Sekr. zu Bernstadt (Schl.), dann Gutsbes., gab heraus: *Frühlingsmaien* (30 2—4stg. geistl. Ges., 2 als *Geistl. Kirchen- u. Hausmusik* 1644); *Judith* (geistl. Singsp. v. Opitz); seine Mel. *Nun preiset alle Gottes Barmherzigkeit* u. s. Text *Christe du Beistand* kamen ins ev. Ges.-Buch.

Lit.: P. Epstein (j.), A. v. L. (Brsl. 1929).

Logroscino (spr. -schino), Nicola, * (getauft 22. Okt.) 1698 zu Bitonto, † nach 1765 zu Palermo, schrieb seit 1738 Buffoopern, die durch Ausbildung des *Finale geschichtl. wichtig sind.

Lit.: H. *Kretzschmar, Zwei Opern N. L. s. (Petersj. b. 1908 u. Ges. Aufs. II); U. Prota-Giurleo, N. L. (Neapel 1927); E. P. Morello, A. Scarlatti e N. L. (1927); della *Corte, L'op. com. it. I 172ff.; M. Bellucci, La Salandra, B. N. L. in Triade mus. biontense (Bitonto 1935).

Loimann, Paul, * 2. April 1894 in Halle (S.), Konzertsänger, Weltkriegsteiln. (schwer verwundet), Schüler s. Frau Franziska *Martienssen, seit 1934 Prof. a. d. Hochschule Berlin. Er schrieb „Die sängerische Einstellung“ (1929), „Stimmfehler—Stimmbereitung“ (1939). Hg. der Auswahl „Das Lied im Unterr.“ (Schott 1942), Schubertausg. (Peters) i. Vorber.

Lokalstil, die Kennzeichen gemeinsamer Bindung von Komponisten oder Tonwerken an einen Ort, letzte Einengung des *National- bzw. Stammes- u. Landschaftsstils. So kann man z. B. von einem Wiener L. sprechen, obwohl die meisten großen „Wiener Meister“ blutsmäßig keine Wiener gewesen sind; ebenso vom Mannheimer Stil, obwohl er wesentlich aus italienischen u. sudetendeutschen Wurzeln erwuchs u. erst seine späteren Vertreter auch in Mannheim geboren waren.

Lokalgeschichtsforschung, musikalische, oder mus. Landeskunde, ist eine der wichtigsten Grundlagen für die m.-w. Materialerfassung, weil nur so eine systematische Bestandaufnahme der erhaltenen Musikalien, Instrumente, biogr. Akten usw. gesichert ist, die zugleich den Zusammenhang des Einzeldenkmals mit seiner räumlichen und geistigen Umwelt erkennen läßt. Für Deutschland wurde diese Arbeit von den Kommissionen zur Hg. der DTD u. DTB, in Österr. dgl. DTÖ organisiert (Denkmälerreisen, Generalkatalog), jetzt Reichs- u. Landesdenkmale im „Erbe deutscher Musik“, hg. vom Staatl. Inst. f. dt. Musikforschung (Berlin). Die m.-w. Seminare der Landesuniversitäten nehmen sich dieser Arbeit auch schon vielfach an. Für Italien zeigt die neue Denk-

m.-Reihe *Istituzioni e Monumenti dell'Arte mus. ital.* (Ricordi, 1932ff.) eine ganz ähnliche Einstellung. S. *Denkmäler.

Lit.: M. *Seiffert, Ein Archiv f. dt. MG (Festr. in der pr. Akad. d. K. 1914); ders., Grundaufgaben der MW u. d. Bückeburger Forschungsinst. (Kongr.-Ber. Basel 1924, S. 317ff.); H. J. *Moser, Ziele u. Wege der mus. L. (Kongr.-Ber. Lpz. 1926, S. 381ff.); ders., Musikgeographie (Die Musik 1935); ders., Die Musikleistung der dt. Stämme (Cotta, i. Vorber.); H. *Engel im Kongr.-Ber. Salzburg 1931 S. 304ff. u. ZfMW XVI 272ff.; ders. in Dt. Musikultur 1939 u. Musiktafeln zum dt. Kultur-atlas; E. W. Böhme, Arbeitstagung f. thür. Musik (1933).

Lokrische Tonart s. Kirchentonarten.

Lolli, Antonio, * um 1730 zu Bergamo, † 10. Aug. 1802 zu Palermo, 1762/63 neben *Nardini HKonzM. in Stuttgart, bis 1778 dgl. in Petersburg, dann in Paris, London, Spanien, Italien als trefflicher V-Virtuose, dessen zeitweilig verkannte Werke (Sonaten, Konzerte, V-Schule) wertvoll sind.

Lit.: A. *Moser in ZfMW III, 420ff., u. Gesch. d. Violinspiels, S. 286ff.; G. B. Rangoni, Saggio sul gusto della musica (1790, Neudr. 1932).

Lombardischer Geschnack (auch *Scotch snap*, bei H. *Riemann „geknickter Rhythmus“) heißt bei *Quantz u. a. der Rhythmus



Auch der „pointierte Vortrag“ gleicher Achtel bei *Lully führte dahin.

Longa s. Mensuralnotation

Longo, Alessandro, * 30. Dez. 1864 in Amantea, stud. bei Cesi u. Serrao, wurde Kl-Lehrer am Kgl. Kons. Neapel, dann dort Dir. des *Liceo Musicale*, gründete 1914 die Zs. *L'Arte pianistica* (später *Vita mus. ital.*), schrieb viele Kl-Werke, vokale u. instr. Kammermusik, Hg. der Ges.-Ausg. der Kl-Werke D. *Scarlattis, von 12 V-Son. en *Pergolesis usw.

Lorenz, Carl Adolf, * 13. Aug. 1837 in Köslin, † 3. März 1923 in Stettin, Schüler v. *Dehn (j.) in Berlin (hier 1861 Dr. phil.), 1864 Dirig. in Stralsund, 1866—1910 städt. MD. in Stettin, 1885 Prof. Unter seinen 7 Oratorien am

bekanntesten *Das Licht* (1907); ferner schrieb er Opern, Chöre, Lieder, Kammermusik, Orgelwerke, auch eine lustige Vertonung v. Wilhelm Buschs *Max und Moritz* als Opernquotlibet.

Lit.: C. König, C. A. L. (Stettin 1937); G. Kittler, C. A. L. (ibid. 1938).

Lorenz, Alfred Ottokar, * 11. Juli 1868 in Wien als Sohn des Historikers Ottokar L., † 20. Nov. 1939 in München, 1898—1920 Hkplm. (1917 GMD) in Coburg, 1922 Dr. phil. (Frankf.), wurde an der Univ. München 1923 Lehrer f. MTh. u. MG., 1926 Honorarprof., komp. eine Oper, sinf. Dichtg.en, Ouv., Kl-Qu.e, Lieder usw. u. schrieb die Bücher: *Das Geheimnis der Form bei R. Wagner* (I Nibelungenring, 1924; II Tristan, 1926; III Meistersinger, 1930; IV Parsifal, 1933; alle, namentlich II—IV, sehr wichtig); Aless. Scarlattis Jugendopern (2bdg., 1927); *Abendland. MG. im Rhythmus der Generationen* (1928), Abb. u. a.: *Die Durchführg. im 1. Satz d. Eroica* (Neues Beeth.-Jb. I); *Das Relativitätsprinzip in den mus. Formen* (Adlerfestschrift 1930); *Wellenlinie in Bruckners Schaffenskraft* (Km. Jb. 1930); *Tristanvorspiel* (ZfMW V); *Eroica-Skizzen* (dgl. VII); *Strauß' Till Eulenspiegel* (Die Musik, Juni 1925); dess. *Don Juan* (AfMF I, 1936); *Das Finale in Mozarts Meisteropern* (Die Musik 1927); *Rhythmisierung neumieter Gesänge* (ZfMW X); *Bachs Großrhythmik* (Musik, Jan. 30); *Ged. z. Klangspaltung* (Scheringfestschr. 1937); Hg. v. Webers Jugendopern (Ges.-Ausg. I 1, 1926); Bc. zu DTB 21—24 (E. Kindermann).

Lortzing, Albert, * 23. Okt. 1801 in Berlin (aus thüring. Familie), † ebenda 21. Jan. 1851, erhielt eine gute Bildung, war kurz Schüler von *Rungenhagen, lernte aber als reisendes Schauspielerkind vor allem durch die Praxis, schrieb 1824 in Köln eine erste kl. Oper: *Ali Pascha v. Janina* (Münster 1828), war seit 1826 Singschauspieler am Hoftheater in Detmold. 1829 gelangte sein Oratorium *Die Himmelfahrt Christi* in Münster zur Auffg., ebenso vielerorten bald sein Liederspiel *Der Pole u. sein Kind*. 1833 kam er als Tenorbuffo an das Stadttheater Leipzig, 1835 wurde die Spieloper *Die beiden Schützen* sein erster großer Erfolg (Bearb. v. Impe-

koven u. *Nick im Auftr. d. Reichsst. f. Musikbearb., Nürnberg 1942), 1837 folgte das höchst geglückte Werk *Zar u. Zimmermann*, 1839 das weniger bedeutende „*Fischerstechen*“ (= Prinz Camaro, Bearb. v. G. R. *Krusé, Mannh. 1937); seine Oper *Hans Sachs* (1840, Bearb. v. Hanke u. Loy, Nürnberg. 1940) hat dichterische Motive an Wagners *Meistersinger* abgegeben. Sein *Casanova* (1841) erscheint Herbst 1942 Neubearb. v. R. Laukner u. Mark *Lothar („*Casanova in Murano*“) auf der Berliner Staatsoper (vermehrt um Teile seiner Oper *Regina*). Der ausgezeichnete *Wildschütz* (1842), der Friedr. Wilhelms IV. Griechenschwärmerei (s. F. Mendelssohn [j.] heiter verspottet, fand zunächst nur schwachen Widerhall; 1844/45 war L. in Leipzig Theaterkplm.; nach schweren Engagementssorgen, während er mit *Undine* (1845) ins Gebiet der romant. Oper übergriff, gelangte er in Wien 1846 durch den Erfolg des *Waffenschmied* zu einer neuen Kplm.-Stelle, doch wurde die Oper unter den Stürmen von 1848 aufgelöst. 1847 erschien seine Oper „*Zum Großadmiral*“ (Bearb. v. Treumann-Mette, Schwerin 1936), als Revolutionswerk 1848 *Regina*. Wieder ging L. nach Leipzig, wo er mit den *Rolandsknappen* (Bearb. von G. R. *Krusé) gute Wirkung erzielte, aber als Kapellmeister vor J. *Rietz weichen mußte. Zuletzt hatte er ein jämmerliches Engagement am Berliner Friedr.-Wilh.-Städt. Theater, mußte hier Posenmusiken schreiben (weit besser: „Die Opernprobe“, Einakter 1850), und starb unter schweren Nahrungssorgen um seine vielköpfige Familie, für die gemeldet werden mußte. Erst später kam diese durch Tantiemen außer Not. L. ist in der bescheidenen Gattung des bürgerlichen Opernlustspiels, das er auf dem Grunde des Ad. *Hillerschen und *Dittersdorfschen Singspiels (s. Neubearb. von Hillers *Jagd*) mit Elementen von Weber, Marschner und Auber bereicherte, ein großer und origineller Meister gewesen, der lebenswerteste des Biedermeier. Die wirksamen Libretti entwickelte er meist selbst aus Schauspielstoffen auf gute „Rollen“ hin, die Arientexte schrieben u. a. seine Freunde Ph. Düringer u. Ph. Reger. Seine Ouv. zu dem Singsp. „Andreas

Hofer" erschien neu bei Br. u. H. Außerdem eine *Festouw*. (1850).

Lit.: H. *Killer, A. L. (1938); G. R. *Kruse, A. L. (1899); ders., Ls Briefe (1902, *verm. 1913); ders., Ls Ballettmus. (Allg. MZ LXIII, 1936); Helm. Laue, Die Operndichtg. Ls (Diss. Bonn 1932, vortrefflich); M. Loy, Ls „Hans Sachs“ (Diss. Erl. 1940); O. Schumann, Ls Leben in Bildern (1941); histor.: Ph. Düringer, A. L. (1851); *Ls Szenen aus Mozarts Leben* (taktig) hg. v. Bankwitz 1933, rev. Textbücher v. Kruse, Lichten u. a.; A. Ch. Wutzky, Das war eine köstl. Zeit (L.-Roman 1936). — Denkmäler in Pyrmont, Detmold, Berlin.

Lossius, Lukas, * 18. Okt. 1508 zu Fack b. Münden (Weser), † 8. Juli 1582 als Johanneumsrektor zu Lüneburg, gab heraus das wertvolle Lehrgespräch *Evotemata mus. pract.* (1563 u. ö.), ferner alle altkirchl. liturg. Texte, soweit sie auch im Protestantismus verwendbar waren, als *Psalmodia sacra veteris ecclesiae* (mit Vorr. v. Melancthon, 1553 u. mehrf.) u. *Epitaphia pricipum* (1580). *Lit.*: W. Görges, L. L. (Lüneburger Gymn.-Progr. 1884).

Lothar, Mark, * 23. Mai 1902 in Berlin, wo er als Leiter des Musikwesens am Staatl. Schauspielhaus wirkt, schrieb Lieder, MCh. *Narrenmesse*, V-Son., Fl-Sonatine, FrCh.e, 4 Orch.-Suiten; Opern: *Tyll* (1928), *Lord Spleen* (1932); *Münchhausen* (1933); *Schneider Wibbel* (1938); Singspiele: *Die Glückritter* und *Die Freier* (Eichendorff, 1934), *Die gefess. Phant.* (Raimund); zahlr. Schauspielsmusiken, Filmmusiken. Bearb. von Haydn „Welt auf dem Monde“ u. von Lortzings „Casanova in Murano“ (Auftr. d. Reichsst. f. Musikbearb.).

Lott, Walter, * 16. April 1892 in Lippstadt, stud. MW in Berlin (Johs. *Wolf), Dr. phil. mit der Arbeit „Zur Gesch. d. Passionskompos.“ (AfMW III u. VII), Kriegsteiln., seit 1921 Bearb. der Hofmeister-Kataloge, seit 1927 im Leipziger Verlagswesen tätig, jetzt Verlagsdir. bei Kistner u. Siegel, Hg. der Samml. „Der Landchor“, des Verzeichn. der Neudrucke alter Musik (1936ff.) usw.

Lotti, Antonio, * um 1667 in Venedig, † ebenda 5. Jan. 1740, Schüler v. *Legrenzi, an S. Marco 1687 Sänger (1690 Hilfsorg.), 1692 2., 1704 1. Org.,

1736 Kplm.; schon 1683 als Opernkomp. aufgeführt, schrieb 21 Opern, darunter einige der besten 1717—19 in Dresden, mehrere Oratorien für Venedig u. Wien, seit 1719 nur noch KM. (berühmte *Crucifixus* 6, 8, rostg., alles hs., Neudr. bei Rochlitz, Commer usw.); gedr. nur *Duetti, terzetti e madrigali* (1705, s. Bononcini). L. vertritt mit den Altersgenossen *Marcello u. *Vivaldi auf das schönste ein edles, etwas weiches und klangseliges Pathos des venez. Hochbarock. Ein *Trio* für Fl, Ob. d'amore, Bc. auf B. Brüssel; neugedr. ein Messenband als DTD 60 (Herm. *Müller).

Lit.: O. *Chilesotti, *Sulla letteratura critica di B. Marcello contro A. L.* (Bassano 1885); Lotte Spitz (j.), A. L. als Opernkomp. (Diss. München 1918); dies., *Ottone v. Händel u. v. L.*, ein Stilvergl. (Sandbergerfestschr., S. 265ff.). A. *Schering, Gesch. d. Orat., S. 202ff.; H. *Kretzschmar, Führer II, 1 *146 (Crucif.), 223 (Requiem), 306 (Magnif. 5. Ton).

Loufenberg, Heinrich, * um 1390, 1429—45 Domkaplan zu Freiburg i. Br., † im Joh.-Kloster zu Straßburg 31. März 1460, vortrefflicher Verdeutscher lat. Hymnen u. Bearb. des *Salve regina* zu dem dt. Marienleich *Wilhelm lobes werde* (dazu P. *Runge in der Lilienronfestschr. 1910, S. 228—240); Dichter edler geistl. Lieder (*Ich wollt, das ich doheime wer*) und wahrscheinlich gleichbedeutend mit dem *Henricus de Libero Castro*, von dem Kompos. u. ein Musiktraktat in zwei 1870 verbrannten Straßburger Hss. standen, davon eine *Tuba* erhalten durch *Coussemaker (vgl. dessen Abh. *Les harmonistes au XIVme siècle* u. van den *Borren im Kongr.-Ber. Basel 1924, S. 98ff.; ders., *Le mscrpt. M 222 C 22* (Antworten 1924)).

Lit.: M. Vogeleis, Bausteine (1911), S. 85—90 u. MfM XXII; Ed. Rich. Müller, H. L. (Berliner Diss. 1889); L. Boll, H. L., ein Lieddicht. d. 15. Jhs. (Diss. Köln 1933); J. *Müller-Blattau, H. L., ein oberrhein. Dichtermus. (Elsaß-Lothr. Jb. 17, 1938).

Louis, Rudolf, * 30. Jan. 1870 zu Schwetzingen, † 15. Nov. 1914 in München, wurde in Wien Dr. phil., Kompos.-Schüler v. *Klose u. (in Karlsruhe) v. *Mottl, war Theaterkplm., lebte seit 1897 in München, wo er Mus.-

Krit. der N. N. wurde. Er schrieb u. a. *Der Widerspruch in der Musik* (1893); *Wagner als Mus.-Ästhetiker* (1897); *Die Weltanschauung Wagners* (1898); *Liszt* (1900); *Berlioz* (1904); *Bruckner* (1905); *Die dt. Musik d. Gegenwart* (1909, ³12); seine erfolgr. *Harmonielehre* (mit *Thuille, 1907, gekürzt als *Grundriß d. HL.* 1908, holl. 28, u. *Aufgabenbuch* 1911), ¹⁰neubearb. v. *Courvoisier, G'schrey, *Geierhaas u. *Blessinger 1933) zeigt ein brauchbares Kompromis zw. H. *Riemanns funktionellen Erkenntnissen u. der (monistischen) Generalbaßbeziehung.

Lit.: E. *Istel(j.) i. d. Mus. 1914, Heft 5.
 *) **Louis Ferdinand**, Prinz v. Preußen, * als Neffe *Friedrichs d. Gr. 18. Nov. 1772 zu Friedrichsfelde bei Berlin, † (gefallen) 10. Okt. 1806 bei Saalfeld, war als Schüler v. *Dussek in Hamburg ein Klavierspieler, der nach Beethovens Urteil „gar nicht kgl. oder prinzlich“, sondern „wie ein Musiker von Fach“



louré (franz.), geschliffen, ohne Absetzen aneinanderzufügen.

Lualdi, Adriano, * 22. März 1887 in Larino (Campobasso), stud. bei *Wolf-Ferrari in Venedig, 1923—27 Mus.-Krit. am *Secolo* (Mailand), seit 1928 Musikvertreter im faschist. Nat.-Parlament, Leiter des internat. Musikfestes Venedig 1932. Kompos.: *Le Nozze di Haura* (1akt. Oper, 1908); *La leggenda del vecchio marinaio* (sinf. Dichtg., 1910—19); *StrQu.* (1914); *Le Furie d'Arlecchino* (Spiel f. lebende Marionetten, 1915—24); *Il Cantico* (f. Soli u. Orch., 1915); 3akt. Trag. *La figlia del Re* (1917, Turin 1922); *Guerrin Meschino* (4akt. heitere Oper, 1920); *Il Diavolo nel Campanile* (grot. Einakter, 1925); V-Son. (1930); *La Granceola* (Kammeroper, 1930); *Suite adriatica* (Orch., 1932); Lieder, Orch.-Gesänge, Terzette, Chöre. L. schrieb auch mehrere Bücher, u. a. *Viaggio sentim. nella Libornia* (1921); *Viaggio musicale in Italia* (1927); dgl. in *Europa* (1928); *Arte e Regime* (1929); *Servate musicali* (1932); *Il rinnovamento mus. ital.* (1932).

Lit.: G. Confalonieri, *L'opera di A. L.* (1932).

spielte; als frühromantischer Komp. Beethovenscher Richtung (zumal f-moll-Kl-Quint., dann Kl-Okt., Es-dur-Kl-Quart., Kl-Trios, Kl-Stücke, *Notturmo* op. 8 f. KlQu. u. Fl, ein Band hg. v. H. *Kretzschmar 1910 bei Br. u. H.) wurde er von *Reichardt, Schumann u. Liszt hochgeschätzt; Beethoven widmete ihm sein c-moll-Kl-Konz.

Lit.: H. Wahl, Pr. L. F. (1917); O. Tschirch, L. F. als Musiker (Hohenzollern-Jb. 1906); E. Winzer, L. F. (1916, Br. u. H.s kleine Musikbiogr.); F. Lewald, Pr. L. F. (1929); R. Hahn, L. F. v. Pr. (Diss. Breslau 1934); E. Poseck, Pr. L. F. (Berlin 1938); C. Atzenbeck, Pauline Wiesel Briefe der Geliebten L. F.s, 1929); A. *Heuß, Kammermusikabende S. 76f.; G. *Becking in Dt. Vj. II, 581ff.

Loure (franz., spr. lür), Tanz des 18. Jhs. im Sarabandenzeitmaß mit schwerem Auftakt, z. B. von J. S. Bach (E-dur Suite f. V allein):

Lubrich, Fritz sen., * 29. Juli 1862 in Bärsdorf (Posen), stud. in Breslau, wurde u. a. Kantor in Neiße, Kyritz, Sagan, kgl. MD, seit 1920 Doz. f. KM am Predigersem. Naumburg a. Qu., wirkt seit 1928 in Sprottau, Hg. u. a. des Schles. Bl. f. ev. KM. u. der Zs. *Die Orgel*. Schrieb u. a.: *Liturg. Allergesang*; *Km. Brevier*; *Die Kirchen-tonarten*; *Das geistl. Volkslied*; *Chorgesangschule* f. MGv.e; Ldb. f. MCh. *Kamerad Lied*; Kindergottesdienst-GesB.; Bearbb. schl. Dialektlieder; *Schles. Hauschoralbuch*; *Der Bachchoralist*; *Lutherharfe*; *Der Kirchenchor*. Ein Wörterbuch der ev. KM in Vorber. — Sein Sohn Fritz L. jun. (* 26. Jan. 1888 in Neustädte), Schüler v. Reger u. *Straube, war 1911—19 Prof. am Seminar Bielitz, dann Kantor in Breslau, jetzt Dirig. des Meisterschen GV. u. Direktor der ober-schles. Landesmusikschule in Kattowitz, schrieb KM u. Kammermusik, Lieder.

Ludwig, Franz, * 7. Juli 1889 zu Graslitz (Böhmen), stud. in Prag u. Leipzig (*Riemann, *Pembaur, Reger, *Krehl), Theorielehrer in Sondershausen u. Münster i. W., wo er 1920—39 eine „Klavierwiss. Gesellschaft L. bund lei-

tete, schrieb eine Oper, Kl.-Konz., Hr.-Konz., Lustsp.-Ouv., Orch.-Var.en (1940 u. 42), Chorwerke, Gesänge mit Orch. (1941), Blasorch.werke (1939), 66 dt. Vld.er kanonisch (1932), MCh.e, Kammermusik, szen. Orat. *Das Lambertuspiel* (Bremerhaven 1934) sowie in der ZIMG über J. K. F. *Fischer u. Em. A. *Förster; ferner *MG des Erzgeb.* (1924); J. O. *Grimm (1925); Franz *Wüllner (1931). Hg. v. Bachs Notenbüchlein f. Anna Magd., eines v. J. K. F. *Fischer und eines Egerländer Tanzbüchleins (Schott 1939—41).

Lit.: H. Bause in ZfM 106, 26f.

Ludwig, Friedrich, * 8. Mai 1872 in Potsdam, † 3. Okt. 1930 als *Rector magn.* in Göttingen, stud. in Marburg u. Straßburg MW (*Jacob: thal [j.] u. Gesch. (Diss. Über das Marschtempo m.-a. Heere), reiste seit 1899 (Frankreich, London, Italien), lebte dann in Potsdam, 1905 Priv.-Doz. der MW in Straßburg (Antrittsvorl. *Die Aufgaben der Forschung auf d. Gebiet d. m.-a. MG*, Münchener Allg. Ztg. 1906, Nr. 13/14), 1911 etatsm. a. o. Prof.; Kriegsteilnehmer. 1920, nach dem Verlust der dt. Univ. Straßburg, wurde er o. Prof. in Göttingen; der größte Kenner der spät m.-a. Musik. Er schrieb u. a. *Die mehrstg. Musik des 14. Jhs.* (SbIMG IV. 1902); *Die 50 Beisp. Coussemakers aus Hs. Montpellier* (ibid. V); *Entstehg. u. erste Entw. d. lat. u. fr. Motette* (VII); *Das Jacobsoffizium des 12. Jhs.* (Km. Jb. 1905); *Die mehrstg. Werke der Hs. Engelberg 314* (dgl. 1908); *Die liturg. Organa Lecnins u. Perotins* (Riemannfestschr. 1909); *Mehrstg. Musik d. 11./12. Jhs.* (Wiener Kongr.-Ber. 1909); *Repertorium organorum recent. et motorum vetust. stili* Bd. I, 1 (1910); *Mehrstg. Musik des St. Fides-Cod. Schlettst.* (Kretzschmarfestschr. 1918); *Perotinus Magnus* (AfMW III, 1921); *Die Quellen der Motetten ältesten Stils* (dgl. V, 1923); *Die mehrstg. Messe des 14. Jhs.* (dgl. VII, 1925); *Musik des M.-A. in der Kunsthalle Karlsruhe* (ZfMW V, 1922); *Beethovens Leonore* (Mittlgen. des Univ.-Bundes Göttingen IX 1); *M.-a. Musik bis Anf. d. 15. Jhs.* (in Adlers Hdb. 1924, 230); Hg. der Musikal. Werke des G. de *Machaut (Bd. 1—3 in PÄM, siehe Denkmäler); *Über den Entstehungsort der großen Notre-dame-Hss.*

(Adlerfestschr. 1930); *Die Erforschung der Musik des M.-A.* (Rektoratsr., Mittlgen. des Univ.bund Gött. XII 1).

Lit.: H. *Besseler in ZfMW XIII, 83 ff.; J. *Müller-Blattau in Mschr. f. Gottesd. u. k. K. 1930 u. Dem Andenken Fr. L.s (Bärenr.); K. *Ameln in der Singgem. 1930; Chr. *Mahrenholz in Musik u. Kirche 1930; H. *Zenck in Mitt. d. Univ.-Bundes Göttingen 1939.

Lübeck, Vincent, * im Sept. 1654 wohl zu Padingbüttel bei Dorum (Hann.), † 9. Febr. 1740 in Hamburg, vortrefflicher Orgelmeister, in Flensburg als Sohn eines Org. erzogen, schon 1673 an der neuen *Schnitger-Orgel St. Cosm. et Dam. in Stade angestellt, wo er als Lehrer großen Zuspruch fand; von 1702 bis zu s. Tode Org. an Nicolai in Hamburg. Er zeigt als Komp. zwar technische Verwandtschaft mit *Buxtehude, aber eine ganz eigenartig persönliche Schreibweise. Ges. Werke hg. v. G. Harms (Ugrino 1921, Orgelw., Kantaten), Kl.-Übung 1728 hg. v. H. Trede (Peters 1940); 1 Stück in *Straubes *Choralvorspielen*, 4 Präl. u. Fugen in *Seifferts *Organum*; einzeln neugedr. L.s Weihnachtskantate (*Jödes Beihfte z. Musikanten, 1924, u. einge. v. H. Weiß, 1927, beides Kallm.).

Lit.: P. Rubarth, V.L. (AfMW VI, 451).

Luedtke, Hans, * 19. Aug. 1889 zu Mittelwalde (Schles.), stud. 1908—10 MW in Breslau (*Kinkeldey), auch in Berlin an der Univ. u. Orgel bei *Egidi (KM-Inst.), seit 1912 in Berliner Organistenstellen, 1919 Dr. phil. (Diss. Bachs Choralvorspiele, Bachjb. 1918 u. Veröffentl. d. Neuen Bachges. 1922 u. 28), entwickelte 1920 mit Oskar *Walcher einen eigenen Kino-Orgeltyp (*Oskalyd*).

Lütge, Karl, * 16. März 1875 in Akstedt (Hann.), lebt in Berlin als Org. u. Chordir., ausgezeichnete Lit.kenner u. der eigentl. Hg. des „Volksldb.s f. die Jugend“ (Peters 1930).

Lütgendorff, Leo Frh. v., * 8. Juli 1856 in Augsburg, † 31. Dez. 1937 in Weimar, lebte seit 1889 als Maler und Museumsdir. in Lübeck; schrieb u. a. das wertvolle Werk *Die Geigen- und Lautenmacher v. M.-A. bis z. Gegenw.* (2bdg., 1904, 5[—]6 1922).

Lütschig, Waldemar, * 16. Mai 1877 in Petersburg, wo er seit 1896 als Konzertpianist Beachtung fand, ausge-

zeichneter Virtuose, lebte in Berlin, Chicago, Berlin, Straßburg und war 1902—38 Prof. a. d. Berliner Hochschule. Hg. v. Auswahlen Liszts und Russ. Kl-Meister (Ed. Cotta).

lúgubre (ital.), düster, klagend.

Lullisten, deutsche, nennt man die Nachahmer *Lullys zumal auf dem Gebiet der Orchestersuite, so *Kusser, *Erlebach (6 *Ouvertures*, 1693), R. I. *Mayr (*Pythagorische Schmidtsfüncklein*, 1692, dazu B. Ulrich in SblMG IX, 75 ff.), J. K. F. *Fischer (*Journal du Printemps*, 1695), I. A. S[chmicorér] (*Zodiacus musicus*, 1699), G. *Muffat (*Florilegium* I/II, 1695—98), Joh. *Fischer, B. A. Aufschneider, Landgr. Ernst Ludwig v. Hessen-Darmstadt usw.

Lit.: A. *Moser, *Gesch. d. Violinspiels*, S. 118—122.

Lully (spr. lülli, eigentlich Giovanni Battista Lulli), Jean Baptiste, * 29. Nov. 1632 in Florenz, † 22. März 1687 in Paris, kam 1646 als Küchenjunge nach Paris, stieg zum Musikpagen und Geiger auf, gelangte unter die 24 *violons du roi*, mit deren Führung ihn Ludwig XIV. 1652 betraute, schuf außerdem das Auswahlorchester der 16 *petits violons*, deren Drill bald in ganz Europa nachgeahmt wurde (pointierte [abgestoßene] Stricharten, *Lullisten); 1653 wurde L. Hofkomp., schrieb Ballette, in denen der König tanzte, wurde auch selbst als Tänzer u. Schauspieler in Molièreschen Tanzspielen bewundert, die er vertonte. L. war ein Intrigant, der L. Perrin und Rob. *Cambert 1669 aus ihrem Opernprivileg drängte; immerhin gewann er so Raum, an 5 aktigen franz. Texten v. Quinault auf Grundlage der Venezianer (Monteverdi, Rossi) zum Schöpfer der franz. Nationaloper zu werden. Sein durchweg 5stg. es Streichorchester mit Oboentrio-Episoden (siehe Concerto grosso, Trio) erstrahlt in der ganzen Breite des Klangfeldes; im dauernden Taktwechsel der Rezitative (statt der glatten $\frac{4}{4}$ -Takt-Notierung der Italiener) gibt sich L. als präzis realistischer Franzose; seine Opern sind zwar meist bombastische Huldigungen für den Sonnenkönig, der L.s Partituren präc tig bei Ballard drucken ließ, doch ist er oft in den Schilderungen der Flußgötter u. Nymphen ein erstaunlicher Tonpoet —

Grundlage bleibt ihm der Tanz (das *Menuett erstmals bei ihm), und so blieb es über *Campra, *Destouches, *Rameau, *Mondonville bis zu Gluck. Bedeutend wurden auch seine phantasievolle Umgestaltung der Orch.-Suite, die er durch freie Ballettsätze bereicherte, und seine Festlegung des Typus der franz. *Ouv. Er ist mit *Couperin und M. *Marais ebenso musikalischer Hauptvertreter des Zeitalters Ludwigs XIV. wie auf dichterischem Gebiet das Dreigestirn Corneille-Racine-Molière. Als Wutnickel, der er war, starb er daran, daß er sich den langen Dirigierstab durch den Fuß stieß.

Er schrieb die Opern: *Les fêtes de l'amour et de Bacchus* (1672); *Cadmus et Hermione* (1673); *Alceste* (1674); *Thésée* (1675); *Atys* (1676); *Isis* (1677); *Psyché* (1678); *Bellerophon* (1679); *Proserpine* (1680); *Persée* (1682, daraus eine Szene = Schering, Beisp. 232); *Phaëton* (1683); *Amadis de Gaule* (1684, eine Chaconne daraus bot *Egidi bei Viweg); *Roland* (1685, daraus Chaconne = Schering, Beisp. 233); *Armide et Renaud* (1686, Neudr. auch in Eitners Publ. 14, Tänze daraus bot Höckner bei Kallm., Probe bei Schering, Beisp. 234; dasselbe Textbuch Quinaults vertonte später Gluck); *Acis et Galatée* (1686). — Kl.-Auszüge grobenteils in den *Chefs d'oeuvre class. de l'op. fr.*; gedr. Ballette: *Le triomphe d'amour* (1681); *Le temple de la paix* (1685); *Idylle de la paix* (1685); *Eglogue de Versailles* (1685); auch schrieb L. Kirchenwerke. Ein Concerto f. StrOrch. hg. v. *Weingartner; vier Tänze bei H. Wehrle (Aus alten Zeiten). Ges.-Ausg. v. *Prunières seit 1930 im Erscheinen.

Lit.: H. *Prunières (j.), *La vie illustre et libertine de J.-B. L.* (1929); ders. 1910 in *Musiciens cél.*; ders., *L'opéra ital. en France avant L.* (1913) und *Le ballet de cour en Fr. av. L.* (1914); ders., *Recherches sur les années de jeunesse de J.-B. L.* (Rev. mus. 1925); L. de *La Laurencie, *L. (Les maîtres de la mus., 1911)*; Edm. Radet, *L., homme d'affaires* usw. (1891); ders., *Les premiers ballets de L.* (RM 116); Lajarte, *L.* (1878); R. *Rolland, *Notes sur L.* (1907 im *Mercure mus.* u. in *Musiciens d'autrefois*, 1908); Fr. *Noack, *L.s Musik zu Molières Mr. de Pourceaugnac*

(J. Wolf-Festschr.); Fr. Böttger, Die Comédie-ballets v. Molière u. L. (Diss. Berlin 1930); W. Storz, Der Aufbau der Tänze in den Opern u. Ballets L.s (Diss. Göttingen 1928); H. *Riemann, Hdb. d. MG II 2, S. 432ff.; R. Petzoldt in der Musik XXV, 186ff.; J. Chancel, L. (Paris 1938).

Lupi, Johannes (nicht zu verwechseln mit Lupus *Hellinc), eigentlich Jennet le Leu, * um 1500 (vielleicht zu Lüttich), † 20. Dez. 1539 zu Cambrai; stud. 1522—27 mit Stipendium der Kanoniker v. Cambrai in Löwen u. stieg an der Kathedrale v. Cambrai zum Kplm. auf. Motetten von ihm druckte *Attaignant 1542; zehn wohl sämtl. ihm zugehörige, trefflich knappe Chansons aus Drucken v. Attaignant (1533 u. 47), J. Moderne (1538—43), Susato (1544) u. einer Hs. v. Cambrai bot H. Albrecht 1931 in Blumes Chorwerk; ders. auch in Acta VI/2.

Lupot (spr. lüpo), Nicolas, * 1758 als Sohn eines franz. Geigenmachers zu Stuttgart, † 1824 in Paris, ausgezeichneter Geigenbauer zumal nach altital. Modellen (vgl. auch Villeaume).

Lure, ein in hervorragender Kunstfertigkeit aus Bronze gegossenes, bis zu 3 Meter langes Blasinstr. des 15. (!)—6. Jhs. vor Chr. mit enger, nur wenig sich erweiternder und etwas gebogener Röhre u. aufgesetzter, gern Sonnenornamente tragender Scheibe, mit sanft posaunenähnlichem Schall, nach Ausweis des Kiwikmonuments (Schonen) u. der Felszeichnungen von Bohuslän (Südschweden) beim Gottesdienst der Germanen gebraucht. Die aus Mooren in Dänemark, Mecklenburg, Hannover ausgegrabenen Stücke sind z. T. so gut erhalten, daß sie mit vielen Obertönen angeblasen werden können (über das Konzert auf Abgüssen vom Kopenhagener Rathausturm ein schönes Gedicht v. Th. Fontane). Daß sie meist paarweise in gleicher Stimmung gefunden wurden (die gegensätzliche Drehung beider deutet auf die Mammuthzähne als mögliches Vorbild), beweist wohl nur, daß mit ihnen Echosignale gegeben wurden. Daraus machten O. *Fleischer („Musik“ in Pauls Grundr. u. bei Hoops, Reallex. d. germ. Altertums. unter Musikinstr.) sowie W. Pastor, Die Geburt der Musik, 2 stg. es

Blasen, u. K. *Grunsky (Kampf um dt. Musik, 1933) sogar „dreistimmigen harmonischen Satz vor 3000 Jahren“. W. *Kempff (Hermannschlacht, 1917) verlangt eine L. in C u. zwei in Es.

Lüt.: A. *Hammerich, in Vj. X 1ff.; Hub. Schmidt (u. Fr. Behn), Die Luren v. Daberkow (Prähistor. Zs. VII, 85ff., 1915); H. Hahne, Die Lure v. Garlstedt (Vorzeitfunde aus Niedersachsen III, Hann. 1916); O. Schrader, Reallex. d. idg. Altertumskunde (21923).

Luscinius, Othmar (eigentl. Nachtgall), * 1487 in Straßburg, † 1537; Orgel- u. Kompos.-Schüler v. W. *Grefinger (Wien 1505) u. P. *Hofhaimer, gelehrter Humanist, 1517 Org. in Straßburg, kath. Prediger in Augsburg (1523) u. Basel (1526), dann in Freiburg i. Br.; schrieb 1515 *Musicae Institutiones* u. (1536, 24) eine *Musurgia seu praxis musicae*, die zwar *Virdungs Holzstöcke benutzt, sonst aber viel wertvolles Eigene enthält. Tonsätze von ihm bei *Kleber (3 in Fröhm. d. dt. Orgelspiels, hg. von Moser und Heitmann).

Lit.: J. Rest, Neues üb. O. L. (Z. f. Gesch. d. Oberrheins, 38, 1929); W. *Gurlitt in Els.-Lothr. Jb. (1940).

lusingando (ital.), schmeichelnd, spieelerisch.

Luther, Martin, der Reformator der Kirche, * 10. Nov. 1483 in Eisleben, † ebenda 18. Febr. 1546, war auch ein trefflich gebildeter Musiker, der nach eigenem Zeugnis vermochte, Noten zu spartieren u. neue Kontrapunkte zu erfinden; wahrscheinlich ist ein erhaltener Satz (*Non moriar sed vivam*, prakt. hg. v. O. *Richter) von ihm komponiert. Auch hat L. treffendste Urteile über Tonmeister wie Josquin *Desprez, Heinrich *Finck, P. de *La Rue, W. *Heintz, L. *Senil und K. *Rupsch abgegeben. In dem Bestreben, die Liturgie und den Gemeindegesang dem neuen Bekenntnis entsprechend umzugestalten, jedoch den altkirchlichen Brauch möglichst zu schonen, ließ er sich 1523 von den Torgauer Musikern Rupsch und Johs. *Walter beraten, wovon seine liturg. Schriften *Formula missae et communionis* (1523) und *Deutsche Messe* (1526, Weimarer Lutherausg. Bd. 12 u. 19, Bonner Ausg. Bd. 2 u. 3, hg. in der Münchner Ausg. Bd. 4 durch B. A. *Wallner, ferner durch H. Lietz-

mann 1929 und J. *Wolf, Bärenr. 1934) sowie Briefe Zeugnis ablegen. Gleichzeitig begann er auch neue Lieder zu dichten oder ältere umzudichten; von den neuen sind die Melodien, welche erstmals in Wittenberg auftauchen, ihm selbst zuzuschreiben, wie es für *Jesaja dem Propheten* Joh. Walter ausdrücklich bezeugt hat und für andere (Ein neues Lied, Ein feste Burg, Wohl dem der in Gottes Furcht steht, Aus tiefer Not [phryg.]) die gegenseitige Stilverwandtschaft u. das damalige „Tenores-Erfinden“ mit höchster Wahrscheinlichkeit nahelegen; auch haben sich von seiner Hand eine erste Melodieaufzeichnung für „Vater unser im Himmereich“ und Notenskizzen zur Liturgie erhalten. Seine monumentalen Lieder, die ganz neue Bedeutsamkeit des Gemeindegesangs im Gottesdienst schafften, „ragen wie alte Sturmeichen über dem jüngeren Nadelwald“ (H. *Kretzschmar). Die authentische Grundsammlung wurde (auch bezgl. der Texte) Johs. Walters Wittenbergisches Chorgesangbuch zu 4—5 St. (1524/25), Neuausg. v. O. *Kade in Eitners Publ., v. O. *Schröder bei Bärenr., während das Achtliederbuch und die Erfurter Enchiridien an Wert weiter absteigende Privatdrucke darstellen (W. Lucke in Einl. zu Bd. 35 der Weimarer L.-Ausg., mus. bearb. v. H. J. *Moser, 1923); „Ein feste Burg“ erschien 1529, „Vom Himmel hoch“ 1535 (zunächst auf eine Volksweise, 1539 mit eigener Mel., diese vielleicht auch v. L.). L.s Musikliebe (er sang und spielte Laute) hat nicht nur der Musikpflege im prot. Pastorenhaus, sondern auch den Kirchen*kantoreien stärksten Antrieb gegeben. L.s K.L.d.ern Tonsätzen s. Zeit bei Bärenr. (1934). *Lit.*: Hans Preuß, L.d. Künstler (1931, ausgezeichnet); H. *Abert, L. u. d. Musik (Flugschr. d. Lutherges. 1924 u. Ges. Schr., S. 103 ff., vor allem zu L.s Mus.-Ästh.); H. *Kretzschmar, dgl. (Petersjb. 1917); Fr. Gebhardt, Die mus. Grundl. zu L.s dt. Messe (Diss. Halle 1930, Lutherjb. 1930); W. *Gurlitt, J. Walter (Lutherjb. 1933, 1942; O. Michaelis, Joh. Walter (Welt des Gesangbuchs, 1939); H. J. *Moser, Der Zerbster Lutherfund (AfMW II); ders., Die Melodien der Lutherlieder (1935, Welt des Gesang-

buchs 4); ders., Zwei neue Lutherworte zur Musik (Zs. Luther 21, 1940); K. Honemeyer, Luthers Musikanschauung (Diss. Münster 1941, maschinenschr.); O. Dietz u. K. Ameln, Luther-agende (I 1929, II 34); Fr. *Spitta, Ein feste Burg (1905 u. Nachträge); J. Smend, Die Lieder v. 1524 (1924); J. W. *Lyra, L.s dt. Messe (hg. v. M. Herold 1904); J. Rautenstrauch, L. u. die Pflege d. kirchl. Musik in Sachsen (1907); R. *Gerber, L.s L.d. weisen (Schneiderfestschr. 1935); F. Messerschmidt, Die KL.er L.s (Diss. Tüb. 1937); Chr. *Mahrenholz, L. u. d. KM (1937); populär: Luther u. d. Musik (1917): v. K. *Anton (³1928), K. Storch (nicht Storck!), K. *Balthasar, P. Gennrich. Histor.: A. J. Rambach, L.s Verdienste um den Kirchenges., (1813); C. v. *Winterfeld, L.s dt. geistl. Lieder (Br. u. H. 1840).

Luthier (franz., spr. lütjē), Lauten- u. Geigenmacher; s. Vidal.

Lutter, Heinrich, * 18. März 1858 in Hannover, † ebd. 11. Okt. 1937, Kl-Schüler v. Liszt, R. *Volkmann, H. v. *Bülow, lebte in Hannover als angesehenener Kl-Pädagoge (1908 Prof.).

Luyton, Charles, * um 1556 zu Antwerpen, † im August 1620 als kais. Hoforg. in Prag, veröffentl. 5stg.e Madr. (1582), 3—7stg.e Messen (1609 bis 1611), 6stg.e Motetten (1603), 6stg.e Lamentationen (*Opus mus.* 1604) und baute ein Universalklavizimbel (dazu *Koczirz in SbIMG IX). Große vielmotetige *Fuga suavisissima* (Woltz Tabulatura III 1576), neugedr. bei *Ritter.

Lit.: A. A. *Smijers, L. als Motettenkomp. (Diss. Wien 1917, gedr. 1923); L. de Burbure, *Ch. L.* (1880).

Luzzaschi (spr. -ski), Luzzasco, * 1545, † 11. Sept. 1607 zu Ferrara, wo er mindestens seit 1576 Hoforg. war, namhafter Lehrer (z. B. v. *Frescobaldi), schrieb Motetten u. Madrigale, darunter spätestens 1597 (gedr. 1601) solche für 1—3 Soprane mit 4stg.er (!) Kl-Begl. (zu diesen O. *Kinkeldey in SbIMG IX u. Jan Raček in RM 127; Schering, Beisp. 166); drei Instr.-Sätze aus *Diruta bei Torchi IV, eine *Canzon da sonar* bei *Riemann, MG in Beisp., Nr. 73, ein Madr. b. J. *Wolf, Sing- u. Spielms.

Lydisch s. Kirchentonarten.

Lymburgia s. Johannes de L.

Lyra 1) eine kleinere altgriech. *Kithara, mit *Plektron gespielt; daher unser Wort „Leier“; 2) *Drehleier; 3) m.-a. *Lira* = Birnengeige, *Rebec; 4) *Lira da braccio*, nächster Renaissance-vorgänger der *Violine im frühen 16. Jh. als Alt bzw. Tenor (mit 5—7 Saiten u. 1—2 *Bordunen), später auch als *Lira da gamba* (Baß) mit 12 Saiten u. 2 Bordunen oder als *Lirone* (*Arciviola da Lira*, *Accordo*, Kontrabaß-L. mit bis zu 24 Saiten).

Lit.: A. Hajdecki, *Die ital. L. da braccio* (Mostar 1892); B. Disertori, *Pratica e tecnica della lira da braccio* (RMI 1941); G. *Kinsky (j.) im Kat. Heyer II, 381—423. Vgl. auch Baryton 2).

Lyra, Justus Wilhelm, * 23. März 1822 in Osnabrück, † 30. Dez. 1882 als Pastor in Gehrden (Hann.), mus. Mitarb. am ersten Lahrer Kommersbuch u. Verf. mehrerer sehr volkstümlicher Lieder (*Der Mai ist gekommen*, *Zwischen Frankreich und dem Böhmerwald* usw.), komp. auch eine Weihnachtskantate (M. Claudius, hg. v. Dt. ev. KGesV.) u. 3 stg.e Motetten (hg. v. M. Herold 1907).

Ferner schrieb er u. a.: *Die liturg. Altarweisen des luth. Hauptgottesdienstes* (1873); A. **Ornitoparch u. d. Lehre v. d. Kirchenakzenten* (1877); *Luthers Dt. Messe* (hg. v. M. Herold 1904).

Lit.: M. *Friedlaender (j.) in s. Kommersbuch (1892); Bär u. Ziller, J. W. L. (1900). — Denkmal in Osnabrück.

Lyser, Joh. Peter, * 2. Okt. 1803 zu Flensburg, † 1870 in Hamburg, romantischer Universalkünstler (Dichter-Maler), der trotz Taubheit mit Vorliebe Musiker (z. B. Beethoven u. Schubert) zeichnete u. mus. Novellen (z. B. mehrere unter dem Pseudonym Fritz Friedrich als Davidsbündler für R. *Schumanns NZsFM) schrieb. Seine Mozartnovellen als *Verzaubertes Rocco* neugedr. 1923; mehrere Zeichnungen, auch aus s. *Musikal. Bilder-ABC* (1850) bei K. *Storck, Musik u. Musiker in Karikatur u. Satire (1910, 20. J.).

Lit.: Friedr. Hirth, J. P. L. (1911); Leop. *Hirschberg (j.), J. P. L. (Verein d. Bücherfr. 1906 u. Musik VI/16); Th. *Frimmel, Beethovenstudien I, 120ff.

M

M u. m, Abkürzungen: 1) bei Noten für Orgel = *Manual, manualiter; 2) bei solchen für Kl.: m. d. = *main droite* (franz., spr. mā droat'), rechte Hand, m. g. = *main gauche* (spr. gösch'), linke Hand; 3) Stärkevorzeichnung *mezzo (ital.) = mittel, z. B. *mf*, *mp*; 4) M. M. = Metronom *Mälzel.

Maasz, Gerhard, * 9. Febr. 1906 in Hamburg, als Musikersohn (väterlicherseits dithmars.-ostfries., mütterlicherseits schwäb.), wurde 15jg. Unterhaltungsmus. in Arosa, dann Hauskomp. und Kplm. der Haaß-Berkow-Spiele, kam über Theaterstellungen zum Hamburger Rundfunk, 1936 Musikref. d. RJF, leitet seit 1938 das Landesorch. Württbg.-Hohenzollern, lebt in Stuttgart. Komp.: 2 Musiken f. KammerOrch. (1929 u. 35), Hbg.ische Tafelmusik (1934), Handwerkerlieder (1935), Feiernmusik f. Orch. (1937), Musik f. Kl u. Orch. (1936), Nordische Musik (dgl. 1941), Pastorale u. Fuge f. Orch. (1939), Partita f. Org. u. Orch. (1942); viele Kammerm., Kantaten, Spielmusiken, 18 Fest-u. Feiern.

(Kallm.), Ein kl. Hauskonz., Jahrespiegel usf.

MacDowell (spr. mäk дәул), Edward Alexander, * 18. Dez. 1861 in New York, † ebenda 24. Jan. 1908, stud. Kl u. a. bei T. *Carreño, dann in Paris, weiter bei Lebert in Stuttgart und L. *Ehlert in Wiesbaden, Komp. bei *Raff (Frankfurt a. M.), wurde 1881 Kl-Lehrer am Kons. in Darmstadt, 1882 in Wiesbaden, ging 1888 nach Boston und war 1895—1904 Mus.-Prof. an der Columbia-Univ. in N. Y. (auch zweimal Dr. mus. h. c.), verfiel 1905 in geistige Umnachtung. Origineller Kl-Komp. zwischen Romantik u. Impressionismus. Er schrieb: 5 sinfon. Dichtg.en; *Orch. Suite* op. 42; *Indianische Suite* op. 48; 2 Kl-Konz.e; 4 Kl-Son.en; Kl-Stücke: *Woodland Sketches* op. 51, *Sea Pieces* op. 55, *Fireside Tales* op. 61, *New-England-Idylls* op. 62; Lieder (bes. op. 47, 56, 58, 60). Ferner verfaßte er *Critical and Historical Essays* (1912, 231, hg. v. Baltzell); *Verses* (1908); Werkverzeichn. v. O. *Sonneck (*Catal.*

of First Editions of M. D., 1917); Columbia Univ. Libr., *Catalogue of an M.D. exhibition* (N.Y. 1938).

Lit.: L. Gilman, E. M. (Biogr., 1905, erg. 09); El. Fry Page, E. M., *his Works and Ideals* (1911); Mrs. Cr. Adams, *Piano Wr. of E. M.* (1913); I. F. Porte, *A Great Amer. Tone Poet: E. M.* (1921); R. W. Brown Lomly, *Americans* (1929); I. Fr. Cooke, E. M., *a short biogr.* (Philad. 1928). — Zu den mehreren M.-Vereinen: Anita Browne, *A mosaic of muses of the M.-Club of N. Y.* (1930).

Mace (spr. mēß), Thomas, * um 1609 zu Cambridge, † 1709 (?), Sänger am dortigen *Trinity College*, veröffentlichte das für die engl. Orchesterpraxis des 17. Jhs. lehrreiche Buch *Musicks Monument or a Remembrancer of the best practical musick, Both Divine and Civil* (London 1676, mit Lautensätzen, Lauten- u. Gambenschule).

Lit.: H. Watson in *Mus. Ass. Proc.* 1908/09.

Macfarren (spr. mäkfarren), George Alexander, * 2. März 1813 zu London, † ebenda 31. Okt. 1887, schon 1834 Lehrer am *Royal Coll. of music*, 1875 Mus.-Prof. in Cambridge, 1876 Dir. der *R. Academy*, schrieb Opern, Oratorien, Kantaten, KM, 8 Sinf., 7 Ouv., gab alte Musik heraus, harmonisierte engl. Volksweisen, schrieb vielgebrauchte Theoriebücher u. war Mitarbeiter an **Groves Dictionary*.

Lit.: H. C. Banister, *G. A. M.* (1891).

Mach, Ernst, * 18. Febr. 1838 zu Turas (Mähren), † 22. Febr. 1916 in Haar bei München, Physikprof. 1864 in Prag, 1895 in Wien, schrieb u. a. *Zwei popul. Vortr. über mus. Akustik* (1865); *Eintlg. in die Helmholtzsche Theorie d. Musik* (1866); *Zur Theor. d. Gehörorgans* (1872); *Beitrag zur Gesch. d. Musik* (1892); *Die Analyse d. Empfindungen u. d. Verhältnis des Physischen zum Psychischen* (1906); *Zur Gesch. d. Theorie d. Konsonanz* (in *Popul.-wiss. Vorträge* 1903).

de Machaut (spr. maschö), Guillaume, * 1300 zu M. (Ardennen), † 1377 zu Reims, seit 1330 als Kleriker am Hofe Johannis v. Luxemburg, dann bei Joh. v. d. Normandie, schließlich beim franz. König Karl V., der Hauptmeister der französ. *Ars nova* (s. auch

Philipp v. *Vitry); Ges.-Ausg. seiner mus. Werke (1 Messe, zahlr. Motetten, Chansons, Balladen, Rondeaux usw.) bot Fr. *Ludwig (3 Bde. 1926—34); ders. in Adlers Hdb. Vorher gaben Überblicke Johs. *Wolf, *Gesch. d. Mens.-Not.* (1904 mit 14 Übertragungen); H. *Riemann, Hdb. d. MG I 2, S. 338ff. u. *Hausmusik aus alter Zeit* Heft 1; *Quittard in *Bull. de la Soc. fr. de musicol.* 1918; M.s Gedichte bot V. Chichmaref (2 bdg. Paris 1909). Ferner A. Machabey, *G. de M., L'Oeuvre* (*Rev. mus.* 114ff.); H. *Besseler im *Freiburger Orgelber.* 1926, S. 146ff.; Schering, Beisp. 26/27.

Mackeben, Theo, * 5. Jan. 1897 in Pr.-Stargard, stud. an den Kons. Koblenz u. Warschau, Weltk iegsteilnehm., gab 1925 die Pianistenlaufbahn auf, um zu dirigieren u. zu komp. 1927 kam s. Bühnenmusik zu Nestroys „Zu ebner Erde und im ersten Stock“, seit 1931 schrieb er u. a. die Filmmusiken „Die Jagd nach dem Glück“, „Liebele“, „Die Finanzen des Großherzogs“, „Pygmalion“, „Victoria“, „Das Herz der Königin“, „Heimat“, ferner die Operette „Die Dubarry“. Eine ernste Oper „Rubens“ bereitet die Staatsoper Berlin vor; er lebt, auch als Unterhaltungskomp. erfolgreich, in Berlin.

Mackenzie (spr. makkénsi), Alexander, * 22. Aug. 1847 zu Edinburg, † 28 April 1935 in London, stud. 1857 bis 1862 in Sondershausen, dann auf der *R. Acad.* (London), 1865 Musiklehrer in Edinburg (3fach Dr. mus. h. c.), 1888—1924 Präsident der *R. Acad.* (Nachf. v. *Macfarren), 1892—99 Dirig. d. Philh. Ges., bis 1914 Vors. der IMG, geadelt, fleißiger Kompon., schrieb Kammermusik, V-Konz., Kl-Konz., V-Stücke m. Orch., Orch.-Suiten u. Bal-laden, 5 Ouv., sinf. Dichtg., Theater-musiken, Oratorien, Opern, Operetten, Kantaten, Lieder, Chöre, Kl-Stücke, Anthems, Orgelstücke; schrieb auch (1902) ein Buch über *Sullivan.

Macpherson, Stewart, * 29. März 1865 zu Liverpool, Schüler v. *Macfarren, 1892 Theorielehrer an der *R. Academy* (London), 1903—20 Prof. an der Univ. u. d. Blindeninstitut London, komp. eine Messe, Sinf., V-Konz., Ouv.en, Orch.-Stücke, Kammermusik, u. schrieb vor allem treffi. Lehrbücher:

HarmL. (1894, dt. v. Bernhoff 1905); Kontrapunkt (1900); *Rudiments of Music* (1907); *Form in Music* (1908); 350 *Exercises* zu Harm. u. Kontrap. (1907); *Music and its Appreciation* (1910); *Aural Culture* (Musikdiktat, 3bdg. 1912—18, mit E. Read); *Studies in Phrasing and Form* (1911); *Mus. Education of the Child* (1915); *Melody and Harm.* (1920); *The Apprec. Class* (1923); *Studies in the Art of Counterp.* (1928); *Principles of tonality* (1929); analyt. Ausg. v. Beethovens Kl.-Sonaten.

Madrigal (ital., angebl. urspr. *mandriale* v. *mandra* = Herde, also Hirten- gesang, oder auch von *matricalis* = muttersprachlich), 1) eine von den Pastourellen der *Troubadours abstammende, der Ballata u. dem Rondeau verwandte Dichtungsform v. 7—13 jambischen Elfsilblern, wie diese mit höchstens 5 vertauschbaren Melodiezeilen ausgestattet u. seit Dantes Freund Casella († vor 1300) v. den Meistern der *italienischen *Ars nova (*Giov. da Cascia, *Landino usw.) mehrstimmig komponiert. 2) Um 1520 entwickelte sich in Norditalien aus der *Frottola eine literarisch betonte Gattung von Ensemblegesängen, die sowohl echte alte Madrigale (Petrarca, Boccaccio) als auch neuere Sonette, Canzonen, Ottaverime (z. B. Bruchstücke aus Epen), mit Vorliebe aber aus 7- u. 11-Silblern gemischte u. unregelmäßig reimende Epigramme zu Texten nahm (daher in Dtschld. seit Casp. Ziegler [1653] *madrigalische Dichtart*, vgl. Seb. Knüpfer u. Neumeister). Das M. ist die repräsentative Form der feingeistigen Renaissance-Geselligkeit, seine Geschichte ist die einer fortschreitenden Erhitzung der Affekte und zugleich die der sich steigernden kunsthaften Bewußtheit in drei Abschnitten. Madrigalvereinigungen sind seit etwa 1890 Kleinstchöre, die nicht nur das M., sondern auch alte Chorlieder u. dgl. vorzutragen pflegen — heute größtenteils durch „Singkreise“ abgelöst; die wohl älteste gründete in Amsterdam S. *de Lange, in Berlin der Livländer Arthur Barth (1877—1925). Moderne Madrigale knüpfen sich vor allem an die Namen M. *Grabert, H. *Chemin-Petit, H. *Distler, A. *Knab, H. *Lang, W. *Maler, H. Fr. Micheelsen, C. *Orff, E. *Pepping, H. *Reutter, Br. *Stür-

mer, H. *Trantow. Vgl. auch *Italienische Musik. Bibliographien: E. *Vogel, *Bibl. d. gedr. weltl. Vokalmusik Italiens 1500—1700* (2bdg., 1892); für die engl.: Rimbault, *Bibl. Madrigaliana* (1847); Texte: E. H. *Fellowes, *English Madr. Verses 1588—1632* (1920). Neudrucke: Torchi, Bd. IV; Marienzios M., hg. von Einstein (j.) (PäM, bisher 2 Bde.); Ph. de Montes M., in Ausw. hg. v. dems. (im Erscheinen); Monteverdis M. (hg. v. *Malipiero, 1927ff.); Lassos M. (Ges.-Ausg.); *The Engl. M. School* v. Fellowes (36bdg., 1913ff.); Ausw. v. Barclay *Squire (Br. u. H.); Schütz' M. (Ges.-Ausg. v. Ph. Spitta, Bd. 9); H. L. *Haßlers M. (DTB XI, 1, hg. v. Schwartz); J. H. *Scheins *Diletti pastorali* (Ges.-Ausg. Prüfer, Bd. 3).

Lit.: A. *Einstein (j.) in Adlers Hdb.; ders., Das M. (Ganymed 1921); Fellowes, *Engl. M. Composers* (1921); ders., *The Engl. M.* (1925) u. im Lütticher Kongr.-Ber. 1930; O. Becker, Die engl. Madrigalisten usw. (Diss. Bonn 1901); P. *Wagner, Das M. u. Palestrina (Vj. VIII); R. *Schwartz, H. L. Haßler unter dem Einfl. d. ital. M. (Vj. IX); A. *Sandberger, *Ausgew. Aufsätze* (1921, I, 41 ff. zu Lasso); Th. *Kroyer, *Anfge. d. Chrom. im it. M. d. 16. Jhs.* (1902); I. B. Trend, *Beitr. über spanische M.* (Kongr.-Ber. Lüttich 1930); H. *Engel, *Contributo alla storia del M.* (Rass. mus. 1931); ders., M. u. Villanelle (Neuphilol. Mschr. 1932); G. *Pannain, *Note sul M. di Montev.* (Rass. Mus. 1931); E. Magni Dufflocq, *Il M.* (1931); H. F. Redlich (j.), *Monteverdi I* (Das M.-Werk, 1931, z. T. als Diss. Frankf. a. M.); Ch. K. Scott, *M. singing* (London 2 1931); Ellinor Dohrn, M. A. Ingegneri als M.komp. (Diss. Berlin 1936); Edith Kiwi, Z. Gesch. d. ital. Lied-M.s (Diss. Hdlbg. 1937); Helmut *Schultz, Das M. als Formideal (Lpz. 1939).

Madrigalismus, Schilderung eines Textwortes zumal durch ein mus. Bewegungsabbild, auch durch Harmonik, wie im M. des 16./17. Jhs. sehr beliebt, z. B. die Notenbeispiele unter *Gesang 1*, S. 263 u. Gesualdo.

Lit.: Vgl. unter Madrigal. Ferner Ch. v. d. *Borren, *Le M. avant le Madrigal* (Adler-Festschr. 1930).

Mälzel (Mälzl), Joh. Nepomuk, * 15. Aug. 1772 in Regensburg, † 21. Juli 1838 auf der Überfahrt nach Amerika, lebte seit 1792 in Wien als Musiklehrer, mit dem Bau von *Orchestrions beschäftigt, konstruierte 1815 oder 1816 mit dem Amsterdamer Mechaniker Winkel das (oder den) *Metronom Mälzel*, beteiligte sich mit Anregungen an Beethovens *Schlacht von Vittoria*; Beethoven schrieb über das Tacken des M. M. einen Scherzkanon u. den Anfang des Allegretto der 8. Sinf., verneinigte sich mit ihm aber über den Urheberrechten des Schlachtgemäldes; 1817 zog M. nach Paris, 1826 nach Amerika. — Der M. ist ein durch eine Feder angetriebenes, hörbar schlagendes Pendel, dessen Ausschlagstempo durch ein verschiebbares Gewicht geregelt wird. Die Zahlen der betr. Maßskala bedeuten die Anzahl der Schläge pro Minute; für Schüler mit schwach entwickeltem Rhythmus kann es gelegentlich nützlich sein, zum M. zu üben, doch ist selbstverständlich zwischen dem starren Klopfen des M. und der *agogischen Welle eines mus. Rhythmus ein himmelweiter Unterschied. Nützlicher ist das M. zur genaueren Angabe eines gewünschten Grundzeitmaßes (z. B. Andante = M. M. 60, also jeder Schlag = 1 Sek.), jedoch genügt dazu auch eine einfache Taschenuhr, da man beim Musizieren des betr. Stückes bloß die Zählzeiten durchzuzählen braucht, bis eine Minute abgelaufen ist; oder man benutzt ein Gewicht an entspr. langem Faden als Pendel. Die metronomischen Angaben bei R. Schumann sind oft falsch, die in modernen Klassikerausgaben für die schnellen Sätze vorgeschlagenen oft zu beschleunigt.

Maendler, Karl, * 22. März 1872 in München, Klavierbauer u. Inh. des dortigen Pianohauses Schramm, baut seit 1921 sog. Bachklaviere, d. h. *Cembali.

Männerchor s. Liedertafel.

maestoso (ital.), majestätisch.

Magadis (griech.), zosaaitige Harfe (Lyra) der Antike mit Oktavchören; daher *μαγadis* = oktavierend. Vgl. W. *Vetter in Paulys Realenzykl. (1927). Im 16. Jh. auch *Monochord.

Maggini (spr. madseh-), Giovanni Paolo, * 25. Aug. 1580 zu Botticini, † um 1640, vortreffl. früher Geigen-

bauer in Brescia; auch Pietro Santo M. war ein guter Meister.

Lit.: M. L. Huggins, G. P. M. (London 1892); Ang. Berenzi, *Gli artefici liutai Bresciani* (Bresc. 1890, Cremona 91) u. Di G. P. M. (1907).

maggiore (ital., spr. madsehore = größere [Terz]), Dur, Durteil; Gegensatz: *minore*, Moll, Mollteil.

Magnard (spr. manjār), Albéric, * 9. Juni 1865 zu Paris, † 3. Sept. 1914 zu Baron (Oise), Schüler v. d'Indy, schrieb 3 Opern: *Yolande* (1891), *Guercoeur* (1900, Paris 1931), *Bérénice* (1909), 4 Sinfonien, mehrere Orch.-Stücke, Kl-Quint. mit Hbl., StrQu, Kl-Trio, VcSon., Lieder.

Lit.: G. Carraud, A. M. (Paris 1921) M. Boucher, A. M. (Lyon 1919); Cl. Laforêt, *L'esth. d'A. M.* (RM I [1920]).

Magnificat (lat., sc. *anima mea dominum* = Meine Seele erhebt den Herrn), Lobgesang der Maria beim Besuch der Elisabeth (Luk. I, 46—55), eines der 3 **Cantica majora* (des Neuen Test.), wird in der kath. u. alt evang. Vesper gesungen (daher zahlr. polyphone Vertonungen), u. zw. entweder vollständig oder versweise abwechselnd (daher M.-Versetten) zw. Chor u. Orgel oder Orgel u. Altarsänger; dieser wechselt entspr. dem liturg. Zusammenhang die Melodie nach dem Kirchenton (daher M. 1.—8. Toni). Berühmte M.s schrieben L. *Senfl (Neudr. in DTB III 2), *Morales, A. *Rener (dazu Th. W. *Werner in AfMW II u. W. *Gurlitt im Lutherjb. 1933 S. 19ff.), *Mahu (bei Commer, Mus. sacr. 17/18), Sammlungen v. Attaignant (1534), *Rhaw (1544), Chemin (1553), Le Roy (1557), Lindner (1591), P. Kaufmann (1600), Lasso, Palestrina, H. Schütz (dreimal), J. S. Bach (besonders freudig, als Chorkantate), H. *Kaminski (Solosopr., Br-Solo, kl. Chor, Orch.); M.-Versetten. f. Orgel: J. Pachelbel (Ndr. in DTB IV 1) Eine mus. Gattungsgeschichte innerhalb der kath. KM fehlt noch.

Lit.: K. H. Illing, Das M. in der prot. KM (Diss. Kiel 1933)

Mahillon (spr. -ijō), Victor, * 10. März 1841 zu Brüssel, † 17. Juni 1924 zu St. Jean (Cap Ferrat, Riviera), baute das Brüsseler Instr.-Mus. (als Konservator seit 1877) großartig aus (5 bdg. er Kat. 21893—1922), 1869—98 Hg. des

Echo musical, Dir. einer Instr.-Fabrik, u. schrieb: *Tableau synoptique des voix et de tous les Instr.*; dgl. *de l'harmonie; Eléments d'acoustique mus.* (1874); *Le doigté de la flûte Boehm* (1882); *Le matériel sonore des orch.* (1897); *La résonance des colonnes d'air* (1900); *Les instr. à vent (hist., théor., constr.)*, 1907).

Mahler, Gustav (j.), * 7. Juli 1860 in Kalischt (Mähren), † 18. Mai 1911 in Wien, stud. dort (Univ. u. Kons. [bei Bruckner]), war ThKplm., 1885 Prag, Leipzig, 1888 Operndir. in Budapest, 1891 dgl. in Hamburg, 1897—1907 Hofoper Wien (1898—1900 auch Dirig. der Philh. Konzerte), 1907 Metrop.-Oper in New York (1909 auch Philh. Orch.). Als Schaffender begann er (nach Jugendwerken) mit einer Brahms nachempfundenen Hingabe an den Typ des altdt. Volksliedes (*Lieder eines fahrenden Gesellen*, *Wunderhornlieder*), das auch in s. frühe Sinfonik themat. oder motivisch übergreift; die Lyrik der späteren Zeit bezeichnen Rückerts *Kindertotenlieder* u. andere Rückert-L., deren Quartenklänge u. polyphone Führung aus dem Impr. in den Expressionismus hinüberweisen. Der Großteil seines Schaffens gehört 10 Sinfon., die man projüdisch maßlos überschätzt hat, da sie oft banale Erfindung u. leerlaufende Längen aufweisen; ferner Das Lied v. d. Erde (T, A, Orch., chines. Dichtgen, nachgel., 1911). Eine Ausw. s. Briefe hg. von s. Gattin (Wien 1924).

Lit.: Br. *Walter (j.), G. M. (Zürich 1936); P. *Bekker (hj.), M.s Sinfonien (1921); R. Specht (j.), G. M. (1905 u. 1913); P. Stephan (j.), G. M. (1910, *21); G. *Adler (j.), G. M. (1916); A. Neißer (j.) (Reclam 1918); L. *Schiedermaier (1901); R. Mengelberg (1923); W. *Hutschenruyter, G. M. (holl., 1927); Nat. Bauer-Lechner, Erinnerungen an G. M. (1923); F. Pamer, Die Lieder G. M.s (Diss. Wien 1922); G. Engel, G. M. (N. Y. 1933).

Mahling, Friedrich, * 2. Aug. 1899 in Hamburg (Sohn des Theologen), Kriegsteiln., stud. in Berlin auf der Univ. MW u. an der Akad. f. K. u. Schulm., 1923 Dr. phil., 1926—32 in Hamburg, seit 1932 Musikkrit. in Berlin (Angriff), wo er 1933 Lehrer f. Musikgesch. an der Musikhochschule wurde (1936 Prof.); er schrieb: „Zum Problem der *Audition*

colorée“ (1926), „Musikkritik“ (1929), „Edm. Schröder“ (1929), „Ideal und Wirklichkeit“ (Warum studieren wir MG?) 1940; Schallpl.-Reihen (Klangbilder der dt. MG, Grammophon-Ges. 1940ff.).

Mahrenholz, Christhard, * 11. Aug. 1900 in Adelebsen bei Göttingen, seit 1918 stud. phil. u. theol. dort, bei *Abert in Leipzig u. bei Fr. *Ludwig wieder in Göttingen (1923 Dr. phil.), wo er wiss. Hilfsarb. an der Univ.-Bibl. wurde, 1925 Pastor in Gr.-Lengden, 1930 Univ.-Doz. in Göttingen und Landes- (1933 Oberlandes-) Kirchenrat in Hannover; besonderer Kenner des Orgelbaues, disponierte zahlr. neue Werke nach Art der Barockorgeln. M. schrieb u. a.: S. Scheidt, Leben u. Werke (1924); Der gegenw. Stand d. Orgelfrage (Freiberger Org.-Ber. 1928); Die Orgelregister, ihre Gesch. u. ihr Bau (1929); Luther u. d. KM. (1937); D. Orgelpipefontenmessungen vom M.-A. bis z. 19. Jh. (1938); 15 Jahre Orgelbewegung (1938); Hg. des Freiberger Orgelkongr.-Ber.s (1928), der Werke S. Scheidts (seit 1932, Ugrino), und v. Generalbaßchorälen (Bärenr.) u. d. Hdb. d. evang. KM (seit 1931).

Mahu, Stephan, war Kapellsänger Kaiser Ferdinands I. in Wien um 1520, wie aus der *Musica* des Johs. Zangerus eindeutig hervorgeht. Treffliche Liedsätze vom ihm (5 hg. v. Novak in DTÖ 37,2; 1 im Jb. d. Ak. f. K. u. Schulm. I) u. Motetten (Schering, Beisp. 107/108) begegnen in deutschen Sammelwerken 1538—64. Seine Lamentationen und 2 Magnificats hg. v. *Commer (Mus. sacr. Bd. 17/18).

Lit.: H. J. *Moser, Die Musik im früh evang. Österreich (1943).

Maichelbeck, Franz Anton, * 6. Juli 1702 auf der Reichenau (Bodensee), † 14. Juni 1750 zu Freiburg i. Br., schrieb treffliche Kl.-Werke: op. 1: *Die auf dem Clavier spielende Carcilia* (8 Sonaten, 1736, davon 2 neugedr. v. Waackbecker, Un.-Edit.); op. 2: *Die auf d. Cl. lehrende Carcilia* (Kl.-Schule, 1738).

Lit.: *Weitzmann, *Seiffert, Gesch. d. Kl.-Mus., S. 331 ff.

Maier, Jul. Jos., * 29. Dez. 1821 zu Freiburg i. Br., † 21. Nov. 1889 in München, wurde Jurist, stud. dann bei M. *Hauptmann u. wurde 1850 Kontra-

punktL. an der Münchner Musikschule, 1857—87 Leiter der Musikabt. an der Bayr. Staatsbibl. Er schrieb: Die mus. Hss. der kgl. Hof- u. Staatsbibl., I bis 17. Jh. (1879); Hg. v. klass. Kirchenwerken alter Meister (bearb. f. MCh, 1845) u. Ausw. engl. Madr. (1863); beteiligt an *Eitners Ausg. des *Öglschen Ldbs.

Maillart (spr. majär), Louis, genannt Aimé, * 24. März 1817 zu Montpellier, † 26. Mai 1871 zu Moulins (Dep. Allier), Schüler v. *Halévy (j.), schrieb 6 Opern, wovon *D. Glöckchen d. Eremiten* (*Les dragons de Villars*, 1856) allein Erfolg hatte.

Mainardi, Enrico, * 19. Mai 1897 in Mailand, stud. Vc bei Magrino (Mailand) u. Hugo *Becker (Berliner Hochschule), Komp. bei *Orefice (Mailand), konzertierte noch mehrfach mit Max Reger, leitet Vc-Klassen an der Berliner Hochschule u. am Liceo di St. a Cecilia in Rom. Hg. der 6 Vc-Suiten v. Bach, Bearb. des Vc-Konz. s. v. *Volkmann. Kompos. en f. s. Instr.

Maltrise (spr. mätis'), Domsing-schule, bis zur Aufhebung 1791 in Frankreich die wichtigste Form der Musiklehranstalt, unseren *Kantoreien vergleichbar.

Malagueña (spr. -genja), span. Schnadahüpfel zum Tanz, improv. auf Vierzeiler über dem phrygischen Dauerbaß (mit Quinten u. Oktaven!):



Maldegheem, Robert Julian van, * 1810 zu Deuterghem (Flandern), † 13. Nov. 1893 in Ixelles bei Brüssel, Organist, Schriftleiter einer Zs. *Cecilia*, der hochverdiene Hg. der 29bdg. Sammlung *Trésor musical* (Coll. authentique de mus. sacrée et profane des anciens maîtres belges, 1865—93).

Maler, Wilhelm, * 21. Juni 1902 in Heidelberg, stud. Komp. bei H. *Grabner (Hdlbg.), Jos. *Haas (München) u. Ph. *Jarnach (Berlin), lebt als Lehrer an der Kölner Hochschule f. M. u. Dozent der Univ. Bonn in Hoffnungsthal bei Köln u. schrieb u. a.: Cembalokonzert (1926); Conc. grosso (1927); Stephan George-Kantate (1931); Orchesterspiel (1933); V-Konz. (1932); Musik f. StrO. (1937); Konz. f. Kl-Trio u. Orch. (1939); Serenade f. Orch. (1940); Musi-

ken über Volkslieder; Spielmusiken f. 3 Instr.; Hölderlin-Chöre a capp.; Westfäl. Vlder, 2 alttdt. u. 3 rhein. Liebeslieder, 2 StrQu.e; ein StrTerzett (1936); Kl-Stücke, 3 Kl-Son.en (1935—41); 2stg.e Vld.sätze f. Violinen; Orat. „Der ewige Strom“ (1934); ferner: Beitrag zur Harmonielehre (1930, 4 Hefte).

Maler und Musik. Lit.: K. *Huschke, Musiker, Maler und Dichter (1941), darin: Brahms und Menzel, Wagner und Böcklin, ders. und Lenbach, Fr. Lachner und Schwind; A. Feuerbach u. Brahms, Klinger und Reger, Klinger und Brahms; A. Frey, Böcklins Verhältnis zu Poesie und Musik (Westermanns Mh. 1903/7); W. *Gurlitt, Die Mus. i. Raffaels Hlg. Caecilia (Petersjb. 1938); L. Parigi, *Pittori musicisti* (La Rass. Mus., März 1940). Vgl. auch *Bildende Kunst u. Musik. — Doppelbegabungen: Salvator *Rosa, E. T. A. *Hoffmann, J. P. *Lyser, Fr. G. *Pocci, Joh. *Strauß, L. Feininger, E. *Caruso, H. *Zücher, O. *Schoeck, E. *Wolf-Ferrari, R. *Wintzer, Edm. *Schröder, W. Pinder, P. *Hindemith.

Malherbe (spr. mal'erb'), Charles Théodore, * 21. April 1853 zu Paris, † 5. Okt. 1911 zu Cormeilles (Dep. Eure), wurde Jurist, dann Musiker, Kritiker, Komponist, an der Gr. Oper 1896 stv., 99 Archivar, 1909 Bibliothekar, Doz. an der *Ecole des hautes ét. soc.*; vor allem schrieb er u. a.: *L'oeuvre dram. de Wagner* (mit Soubies, 1886); *Précis d'hist. de l'opéra comique 1840—87* (1887 pseud. als B. de Lomagne, mit Soubies); *Mélanges sur R. Wagner* (mit dems., 1891); Bibliogr. der Werke Donizettis (1897) u. Gounods; *Hist. de la 2e salle Favart* (2bdg., 1892/93); P. Tschakowski (1901); *Le Gallimathias musicum de Mozart* (Riemann-Festschr. 1909); *Auber* (in *Mus. célèbres* 1911); mit *Saint-Saëns Hg. der Werke Rameaus.

Malibran, Maria Felicità, * 24. März 1808 in Paris als Schwester v. M. *Garcia u. der *Viardot-G., † 23. Sept. 1836 in Manchester; als Schülerin ihres Vaters seit 1825 in London, Paris u. Italien gefeierte Altistin, 1836 mit dem Geigenmeister de *Bériot vermählt, hinterließ hübsche Canzonetten u. Romanzen.

Lit.: A. *Pougin, M. M. (1911, franz. u. engl.); L. Hérítte-Viardot,

Une famille de grands musiciens (1932); E. Heron-Allen in *De fidiculis opuscula* VI; L. d. Beradi, *La vie de la M.* (Paris 1936); A. Flament, *L'Enchanteresse errante* (ibid. 1937); H. Malherbe, *La passion de la M.* (desgl.).

Malipiero, G. Francesco, * 18. März 1882 in Venedig, stud. bei E. *Boss (Bologna), 1921—24 KompL. am Cons. in Parma, lebt jetzt seinem Schaffen in Asolo (Venez.). Der führende musikal. Vertreter des italienischen Neubarock, der (im Gegensatz zur wachsenden Abklärung *Casellas) zunehmend vom spätromantisch-klassizist. zum freitonalen Stil sich gelockert hat. Abgesehen von den vor 1911 liegenden Frühwerken schrieb er die Orch.-Werke *Impressioni dal vero* (I 1911, II 20, III 21/22); *Pause del silenzio*; *Ditirambo tragico*; *Armenia*; *Per una favola cavalleresca*; *Variazioni senza tema* (Kl u. Orch., 1924, auch f. 2 Kl); *I Minuetti di Ca' Tiepolo*; *L'esilio dell'eroe* (1928); *Concerti* (1932); *Stornelli e Ballate* f. StrQu.; *Rispetti e Strambotti* (dgl.); *Ricercari* (1926); *Ritrovati* (1928); *Sonata a tre* (1928); „erste u. letzte Sinf.“ (1934); 2 Kl-Konz. (Baden-B. 1938); Bühnenwerke: *Sogno d'un tramonto d'autunno* Einakter, d'Annunzio); *L'Orfeide* (I *La Morte delle Maschere*, II *Sette Canzoni*, III *Orfeo* [ovvero *l'ottava canzone*] 1920); *Pantea* (1920, intern. Musikfest Venedig 1932); *Tre commedie Goldoniane*: I *La bottega da caffè*, II *Sior Todero Brontolon*, III *Le Baruffe Chiozzotte*; *La mascherata delle principesse prigioniere* (Ballettdichtg. v. Prunières, Brüssel 1924); *S. Francesco d'Assisi*; *Filomela e l'Infatuato* (Prag 1928); *Merlino maestro d'organi*; *Torneo notturno* (dt. v. Redlich [i.] als „Komödie des Todes“, München 1931); *Il mistero di Venezia* (1932, auch dt. in Coburg); *I Le aquile di Aquileia*, II *Il finto Arlecchino*, III *I corvi di San Marco*); *La favola del Figlio cambiato* (1933, dt. in Coburg); *Antonio e Cleopatra* (Florenz 1938, Bremen 39); *Julius Caesar* (Hambg. 1941); Märchen-Oratorium *La Principessa Ulaia* (1925); Hymnen d. Krieses, Friedens u. Ruhms; 2 Sonette des Berni (Ges. u. Kl); *Le Stagioni italiane* (dgl.); moderne Vokallisen dgl., 3 Bde.); Hg. der Ges.-Ausg. Monteverdis (1926ff.) sowie von Instr.-

Werken von G. B. *Bassani, *Frescobaldi, A. *Stradella. Er schrieb: *Il pregudizio della melodia* (1912); *La sinf. ital. dell'avvenire* (RMI 1912); *Il Teatro* (Bologna 1920, Mailand 27.)

Lit.: M.-Festschrift: *Rass. mus.* XV 2/3 (1942); G. M. *Gatti in RMI 1919; ders., *F. M.* in *Musicisti mod. d'Italia* 1920; ders. in *Chesterian* 1922 (u. Dez. 30) u. *Boll. bibl. mus.* 1927; M. Saint Cyr, *F. M.* (in *Musicisti contempor.* 1932); H. O. Boehm im *Aufstieg* (Bote u. Bock, Nr. 11, 1932); Labroca im „Anbruch“ (Sept. 1925); H. F. Redlich (j.) ibid. Nov./Dez. 1929; G. Rossi-Doria in *La Musique* Dez. 29; H. H. Stuckenschmidt, *Zu M.s Bühnenwerken* (Melos, Febr. 1934).

Malvezzi, Christofano, * 27. Juli 1547 zu Lucca, † 25. Dez. 1597 zu Florenz, wo er als Kplm. außer 3 Madrigalbänden 1589 Intermedien u. Concerte veröffentlicht, die für den Beginn v. Generalbaß- u. Soloviolinlit. wichtig sind. Vgl. M. *Schneider, *Die Anfänge des Basso continuo* (1918).

mandanco (ital.), abnehmend, verschwindend.

Mancini, (spr. -tschi-), Giambattista, * 1716 zu Arcoli, † 4. Jan. 1800 zu Wien, wohin er 1760 als Gesangl. der Erzherzoginnen berufen worden war. Als Schüler v. *Bernacchi schrieb er sein an stimmungsbildnerischer Einsicht epochales Buch „*Pensieri e riflessioni pratiche sopra il canto figurato*“ (1774 u. ö., auch franz. u. holl.).

Lit.: B. Ulrich, *Die altital. Ges.-Methode auf Grund der Orig.schriften* (1933).

Mancinus, Thomas (eigentlich Mencken), * 1550 in Schwerin, † ebenda 1611/12, 1572 mecklbg. Hofkantor, 1579 Sänger in Berlin, dann Kplm. in Gröningen, 1587—1604 als Vorgänger v. M. *Praetorius Hkplm. in Wolfenbüttel, schrieb eine Passion 1608, mehrfach neugedr., zuletzt als „*Celler Passion*“ (Bärenr.), Motetten. Choralieder, Madrigale usw.

Lit.: W. Flehsig, Th. M. (Kallm. 1932); K. Knoke, *Die Passion* v. Th. M. (1898).

Mandoline (ital. *mandolino* = kleine Abart der *Mandola*), eine kleine Laute mit halbkugligem Schallkörper, doppeltchörig in Violinstimmung bezogen, wird

als Melodieinstrument zumal der Neapolitaner heute derart gespielt, daß ein Dorn aus Schildpatt in raschem Hin u. Her zwischen den je zwei gleichgestimmten Saiten die Töne repetiert (die ältere 5—6saitige Terz-Quart-Stimmung heißt Mailänder Stimmung). Künstlerische Blütezeit des Instr.s war das 18. Jh. (Verwendung in *Arnes *Almena* [1764], in Mozarts *Don Giovanni*, bei Beethoven [Sonatine u. Adagio f. M. u. Cembalo] usw.). M.-Schulen v. B. Bortolazzi (1805) u. Köhler (1850); A. Alfiero, *Nuovo metodo per M. napolitano o romano* (4Mailand 1930); Zs. *Die M.* seit 1924 hg. v. J. *Zuth.

Lit.: Ph. J. Bone, *The Guitar and M.* (1914); K. Wölki, M., Gitarre, Laute (Berlin 1936); A. Uhl, M.musik (Die Volksmusik B 4 [1939]).

Mandyczewski (spr. -ditsch-), Eusebius, * 18. Aug. 1857 zu Czernowitz, † 15. Juli 1929 in Wien, stud. bei G. *Nottebohm in Wien, wurde 1881 Chormeister der Wiener Singakad. u. 1887 Archivar der *Ges. d. Mfr., wurde 1897 Leipziger Dr. phil. h. c. (für die von ihm geleitete Ges.-Ausg. Schuberts), am Wiener Kons. 1897 Prof. f. Instr.-Kunde u. MG, 1914 für Theorie u. Kontrap., Hofrat. M. begann auch die Ges.-Ausg. J. Haydns (Br. u. H.), bearb. f. d. Neue Bachges. die 4 Bde. Arien mit obl. Instr., bot 1912 den Statutenband zur Gesch. d. Ges. d. Mfr. — Brahms schätzte sein umfassendes Wissen und sein Lehrtalent; Briefw. beider als Sonderdruck (Br. u. H.) aus ZfMW XV (hg. v. Geiringer [j.], 1933).

Manén, Joan de, * 14. März 1883 zu Barcelona, wurde berühmter Violin virtuose u. geschätzter Kompon. (der aber nur seine nach 1907 geschriebenen Werke rechnet), Prof. h. c. der Cons. Barcelona u. Valencia, 1927 Mitgl. der span. Akad. d. K. Er schrieb mehrere Opern (*Der Fackellanz*, Frankf. 1909; *Nero u. Acté*, Karlsr. 1928; *Der Weg zur Sonne*, Braunschw. 1926); sinf. Dichtg. *Nova Catalonia*; 2 V.-Konz.e; *Tartini-Var.* f. V u. Orch.; Suite f. V, Kl u. Orch.; Concerto grosso *Juventus* f. 2 V u. Orch.; Kl.-Konz.; *Concerto di camera* (Paris 1934); StrQu.; Kl.-Quint.; Hg. v. Werken Paganinis; M. vollendete geschickt Beethovens 2. Violinkonz. (1931).

Manfredini, Francesco, * 1688 zu Pistoja, Violinist an S. Petronio zu Bologna, 1711 Kplm. zu Monaco, dann zu Pistoja, neuerdings wieder bekannt durch das Weihnachtskonzert (hg. v. *Schering bei Kahnt) aus seinen Concerti grossi v. 1718 (dazu A. *Moser, Gesch. d. Violinspiels, S. 81 u. 218); ferner schrieb er Triosonaten (1709); sein Sohn Vincenzo (1737—1799) bot Kl.-Sonaten, Kl.-Konz.e, eine Generalbaßschule u. eine Abb.

Manieren s. Verzierungen.

Mannheimer Schule, ein als solche von H. *Riemann wiederentdeckter Kreis von Instrumentalkomponisten Mitte des 18. Jhs., die nach dem Abbruch des Bachschen und Händelschen polyphonen Hochbarock in einem jugendhaften, homophonen Stil den Neuanstieg zur Wiener Klassik bedeutsam beförderten; die erste Generation (Joh. *Stamitz, F. X. *Richter, Anton *Filtz, Ign. *Holzbauer) stammte noch aus dem Sudetengau u. Wien oder aus Italien (Toësch, *Danzl) und glänzte im Orchester, in Kirchen- u. Theatermusik des pfalzbayr. Kurfürsten Karl Theodor, erregte auch in Paris Aufsehen (siehe M. Grimm); die nächste Altersgruppe (*Cannabich, Karl und Anton *Stamitz, J. G. *Vogler, Franz *Beck) bestand schon aus Westdeutschen u. verpflanzte den Ruhm Mannheims z. T. nach München, Darmstadt, Bonn, Wien. Die Neuerrungenschaften der M. Sch., das Menuett an 3. Stelle der 4sätzigen Sinf., das Orch.-*Crescendo, die neue flächig-harmonische Schreibweise f. Orchester mit Tremolo, Funken, Walzen, Seufzern, die paarige, pedalmäßige Hörner- u. Hbl.- (zumal *Klarinetten-) Verwendung unter Verzicht auf den Generalbaß, die stärkere Ausbildung des 2. Sonatenthemas usw., sind z. T. vor- oder gleichzeitig bei den Wienern (*Monn, *Wagenseil, *Starzer, der junge Haydn) u. in Italien (*Jommelli, *Pugnani, *Tartini) anzutreffen; gleichwohl bleibt in den Orch.-Trios, in Sinfonien und Kl.-Kammermusik der M. Sch. der stürmisch-jugendliche Naturgeist, ihr *rousseauisch-unhöfisches Genietum, die periodisierend abgeschlossene Bauweise der Thematik und deren Durchführung mit ihrem weit ausholenden Atem neu u. einmalig. Ein

Klavierzweig der durch Mannheim inspirierten Kunstrichtung umfaßt d. Gruppe Joh. *Schobert, W. und J. B. *Cramer, Fr. X. *Sterkel, J. Christian *Bach u. berührt auch den jungen Mozart („vermannheimerter“ *goût*, 1778). Über *Fränzl u. Eck stammt auch *Spohr geigerisch von der M. Sch. ab. Ausgaben: Sinfon. d. pfalzbayr. Schule (DTB III 1, VII 2, VIII 2 [1902—08], hg. v. H. Riemann), ferner seine prakt. Bearbb. im *Collegium musicum*; W.e v. Schobert (DTB 39, dgl.) u. M.er Kammermusik (DTB XV/XVI, hg. v. dems.); 2 Sinf. v. Beck hg. v. Sondheimer (j.) (Edit. Bernoulli). Einzelnes bei Vieweg, Schott und Tonger.

Lit.: Fr. Walter, *Gesch. d. Theaters u. d. Musik am kurpf. Hofe* (1898); ders. in *Mannh. Gesch.-Bl.* XVI 5/6 (1915); E. L. Stahl, *Das Mannh. Nat.-Theater* (1929); ders., *Das europ. Mannh.* (1941); A. *Heuß, *Die Dynamik der M. Sch. (Riemannfestschr. 1909, ZfMW II, Basler Kongr.-Ber. 1924)*; Fr. Waldkirch, *Die konzertante Sinf. d. Mannh.* (Diss. Hdlbg. 1931); H. *Engel, *Das Instr.-Konz. (1932 M.er V.-Konz.e)*; R. Sondheimer (j.), *Die Sinf. v. Fr. Beck (ZfMW IV)*. G. *Schünemann, *Gesch. d. Dirigierens* S. 198 ff.

Manns, August, * 12. März 1825 zu Stolzenberg bei Stettin, † 1. März 1907 zu Norwood, brachte es vom Stadtfeiferlehrling in Elbing u. Mil.-Clar. in Danzig über den Konz.M. bei Kroll (Berlin) u. Mil.-Kplm. in Königsberg 1854 zum 2., 1855 zum 1. Dirig. der Londoner Kristallpalastkonzerte, die er zu hohem Ansehen brachte. 1883—1900 leitete M. auch die Händelfeste u. wurde 1903 geadelt (Sir). Sein Orch. löste sich 1910 auf.

Lit.: H. S. Wyndham, *A. M. and the Saturday Concerts* (1909).

Mannstädt, Franz, * 8. Juli 1852 in Hagen (Westf.), † 18. Jan. 1932 in Zürich, stud. bei H. *Ehrlich (Berlin), 1874 Kplm. in Mainz, 1876 Dirig. d. Berliner Sinf.-Kap., 1879 Kl.-Lehrer am Sternschen Kons., dann Kplm. unter *Bilow in Meiningen, bis 1887 Dirig. d. Berliner Philh., dann Kplm. u. Kons.-L. in Wiesbaden (Prof.), 1893 wieder Dirig. d. Philh. (Berlin), 1897—1924 Hkplm. in Wiesbaden.

Mantuani, Joseph, * 28. März 1860

zu Laibach, † ebenda 18. März 1933, stud. u. a. bei Bruckner, wurde Dr. phil. (Wien) u. war hier seit 1893 Kustos der Musikabt. der Nat.-Bibl., deren 2 bdg. Hs.-Katalog *Tabulae codicum mscrpt.* er 1897/99 veröffentlichte; 1909 Dir. des Landesmuseums seiner Vaterstadt, Hofrat, Prof. Sein Hauptwerk ist eine wertvolle *Gesch. d. Musik in Wien I* (v. d. Anfängen bis 1519), 1904; ferner schrieb er u. a.: Katalog zur Zentenarausstellg. D. Cimarosa (1901); Über den Beginn des Notendrucks (1901); Ein unbekanntes Druckwerk (= Tetrachordum des *Cochlaeus, 1902); Klingers Beethoven (1902); Die Musikpflege Laibachs z. Z. Schuberts (Adlerfestschr. 1930); weiter mehrere slowen. u. kroatische Schriften zum Kirchenlied. Hg. des *Opus musicum* v. J. *Gallus (DTÖ VI 1, XII 1, XV 1, XX 1, XXIV, XXVI, mit Bezecny).

Manual (v. lat. *manus* = Hand) heißt bei der *Orgel und Klavierinstrumenten die (ein- bis fünfmal vorhandene) Hand- *Klavatur im Gegensatz zum *Pedal als der Fußklaviatur; *manualiter* (lat.) „nur auf den M.en zu spielen“; Gegensatz *pedaliter*. Doppeltes M. auf d. *Cemb. ermöglicht ebenfalls Klangfarbenwechsel durch Registrierung u. besonders polyphone Stimmenkreuzung.

Mara, Gertrud Elisabeth (geb. Schmeling), * 23. Febr. 1749 zu Kassel als Tochter eines armen, kleinen Musikers, † 20. Jan. 1833 zu Reval, wurde zum geigenden Wunderkind ausgebildet, doch entdeckte *Paradisi in London ihre Stimme; sie blieb zur Hauptsache Autodidaktin, wurde v. J. Ad. *Hiller 1766 neben Corona *Schröter als Gewandhaussolistin angestellt, betrat in Dresden die Bühne u. wurde 1771 von *Friedr. d. Gr. nach anfänglichem Sträuben als erste Deutsche an die Berliner Hofoper verpflichtet. Sie heiratete 1773 den Vc.isten J. Mara, der ein Tunichtgut war, wandte sich mit ihm nach Wien, später nach London, wo sie auf den Händelfesten und in Konzerten glänzte, dann nach Venedig, wo sie auf der Bühne hoch gefeiert wurde; 1812 verlor sie beim Brand von Moskau ihr Vermögen u. lebte zuletzt ärmlich, aber geehrt als Musiklehrerin in Reval.

Lit.: R. Kaulitz-Niedeck, *Die M.*

(Heilbr. 1929); O. v. *Riesemann in AMZ 1875 u. A. Niggli (1881); K. Scherer in der Vj. IX, 99ff.; histor.: Fr. *Rochlitz, Für Fr. d. Tk. I. — *Roman*: O. Anwand, Die Primadonna Friedrichs d. Gr. (1930); Lebensbilder aus Kurhessen und Waldeck ²(1940).

La Mara s. Lipsius.

Marais, Marin (spr. marā marā), * 31. März 1656 zu Paris, † ebenda 15. Aug. 1728, stud. Gambe bei Hottemann u. St.e Colombe, Kompos. bei *Lully, 1685—1727 berühmter Sologambist Ludwigs XIV. Er schrieb außer Opern u. a. 5 Bde. Stücke f. 1—3 Gamben m. Bc. (1686—1725), 1 Buch Triosonaten (1692), darunter schnurrige Programmstücke wie die Schilderung einer Gallensteinoperation (vgl. die Progr.stücke vorher *Frobergers und später *Kuhnaus). Er benutzt statt der üblichen 6 Gambensaiten deren 7, davon 3 bespannen; 2 Suiten hg. v. *Döbereiner bei Schott. *Lit.*: A. *Pougin im Menestrel 1896; de *La Laurencie, *L'Ecole franç. de Violon* (1922—24).

Marcello (spr. -tschello), Benedetto, * 25. Juli 1686 zu Venedig, † 24. Juli 1739 in Brescia, war Jurist, Ratsmitgl., 1730—38 Provveditore in Pola; bezeichnete sich in der Musik als *Nobile dilettante*, war aber Schüler v. Gasparini u. *Lotti (?), wurde berühmt durch seine Vertonung der 50 ersten ital. Psalmparaphrasen v. G. A. Giustiniani als *Estro poetico-armonico* (8bdg., 1724 bis 1727, 1—4stg. m. Bc., z. T. auch mit obl. Vc bzw. 2 V), mehrfache Neuausgg. (z. B. v. Mirecki bei Carli in Paris, 12 dt. orch. v. Grüneisen, Lindpaintner 1865, einige bei Heinrichshofen), meist in pomphaft rezitativischem Solokantatenstil gehalten. Ferner schrieb er 5stg.e Instr.-Konzerte (1710), Vc-Sonaten op. 1 (mehrfach neugedr. v. Salmon bei Ricordi; auch f. V bearb.), Kl.-Sonaten op. 2, Fl.-Son. op. 3, *Canzoni madrigalesche ed arie da camera a 2—4* (1717); eine *Arianna* ist hs. erhalten (M.s. eigner Text neugedr. v. O. *Chilesotti), ebenso Kantaten, Oratorien u. KM. Seine Satire gegen oberflächl. Opernfabrikation, *Il teatro alla moda* ¹⁷²², Neudr. v. E. Fondi 1923, franz. v. E. David [1890], dt. v. A. *Einstein[j.] 1917, ist lesenswert. Dazu *Malipiero in Boll. bibliogr. mus. 1930.

Lit.: E. Fondi, *La vita e l'opera lett. del musicista B. M.* (Rom 1909); Della *Corte, *La morale d'une satire (Il pianoforte 1921)*; Rolandi, *I 50 salmi (Musica d'oggi XI 1)*; A. d'Angeli, B. M. (Mailand 1940).

Marchand (spr. -schā), Louis, * 2. Febr. 1669 zu Lyon, † 17. Febr. 1732 in Paris, war mindestens seit 1698 Pariser Org., 1708—14 kgl. Kapellorg. Vortrefflicher, aber etwas glatter Kl.-Komp. (*Pièces de clavecin*, 2 Bde., seit 1699 mehrfach); hs. Orgelstücke hg. v. *Guilmant; 1717 weilte er in Dresden, wiewohl aber dem Wettkampf mit J. S. Bach aus, was in der ganzen dt. Musikwelt damals als Triumph unserer Nation betrachtet wurde.

Lit.: *Weitzmann-*Seiffert, *Gesch. d. Kl.-Spiels*, S. 289ff.; A. *Pirro, *L. M.* (SbIMG VI, 136ff.).

Marche (franz.) = *Marsch.

Marchesi (spr. markēsi), Mathilde, geb. Graumann (Nichte von Beethovens *Caecilia* Baronin Ertmann), * 24. März 1821 zu Frankfurt a. M., † 18. Nov. 1913 in London, Gesangsschülerin v. O. *Nicolai (Wien 1843) und M. *Garcia (Paris 1845), vermählte sich als angesehene Konzertsängerin Gr. mit dem vortrefflichen Bariton Baron Salvatore Marchesi [de Castrone] (1822—1908), wurde mit ihm 1854 am Wiener Kons., sie 1865 allein am Kölner Kons. angestellt, 1869 wieder in Wien, seit 1881 in Paris, seit 1908 in London; berühmte Gesangslehrerin, die eine Schule u. 24 Hefte Vokalien hg. Ferner schrieb sie: *Erinnerungen* (1877) u. *Aus meinem Leben* (1888); auch beider Tochter Blanche M., * 4. April 1863 in Paris, Konzert- u. Bühnensopran, vermählt mit einem Baron Caccamisi, lebt als vortreffliche Pädagogin seit 1896 in London u. schrieb *Singers Pilgrimage* (1923).

Lit.: (anon.) *Math. M. and music, Passages* usw. (1897).

Marchettus v. Padua, fortschrittlicher Theoretiker der *Ars nova, dessen Abhh. *Lucidarium in arte musicae planae* (1. Hälfte d. 14. Jhs.) u. *Pomerium in arte musicae mensuralae* in *Gerberts *Scriptores III* abgedruckt sind. (Vgl. dagegen Prosdocius de *Beldemandis.) Auch tonsetzerisch war er angesehen.

Lit.: H. *Riemann, *Gesch. d. M-Theorie*, 127ff. 135ff.; J. *Wolf, *Gesch. d. Mensuralnot.* I, 29ff.; Fr. *Ludwig in *AfMW V* 289.

Marcia (ital., spr. martscha) = *Marsch.

Marenzio, Luca, * um 1553 zu Coccaglio bei Brescia, † 22. Aug. 1599 zu Rom, Chorknabe in Brescia, dann Kplm. des Trienter Kardinals Madruzzo in Rom, 1578—87 Musiker (dann Titularkplm.) des Kardinals d'Este, durch diesen öfter in Ferrara als Gast, 1588/89 am florent. Hof als Intermedienkomp., 1594 im Kreise des Kardinals Aldobrandini u. durch diesen 1596—98 am polnischen Hofe, zuletzt päpstl. Hofmusiker in Rom. „M. ist wohl der hervorragendste Vertreter der *Madrigal-Kompos.; sein Satz nähert sich der modernen Tonalität, d. h. er führt unbedenklich \sharp u. \flat zur Gewinnung stärkeren Ausdrucks, einer leichteren u. zwingenderen Modulation ein; die Universalität seines Ausdrucks ist ebenso groß wie seine fast schon zum Virtuosen neigende Fähigkeit der Stimmungs-u. Detailmalerei. Er stand u. a. in briefl. Verkehr mit J. *Dowland u. hatte starken Einfluß auf die engl. Madrigalisten“ (Riemanns M.-Lex.). Gedruckte Werke: ein frühestes Madr. 1577; 9 Bücher 5stg.e Madr. (1580—99 bei Gardane, Ges.-Ausg. v. Phalèse seit 1593 bis 1609 mehrf.; Neudr. v. Einstein (j.) in PÄM I—III); 6 Bücher 6stg. (seit 1581—95 mehrf., Ges.-Ausg. v. P. Kauffmann 1608, v. Phalèse 1610); 4—6stg.e Madr.e (1588); 4stg.e 1584 u. ö.; 5stg.e *Madr. spirituali* (1584, nebst *madr. temporali* a 5—10, 1610); 5 Bücher 3stg.e Villanellen (seit 1584 bis 1587 mehrf., Ges.-Ausg. v. Phalèse 1610, Ausw. v. H. Engel in Bärenr.); von den kirchlichen Werken ist fast alles bis auf das 1. Motettenbuch (Neudr. v. H. *Engel, Univ.-Ed.) u. Einzelstücke verschollen: 4stg.e Motetten (I 1588, II 92); 12stg.e 1614; 5—7stg.e *Sacri Concertus* (1616); ein Jg. Motetten f. alle Kirchenfeste 1588; 6stg.e Completorien u. Antiphonen (1595); einige Neudr. bei Proske, Padre Martini usw.; Schering, Beisp. 140 u. 165; 2 im Staatl. Jugendldb, andere in Jödes Alten Madr. u. in Blume's Chorw. Heft 8.

Lit.: F. X. *Haberlim *Km. Jb.* 1900; P. Guerrini, *St. a Cecilia* Bd. IX/X (Tu-

rin 1908); A. *Einstein (j.) in der Liliencronfestschr. 1910 u. *AfMW III*; H. *Engel in *Musica sacra* 1926—28 u. *Singgemeinde* 1928; ders., L. M. (ungeedr. Greifsw. Hab.-Schr. 1926, ferner in *Neuphilol. Mschr.* 1932, *Rass. mus.* 1930), *Acta VIII*, *ZfMW* 17, 257; R. *Casimiri in *Note d'arch.* 1938.

Marienantiphonen, die vier, sind: *Alma redemptoris mater* (v. Adv. bis Mar. Reinigung), *Ave regina coelorum* (bis Gründonnerstag), *Regina coeli laetare* (Osterzeit) und **Salve regina* (von Trin. bis Ende des Kirchenjahres).

Marini, Biagio (spr. bjadseho), * 1597 zu Brescia, † 20. März 1665 in Venedig, in Mantua wohl Schüler v. *Monteverdi, 1615—18 Kirchengänger an S. Marco (Venedig), 1620 in Brescia, 1621 in Parma, 1623—45 meist Kplm. am pfälzischen Hof in Neuburg u. Düsseldorf (pf.-gräfl. geadelt u. Kammerrat), 1649 in Mailand, 1652 Kplm. einer Akad. in Ferrara, fesselnder früher Violinkomponist: *Affetti musicali* op. 1617 (daraus die Sonate *La Gardana* bei Schering, Beisp. 182); V-Variationen über die **Romanesca* in op. 3 (mit 3 andern Stücken neugedr. bei J. v. *Wasielewski, Die V-im 17. Jh., Beisp.-Bd.); 8 Neudrucke (meist Triosonaten) bei Torchi VII; *Sonate e sinfonie* op. 8 (daraus Schering, Beisp. 183); *Sonate da chiesa e da camera* a 2—4 op. 22 (1655, dazu *Heuß in SbIMG IV, 461ff.); ferner eine Reihe geistl. u. weltl. Vokalwerke mit Instr.en.

Lit.: A. *Moser, *Gesch. d. V-Spiels*, S. 55ff., 93ff. u. *AfMW I*; D. Iselin, B. M., *Leben u. Instr.-W.e* (Diss. Basel 1928, gedr. 1930); G. *Beckmann, *Das V-Spiel in Dtschl. vor 1700* (Diss. Berlin 1916); A. *Einstein (j.) in SbIMG IX; A. *Schering in der Riemannfestschr. 1909.

Marinuzzi, Gino, * 24. März 1882 in Palermo, wo er am Kons. stud.; Kplm. in Catania, Paris (Op. com.), 1920—22 Dir. d. Kons. Bologna, 1928 Leiter d. kgl. Oper Rom, dann in Turin, San Remo, 1934 I. Kplm. a. d. Scala. Opern: „Barberina“ (Palermo 1903), „Jacquerie“ (Buenos Aires 1918), „Palla di Mozzi“ (Mailand 1932, Chbg. 1940); Sizilian. Orch.-Suite 1910; sinf. Dichtgen „Sicania“ u. „Nach dem Siege“ 1913; Orch.-Lieder; *Concertino f. Ob., Sax, Kl u. StrOrch.* (1940).

Marmontel (spr. -möt-), Antoine François, * 18. Juli 1816 zu Clermont-Ferrand (Puis de Dôme), † 15. Jan. 1898 in Paris, war 1848—87 gesuchter Kl.-Prof. des Cons., veröffentlicht zahlr. Etüdenwerke u. schrieb u. a. *L'art class. et mod. du Piano* (2 bdg., 1876, 1907); *Les pianistes célèbres* (1878); *Virtuoses contemp.* (1882); *Histoire du piano* (1885, ital. v. Morelli 1904).

Marot, Clément, s. Goudimel.

Marpurg, Friedr. Wilh., * 21. Nov. 1718 bei Seehausen (Altmark), † 22. Mai 1795 in Berlin, kam 1746 als Priv.-Sekr. in Paris mit *Rameaus Musiktheorie in Berührung, lebte in Berlin, Hamburg u. wieder Berlin, wo er 1763 kgl. Lotteriedir. wurde (Titular-Kriegsrat). Mit s. Landsmann Winckelmann u. dem 10 Jahre jüngeren Lessing befreundet, mag er zwischen beiden geistig vermittelt haben u. wurde mit Rämmler u. *Krause einer der Väter der Berliner Liederschule. Er komp. Kl.-Son.en, Orgel- u. Kl.-Stücke (*L'engageante* bei Wehrle, Aus alten Zeiten) sowie Lieder, gab Kl.-Slg.en und Odendrucke heraus, war aber vor allem Schriftsteller: Hg. einer Wochenschrift *Der critische Musicus an der Spree* (1749/50); Verf. u. a.: *Die Kunst, das Clavier zu spielen* (2 bdg., 1750/51) u. *Anleitg. das Cl. zu spielen* (1755, '65, auch franz. u. holl.); vor allem: *Abhdlg. v. d. Fuge* (2 tlg., 1753/54, 1806 [franz. 1756], Neubearb. v. S. *Sechter 2 bdg.); ferner *Hdb. bey dem Generalbass u. d. Compos.* (3 tlg. 1755 bis 58, Anhg. 60, '62, franz. 1836—38, schwed. 1782); *Histor.-krit. Beiträge zur Aufnahme der Musik* (1754—62 u. 78, 5 Jgg.); *Syst. Einlgt. in die mus. Setzkunst nach ... Rameau* (1757, Übers. v. d' *Alemberts *Elements*); *Krit. Briefe über die Tonkunst* (1759—63); *Sorges Anl. z. Generalbaß* (Streitschr., 1760); *Versuch*

über die mus. Temperatur (1776); *Legenden einiger Musikheiligen* (Anekdd., 1786).

Lit.: E. Bieder, *M.s System* usw. (Diss. Berlin 1923); H. *Riemann, *Gesch. d. MTheorie*, S. 476ff.; R. *Münich, *Lessing u. d. Musik* (ZsfSchulm. II 25ff.).

Marsch (ital. *marcia*, spr. martscha; franz. *marche*, spr. marsch'), ein geradtaktiges Musikstück zur Begleitung von einheitlich Schreitenden; man kann vielleicht schon die Einzugsgesänge des altgriechischen Tragödienchors dahinechnen, im M.-A. die „reisenöte“ ritterlicher Trompeter und Pauker. Die erhaltenen Trommler- u. Pfeiferstücke der Frundsbergischen Landsknechte zeigen bereits den rhythmischen Grundzug späterer Militärmärsche, die die Truppe zusammenhalten, auf langen Märschen erfrischen und zum Kampf anfeuern wollen. Die von Musik begleiteten „Aufzüge“ der Zünfte, Ratsherren usw. im 16. Jh. führen zu den feierlich-breiten *Intraden H. L. *Haßlers und J. H. *Scheins, deren Typ Wagners Meistersingervorspiel genial neuformt, u. zu den Ballett-Entrées v. *Lully usw. Die vorantreibenden punktierten Rhythmen der Märsche des 18. Jhs. wurden ein wichtiges Ausdrucksmoment des Heroischen in Glucks Pariser Musikdramen und von daher im romantischen Opernstil, in ermüdendem Übermaße bei *Spontini. Beträgt das heutige Marschtempo in Deutschland 114 Schritt in der Minute, in Frankreich sogar 140 Schritt, so im 18. Jh. viel weniger — der „Alte Dessauer“ z. B. 60 Schritt, der „Hohenfriedberger“ 72 Schritt. Bezeichnend etwa nach Melodie u. Besetzung der „M. des Rgts. Prinz v. Gotha“, 1729 (Staatsarchiv Dresden), für 2 Ob., 2 Cors de chasse in G u. Basso (Fg):



Einen bedeutsamen vokalen Seitenschößling bilden die Wander- u. Soldatenlieder seit dem 30jg. Kriege („Es geht wohl zu der Sommerzeit“ usw.). Die Militärmärsche wurden bei Lager-

musiken usw. durch alt überlieferte Trompetenfanfaren (Paradeposten) bereichert, wie sie heute noch als Abschluß festlicher Tage der „große Zapfenstreich“ enthält. Berühmt waren die

Märsche *Friedrichs d. Gr. (Mollwitzer, M. in C, M. v. 1756 usw.), dann um 1813 „M. des 1. Bataillons Garde“, „Torgauer M.“, „York-M.“, „Pariser Einzugs-marsch“ v. Walch, v. 1864 der „Düppeler Schanzen-M.“ (G. Piefke) usw. Bezeichnend für Frankreich die *Marseillaise* des Rouget de l'Isle (1792), für das alte Österreich der *Radetzky-M.* von Joh. Strauß sen., für Ungarn der *Rakoczy-M.* usf. Daß bei den musikal. Klassikern der M. eine bedeutsame Übertragung in die freie Kunstspähäre erfahren hat, zeigen Belege bei Bach, Händel, Gluck, Mozart, Beethoven, Schubert; berühmte Trauermärsche (ital. *Marcia funebre*) schrieben Händel (Saul), Beethoven (Kl.-Son. op. 26 u. Eroica), Chopin (b-moll-Sonate op. 35), Wagner (Götterdämmerung).

Die Form des M.s ist ursprünglich meist die 2teilige *Liedform (2 Wiederholungsteile von je 16 Takten, dann gern durch ein ebensolches, mehr melodisches *Trio (auch in kleinerer Besetzung) unterbrochen. — Parade-marsch ist sowohl der langsamere M. im Stehschritt (zum Unterschied vom Geschwind-M. u. Sturmmarsch) als auch derjenige, der einem Rgt. verliehen wird mit dem Vorrecht, daß ihn kein anderes Rgt., das mit in der Parade steht, spielen darf. Kaiser Wilhelm II. hat so um 1900 eine große Zahl wertvoller alter Armeemärsche neu beleben lassen (bearb. v. R. *Strauß, H. van *Eyken, Graf Kuno Moltke u. a.); heute steht der Badenweiler M. durch Ad. Hitler im Vordergrund. Thematische Kataloge der preuß. Armeemärsche v. G. Roßberg, Th. Grawert, O. Hackenberger; Sammlungen derselben boten Frese (1892), Kalkbrenner (1896), Roßberg (1898), *Thouret. Vgl. auch Battaglia, Militärmusik, J. Ph. Krieger, J. G. Kastner.

Lit. H. *Spitta, Der Marsch (München, Mus. Formen in histor. Reihen VI, 1932); H. *Martens u. H. Schmidt, Militärmärsche u. Signale (ebenda 1934).

Marschalk, Max, * 7. April 1863 in Behn, † 24. Aug. 1940 auf einer Ferienreise an der Ostsee, stud. bei H. Urban, seit 1895 Musikkritiker der Voss. Ztg., Gesanglehrer, komp. Lieder, Orch.-Stücke, mehrere Opern u. vor allem Bühnenmusiken, so zu s. Schwagers G.

Hauptmann Hannele (1893), *Versunkene Glocke* (1895), *Und Pippa tanzt* (1906), *Schluck u. Jau*, *Der weiße Heiland* (1920) sowie zu Maeterlincks *Schwester Beatrice* (1904).

Marschner, Heinrich, * 16. Aug. 1795 in Zittau, † 14. Dez. 1861 in Hannover, Schüler v. Schicht (Leipzig), 1816 durch einen Gönner in Wien u. 1817 als Hauslehrer in Preßburg; von den dort komp. 3 Opern führte C. M. v. Weber *Heinrich IV. u. Aubigné* 1820 in Dresden auf u. nahm 1824 M. als MD. der Oper an; nach Webers Tode ging M. nach Danzig u. Leipzig; auf Grund der großen Erfolge seines *Vampyr u. Templer* wurde er 1831 Hkplm. in Hannover (1859 als GMD. pensioniert); 1834 Dr. h. c. (Lpz.), Mitgl. d. bayr. Maxim.-Ordens, viermal vermählt, in 3. Ehe mit Marianne Wohlbrück, in 4. mit Therese Janda. Hauptwerke: *Der Vampyr* (1828); *Der Templer u. die Jüdin* (nach Scotts *Ivanhoe*, 1829); *Hans Heiling* (E. Devrient, 1833), alle drei prakt. bearb. v. H. *Pfitzner; ferner *Der Holzdieb* (kom. Einakter, 1825); *Des Falkners Braut* (1832); *Das Schloß am Aetna* (1836); *Der Babu* (kom. Oper, 1837); *Adolf v. Nassau* (1845); *Hjarne* (1863); außerdem schrieb er Balladen, Lieder, MCh.e, GemCh.e, Kl.-Trios, Kl.-Werke.

M. zeigt das tragische Schicksal eines in den drei wichtigsten Bühnenwerken genialischen Romantikers, der dann während der Enge des Biedermeier sich selbst überlebte und in Liedertafelerei verflachte. Er nimmt eine wichtige Stellung zwischen Weber und Wagner ein, der in s. Frühzeit (Feen, Holländer) ihm stofflich u. im Ausdruck manches verdankt. Marschner besitzt in s. besten Augenblicken Dämonie u. echte Volkstümlichkeit, gleitet aber oft in den allzu billigen ital. Stil seiner Zeitgenossen *Bellini, Mercadante u. Pacini ab.

Lit.: G. Münzer, H. M. (in H. Reimanns Sammlg., 1901); H. Gaartz, Die Opern M.s (Diss. Bonn 1912); A. Bickel, dgl. (Diss. Erlangen 1929); Jul. Rodenberg (j.), Erinnerungen (Dt. Rundschau 1893); G. Fischer, M.-Erinnerungen (1918); A. Gnirs, Hans Heiling (Karlsbad 1931); F. L. Klötzer, M.s Schul- u. Chorzeit (Progr. Zittau 1906); G. Haußwald, H. M. (Dresden

1938); H. *Volkmann, H. M. (Sächs. Lebensbilder II, 1938); Briefe M.s an Mar. Wohlbrück (hg. v. *Istel [j.], *Die Musik* XI/5), an The r. Janda (*La Mara, *Klass. u. Romant. aus der Tonwelt*), an Devrient (Jos. Kürschner in Dt. Rundschau 1879 u. *Istel in Südd. Mh. 1910).

Marsick, Martin Pierre Joseph, * 9. März 1848 zu Jupille bei Lüttich, † 21. Okt. 1924 in Paris, V-Schüler v. *Léonard (Brüssel), *Massart (Paris) u. *Joachim (j.) (Berlin), konzertierte seit 1873 mit großem Erfolg, war 1892 bis 1900 V-Prof. am Pariser Cons. (Lehrer von *Flesch [j.], Rebner [j.] u. *Thibaut), dann in USA.

Lit.: A. *Moser, *Gesch. d. V-Spiels*, S. 461f.

Marteau, (spr. -to) Henri, * 31. März 1874 in Reims, † 3. Okt. 1934 in Lichtenberg (Oberfranken), V-Schüler von *Léonard und Garcin (Paris), früh berühmter Virtuose in Europa und Amerika, seit 1900 Lehrer am Genfer Kons., 1908—15 Prof. an der Berliner Hochschule, 1918—20 Kplm. in Göteborg, 1921—24 Lehrer (zuletzt Rektor) an der Dt. Akad. in Prag, 1926/27 am Leipziger, 1928 am Driesdener Kons., lebte seit 1912 in Lichtenberg (Oberfranken). Er übers. die Violinschule von *Joachim (j.) u. A. *Moser ins Französ., war mit Reger befreundet, der s. V-Konz. usw. für ihn schrieb, u. kompon. u. a. eine Oper *Meister Schwalbe* (Plauen 1921); Sinfonie *Gloria Naturae* (Stockholm 1918); 3 StrQu.e; Cl-Quint.; 2 V-Konz.e; Vc-Konz.; Chaconne f. Br. u. Kl.; Serenade f. 9 Bl.; Introd. u. Rondo (Ob u. kl. Orch.) op. 36; Lieder (mit StrQu) op. 10, (mit Org.) op. 29, (mit Br) op. 31, ferner op. 28, 34; V-Etüden; Vortragsstücke f. V; *Sonata fant.* (V allein) op. 35; Orgelstücke: Chöre op. 16, 22, 33, 38; Divertim. f. Fl u. V (Leipzig 1933).

Martellato (ital.), gehämmert.

Martens, Heinrich, * 5. Juni 1876 zu Isenhagen (Lünebg. Heide), stud. bei J. *Spengel (Hamburg) u. am KM-Inst. Berlin, war Schulmusiker 1903 in Itzehoe, 1907 in Altona, Kriegsteilnehmer, Konzertsänger, Chordirig. u. Org., seit 1924 ord. Prof. f. Musikerz. d. höheren Schule an der Staatl. Akad. f. Kirchen- u. Schulmusik Berlin (1933 stv. Dir.), Fachberater u. Mitgl. d.

künstl. Prfg.-Amts, reiste mit s. *Jugendchor*. Er komp. MCh.e u. Volksliedbearbb. u. schrieb: *Das Musikdiktat* (1930); Hg. v. *Musikal. Formen in histor. Reihen* (1930ff.), darin von ihm *Das Menuett*, *Das Melodram* und mit H. Schmidt *Militärmärsche und Signale*; *Kleine Werke großer Meister* (1933); mit R. *Münich: Beethoven- u. Schubertfeier; Auswahlchor; Wiederholungsbüchlein; Mitarb. an den Schulsammlungen *Frischgesungen* u. *Singendes Volk*, 1941 statt dessen „Dt. Musik in der höh. Schule“.

Martienssen, Carl Adolf, * 6. Dez. 1881 zu Güstrow, stud. Kl bei W. *Berger u. K. *Klindworth (Berlin) sowie A. *Reisenauer (Lpzg.), MW u. Physiol. bei *Kretzschmar, *Stumpf u. W. *Wundt, konzertierte von Bromberg aus, veranstaltete seit 1908 in Berlin histor. Kammermusiken, wurde 1914 Kl-Lehrer am Leipziger Kons. u. Leiter der Kl-Klassen am KM-Inst., 1932 Prof., seit 1934 an der Berliner Hochschule. Entgegen der physiol. Richtung betont er eine typenpsychol. Ausdrucksbildung des Schülers und schrieb: Die individuelle Kl-Technik auf Grundl. des schöpferischen Klangwillens (1930); Methodik des indiv. Kl-Unterrichts (1934); 1913 veröffentl. er eine von ihm in Kopenhagen entdeckte neue Bachkantate.

Martienssen, Franziska, geb. Meyer-Estorf, * 6. Okt. 1887 in Bromberg, stud. dort u. am Lpzger. Kons. Kl (Reifeprfg. 1910), seitdem bei *Messchaert (Hochschule Berlin) Gesang, vermählt in 1. Ehe mit dem Vorigen, in 2. mit dem Konz.-Sänger (Baßbar.) Paul *Lohmann, unterr. seit 1914 in Leipzig, wurde 1927 Prof. an der Akad. d. Tk. in München, 1930—34 dgl. an der Staatl. Akad. f. Kirchen- u. Schulmusik Berlin. Sie schrieb außer einem Bändchen Gedichte: *Johs. Messchaert* (1914, *als Die echte Gesangkunst*, 1920); *Das bewußte Singen* (1923); *Stimme u. Gestaltung* (1927); *Die Ausbildung d. menschl. Stimme* (in der Hohen Schule, Athenaeon 1937); *Die Berufswahl des Opersängers* (i. Vorber.); Hg. in einer *Schubertausw.* nach Messchaert u. zweier Bände Duette (Peters).

Martin y Soler, Vincente, * 5. März 1754 zu Valencia, † 3. März 1806 zu

Petersburg, interessiert nur noch durch die von Mozart im *Don Giovanni* zitierte ital. Buffooper *La cosa rara* (Wien 1786, neu bearb. v. L. Sachsse [j.], Halle 1922), die, wie J. A. *Hillers *Lottchen am Hof*, rousseauisch die „Unschuld vom Lande“ feiert.

Martini, Giambattista (Padre M.), * 14. April 1706 in Bologna, † ebenda 3. Aug. 1784, wurde nach sorgfältiger musikal. Erziehung 1721 Franziskaner, 1725 als Kirchenkplm. berufen, 1729 Priester; dann stud. er nochmals Komp. bei Perti. Er wurde für das 18. Jh. die höchste Autorität in satztechnischen und mw. Fragen, zahlr. Schüler suchten ihn auf, so J. Chr. *Bach u. Mozart; als Mitgl. der *Accad. dei Filarmonici* in Bologna u. *degl' Arcadi* in Rom führte er bedeutsame Briefwechsel (so mit *Tartini [1. Bd. hg. v. Parisini 1888], mit *Gerbert [hg. v. Pfeilschifter 1931]). Mit kunstreichsten Kanons als Kapitel-leisten schmückte er seine gelehrten Bücher, so die dreibändig nur das Altertum behandelnde *Storia della musica* (1757, 70, 81) u. seine Kontrapunktlehre *Esemplare ossia saggio fondam. pratico di contrapp.* (2 bdg. 1774/75); ferner schrieb er u. a. *Onomasticum seu synopsis* (über u. gedr. mit kl. Schriften v. J. B. *Doni, 1763), eine *Regola agli organisti per accomp. il canto fermo* (um 1756) usw. Als Tonsetzer schrieb er viel Kirchenmusik, 12 u. 6 Orgel- (bzw. Kl-) Sonaten, Kammerduette, Scherzkanons (in Jödes „Der Kanon“) usw. (Eine Gavotte bearb. v. F. *Ries).

Lit.: L. Busi, *Il padre M.* (I 1891); F. Parisini, *Della vita e delle opere del Padre M.* (1887) u. *Carteggio inedito di G. B. M.* (1888); G. Gandolfi, *Elogio di G. B. M.* (1913); W. Reich, *Padre M. als Theoretiker* (Diss. Wien 1934); F. *Vatielli, *Le opere comiche di G. M.* (RMI XL, 1936); G. *Tebaldini, *La scolastica del Padre M.* (RMI 43/44). Zum Briefw. mit *Gerbert: El. Hegar, *Anf. d. neueren MGSchreibg.* (Diss. Frbg. i. Br. 1932) S. zoff. — *Histor.*: P. della Valle, *Memorie storiche del P. M.* (1785); G. B. Moreschi, *Orazione in ode del P. M.* (1786).

Martucci (spr. -utschi), Giuseppe, * 6. Jan. 1856 zu Capua, † 1. Juni 1909 zu Neapel, wo er am Cons. stud.; wurde 1886 Dir. des *Liceo mus.* in Bologna,

1902 des Kgl. Kons. in Neapel, Dirig. u. Pianist, als Tonsetzer mit *Sgambati u. *Bossi erfolgreich um Sinfonie u. Kammermusik bemüht. Er schrieb u. a. 2 Kl-Konz., 2 Sinfonien, ein Kl-Quint., 2 Kl-Trios, eine Vc-Son., Vc-Stücke, Fantasie u. Var. f. 2 Kl.e, Kl-Stücke; bearb. Bachs Orch.-Suiten f. Kl. *Lit.*: G. Prati, G. M. (1914); L. *Torchio in RMI III (1896); L. Per-rachio im *Pianoforte* 1922.

Marx, Adolf Bernhard (j.), * 15. Mai 1795 in Halle, † 17. Mai 1866 in Berlin, wurde Jurist, dann Musiker in Berlin (Schüler v. *Türk u. *Zelter), leitete 1824—30 Schlesingers *Berliner AMZ.*, 1827 Dr. phil., 1830 erster Musikprof. an der Univ. Berlin, 1832 auch UnivMD., gründete 1850 mit *Kullak und J. *Stern (j.) das nachmalige Sternsche Kons., wo er bis 1856 Theorie lehrte. Er komponierte und schrieb u. a. *Die Lehre von der musikalischen Kompos.* (4 bdg., seit 1837—47 mehrf., Neubearb. v. H. *Riemann: I '87, II '90, IV '88); *Allg. Musiklehre* (1839, 1884); L. van Beethoven (1859, '1911); Gluck u. d. Oper (2 bdg., 1863); *Anl. z. Vortr. Beethovenscher KlW.* (1863, '1903, engl. 1895, Neubearb. v. Eug. *Schmitz 1912). *Lit.*: F. G. Selle, *Aus A. B. M.s lit. Nachl.* 1898; L. Hirschberg (j.), *Der Tondichter A. B. M.* (SbIMG X).

Marx, Herbert, * 17. Mai 1903 in Breslau, † 18. Jan. 1942 in Berlin, stud. MW in Breslau (1928 Dr. phil.), Kompos. an der Berliner Hochschule und Akad. f. K.- u. Schulmusik, wurde 1933 Schulmusiker (später StudR.). Er schrieb u. a. eine Schulooper „Der Rattenfänger v. Hameln“ (Text v. R. *Mün-nich), moderne Chöre, Kl-Sonatine, Kuckucksmenuett, Serenade f. V u. Kl, Spielbuch f. 3 Geigen (Schott), u. ebenda eine neuartige Kl-Schule (nachgel.); Aufsätze zur Volksmusik u. MTheorie.

Marx, Joseph, * 11. Mai 1882 in Graz, stud. bei *Degner u. MW a. d. Univ. (Diss. *Über d. Funktionen v. Harm. u. Melod.*), lebt seit 1914 in Wien (Theoriel., 1922—25 Dir. d. Hochschule), begann als Liederkomp. H. Wolfscher Richtung (Ital. Ldb., Japan. Regenlied), ist aber impressionistischer u. klangsinnlicher als W.; ferner schrieb er: *Herbstsinf.*; *Idylle* f. Orch.; *Romant. Kl-Konz.*; *Castelli romani* (Fant. f. Kl-

u. Orch.); *Herbstchor an Pan* (Orat.-Bes.); Chorlieder m. Orch.; Orch.-Ges.; Kammermusik; seine neuesten Werke sind: 3 StrQu.e (A-dur, chromat., 1934—36; 2. kirchentonartl. 1937/38; 3. in modo classico), Altwiener Orch.-Serenaden (1941/42). M. schrieb ferner mit Friedr. Bayer eine Harmonielehre (Wien 1934). Lit.: J.-M. heft 4. ZfM Mai 1942.

Marx, Karl, * 12. Nov. 1897 in München, Kriegsteilnehmer (engl. Gef.), stud. 1919ff. bei C. *Orff, *Beer-Walbrunn, *Schwickerath u. S. v. *Hausegger, seit 1924 Lehrer an der Akad. d. Tk.; seit 1939 Kompl. a. d. Hochschule f. Musikerz. Graz u. Madr.-Chorleiter d. steir. Musikschulwerkes. Er schrieb Kantaten (*Der Einsame an Gott; Die unendliche Woge; Vom Himmel hoch, o Englein, kommt; Maienkantate, Auf der Landstraße, Lob des Sommers*, Tanzlied im Maien, Rilke-Kantate, Erntekantate; H. Claudius-Kantate); Chöre op. 1, 3, 4, 6 (Motette); *Gebete der Mädchen zu Maria* (Rilke) f. S. und StrSext.; Konz. f. 2 V.; StrQu.; *Rilke-Kreis* (Ges. u. Kl); Sext. f. Fl, Clar, Fg, V, Br, Vc; Kl-Konz.; Passacaglia f. Orch. op. 19; Festl. Vorsp. (gr. Orch.); Var. über dt. Vld. f. Orch.; ein Konz. f. Fl. u. StrO.; Turmmusik f. 3 Trp., 3 Pos.; Kleine Suite nach L. Mozart; Kleine Hausmusik; Musik nach alpenl. Vld.ern; H. Claudius-Lieder; Liebeslieder f. G. u. Kl., 3 mit StrQu.; Klaviermusik über Vld.er; ein ausgezeichnetes V.konzert.

Lit.: B. v. Saalfeld, ZfM, Mai 1931; L. Blumberger, K. M. (ZsfHausmus. VI, 1); H. G. Scholz, Das Chorwerk v. K. M. (Musikpfl. 9, 483ff., 1939).

Mascagni (spr. -kanji), Pietro, * 7. Dez. 1863 in Livorno, stud. u. a. bei *Ponchielli, reiste als Operettenkplm., schrieb als städt. MD. in Cerignola (Apul.) die Opern *Ratcliff* u. *Cavalleria rusticana*, welch letztere (1890 v. Sonzogno preisgekr.) einen Welterfolg erlangt u. mit *Leoncavallos *Pagliuzzi* den *Verismo begründete. 1893—1903 war er Dir. des *Liceo* in Pesaro, dann der *Scuola naz. di m.* in Rom, 1929 Mitgl. der ital. Akademie. Weitere Bühnenerwerke (u. a. *L'amico Fritz*, 1891; *Die Rantzau*, 1892; *Ratcliff* (1894); die stärker interessierende *Iris*, 1898 [dazu G. Scuderi, 1923, u. T. Mantovani, 1930];

in auffallend modernerem Stil *Parisina* (1913); *Il piccolo Marat* (1921); *Nerone* (1935) errangen nur begrenzte Erfolge; ferner schrieb er eine Operette, eine *Messa funebre* (1900), eine Filmmusik (schon 1919), eine sinf. Dichtg., eine Kantate, Kammermusik.

Lit.: Autobiogr. (1893); G. *Monaldi, P. M., *l'uomo, l'artista* (1898); G. Bastianelli, P. M. (Neapel 1910); E. Pompei, P. M. *nella vita e nell' arte* (Rom 1912); G. Orsini, ... di P. M. (dgl.); ders., *Vangelo d'un masccagnano* (Mailand 1926); A. Donno, *Modernità di P. M.* (1931); G. Cogo, *Il nostro M.* (1931); W. *Altman in der Musik XXVI, 3; G. Fara in *Riv. d'orica* 1940.

Maschera (spr. máscara), Forentio, * 1540/41 in Brescia, † ebenda 1580 oder 84, stud. bei Cl. *Merulo (Venedig), wurde Org. in Brescia, schrieb als einer der Frühesten Instr. *Kanzonen (*Canzoni da sonar*, I 1584, 288, 293, daraus 2 neugedr. v. J. W. v. *Wasielewski, Die V. im 17. Jh., eine hg. v. Lenzewski b. Vieweg), andere in Sammelwerken.

Mascitti (spr. masch-), Michele, * um 1670 in Neapel, † 1738, um 1704 Geiger beim Herzog v. Orléans, Schüler v. *Corelli, verpflanzte dessen Stil nach Paris, schrieb wertvolle V-Son.en (op. 2 im französ. Stil, 1706; op. 9 1738), Trio-Son.en, Konzerte. Neudrucke v. A. *Moffat (je eine Son. bei Simrock u. Schott), u. v. M. *Elman (j.).

Lit.: A. *Moser, Gesch. d. V-Spiels, S. 167ff.

Maskenspiele (franz. *masques*, engl. *masks*, ital. *ludi*), Vorform der *Oper als festl. Aufzüge meist allegorischer Haltung mit Chören (u. Instr.), nahmen in Italien schon um 1595, in England erst um 1640 (Lawes, Locke usw.) auch monodische Züge auf. Noch Händel nennt weltliche Oratorien gelegentlich *masque*.

Lit.: A. Solerti, *Le origini del Melodramma* (Turin 1903); Edw. *Dent, *Foundations of English opera* (1928); W. J. Lawrence, *A Coll. of m. music* (Music and letters, 1922); P. Reyher, *Les m. anglais* [1512—1640] (Paris 1909).

Massart (spr. -Bar), Lambert Joseph, * 19. Juli 1811 zu Lüttich, † 13. Febr. 1892 in Paris, V-Schüler v. R. *Kreutzer u. 1843—90 hochgeschätzter Prof. am Cons. (Lehrer v. *Wienawski [j.], *Marsick, *Sarasate, *Kreisler [hj.] usw.).

Massenet (spr. massenē), Jules, * 12. Mai 1842 zu Montaud bei St. Etienne (Loire); † 13. Aug. 1912 in Paris, stud. am Cons. u. a. bei A. *Thomas Kompos. (1863 Rompreis), war 1878—96 Komp.-Prof. am Cons., schlug dessen Leitung aus, wurde aber 1910 Präs. d. Acad. Als Dramatiker zwischen Meyerbeers (j.) schlagkräftigem Pathos und Gounods weicher Lyrik stehend, war er ein Liebling seiner Zeitgenossen; seine Haupterfolge waren *Manon* (1884) und *Le jongleur de Notre Dame* (1902), doch fanden auch *Le roi de Lahore* (1877) und der allzu süß-elegante *Werther* (1892) in Deutschland zeitweilig Widerhall. Dazu kommen noch 7 große und 13 komische Opern, mehrere mit derben Mitteln arbeitende Oratorien, Kantaten, Schauspielmusiken, 7 Orch.-Suiten, ein Konz. f. 2 V, Kl-Konz., Vc-Fant. m. Orch., eine sinf. Dichtg., StrQu, 4 Bde. Lieder, Chöre usw.; Selbstbiogr. *Mes Souvenirs* (hg. v. X. Leroux, 1912).

Lit.: L. *Schneider, M. (Paris 1908, nicht ill. Ausg. 1926); A. Soubies, M. (1912); A. *Pougin, M. (1913); R. Brancour, M. (1923, 230); E. Gasco, *La vida y la obra de M.* (Paris 1928); Fournier, *Le style de M.* (1906); J. Loisel, *Manon de M.* (1926); J. d' *Udine, *L'art du lied et le mélès de M.* (1931).

Masson (spr. -Bō), Paul Marie, * 19. Sept. 1882 zu Cette (Hérault), Schüler v. R. *Rolland, 1907 v. V. d' *Indy (*Schola cant.*); 1910 organisierte er die Mus.-Abt. des *Inst. franç. de Florence* u. wurde MG-Prof. an der Univ. Grenoble, 1919 Dir. des franz. Inst. in Neapel. Hg. der *Canti carnascialeschi* (Publ. d. *Inst. de Flor.* 1913); Schriften: *L'humanisme mus. en France au 16e siècle* (SIM 1907 u. in Lavignacs *Encycl.*); *Lullistes et Ramistes* (1912); *Rapport sur la mus. contemp.* (Intern. Ausstellgs.-Ber. Rom 1911); *Les idées de Rousseau sur la mus.* (SIM 1912); *Musique it. et mus. fr.* (RMI 1912); *Les brunettes* (SbIMG XII); *Berlioz* (1923); *Le ballet héroïque* (RM 1928); *L'œuvre de Rameau* (1930).

Materna, Amalie, * 10. Juli 1845 zu St. Georgen (Steierm.), † 18. Jan. 1918 zu Wien, begann als Soubrette (verm. mit d. Schauspieler K. Fried-

rich), 1869—94 Primadonna der Wiener Hofoper, Wagners erste Bayreuther Brünnhilde (1876) u. Kundry (1882).

Mathias, Franz Xaver, * 16. Juli 1871 zu Dinsheim (Els.), † 12. Febr. 1939 in Straßburg, 1897 Priester, 1898 bis 1908 Straßburger Münsterorg., stud. MW in Straßburg u. Leipzig, in Straßburg wurde er 1901 Dr. phil. (Diss. *Die Tonarien*); mit der Studie *Königshofen als Choralist* wurde er 1907 in Straßbg. Dr. theol. u. Privatdoz. an der dortigen kath.-theologischen Fakultät, Regens des Priesterssem., bei dem er ein KM Inst. gründete, 1913 Prof. — M. war 1906—14 Hg. der Straßburger *Caecilia*, (1919—26 Hg. Victori, dann E. Clauß) bot mehrere Bde. Orgelbegleitungen zur Liturg. u. z. dt. KL., ein *Modulationsbuch für Organisten* (2bdg.), schrieb zahlr. KM, veröffentl. m.-w. Vorträge und in der Riemann-Festschr. (1909) einen themat. Katalog der kirchl. Werke v. F. X. *Richter.

Matthaei, Karl, * 23. April 1897 in Olten (Schweiz) als Sohn oberfränk. Eltern, stud. in Basel, wo er 1904 eingebürgert wurde, stud. bei H. *Huber u. K. *Nef, 1920—23 Orgel bei *Straube (Leipzig), wirkt seit 1925 als trefflicher Org. u. Dir. der Musikschule in Winterthur, 1938 1. Stadtorg., der auch mit histor. Zyklen reist. Hg. v. ausgew. Orgelw. des 17. Jhs. (Beil. zum Freiburger Orgelkongr.-Ber. 1926), ausgew. Orgelw. v. *Pachelbel (4 Bde.), M. Praetorius Orgelw. (Kallm. 1929), Sammlg. *Leichte Orgelm.* (Bärenr., 2bdg., 8 Solokant. v. Buxtehude (dgl.)); schrieb: Vom Orgelspiel (1936); Die Baugesch. d. K.-Orgel in Winterthur (1941).

Mattheson, Johann, * 28. Sept. 1681 in Hamburg, † ebenda 17. April 1764, begann 1697 als Tenorsänger der Gänsemarktoper (bis 1705), war bald auch deren Cembalist und Komponist, wurde des jungen Handels Freund und Feind, 1705 Hauslehrer beim engl. Gesandten und allmählich dank juristischer wie sprachlicher Kenntnisse nach s. Behauptung sogar dessen Vertreter, 1715 Musikdirektor am Dom, mußte aber 1728 wegen Taubheit zurücktreten und wurde nun einer der wichtigsten Musikschriftsteller des 18. Jhs., zugleich als Übersetzer, Zss.-Hg., Kompon. v. phan-

tastischer Fruchtbarkeit, ein oft eitler, aufdringlicher und allzu betriebsamer, doch auch verständig fortschrittlicher Kopf. In der Geschichte des norddt. Barockratoriums ringt er mit Casp. *Förster u. R. *Keiser um die Palme; seine Kl-Suiten (1714) u. 12 Fl-Sonaten (1720, Neudr. v. A. van Leeuwen) sind beachtlich (2 Tänze bei Wehrle). Seine wichtigsten Schriften: *Das neu eröffnete Orchestre* (1713); *Das beschützte Orch.* (1717, gegen Buttstedts *Ut re mi*); *Das forschende Orch.* (1721); *Exemplarische Organistenprobe* (1719, ²³¹ als *Große Generalbaßschule*); *Der musicalische Patriot* (1728, wichtig zur Gesch. des Hamburger Opernspielplans); *Kern melodischer Wissenschaft* (Satzregeln, 1737); *Der vollkommene Kplm.* (1739, sein enzyklopäd. Hauptwerk); *Grundlagen einer Ehrenpforte* (1740, Neudr. v. M. *Schneider 1910, bedeutende Sammlg. v. Musikerbiogr., als Ergänzung zu J. G. *Walthers MLex. gedacht); *Die neueste Untersuchung der Singspiele* (1744); G. F. *Händels Lebensbeschreibung* (1761, nach Mainwaring).

Lit.: L. *Meinardus, M. u. s. Verdienst um die Tonk. (in Waldersees Vorträgen 1879); H. W. *Riehl, Mus. Charakterköpfe; F. X. *Haberl im Km. Jb. 1885; H. Schmidt, J. M. im Lichte s. Werke (Erl. 1897); *Torrefranca in *Riv. mus. it.* XXIV 343; Fritz Stege J. M. u. d. Musikkritik (ZfM 106, 407ff.).

Mattiesen, Emil, * 24. Jan. 1875 in Dorpat, † 25. Sept. 1939 in Rostock, stud. in Dorpat und Leipzig Musik, Philos. und Naturwiss., 1896, Dr. phil., 1898—1903 als Studienreisender in Asien u. Amerika, seit 1904 in England, ab 1908 in Berlin, 1915—22 in Rostock, bis 1925 in Fürstfeldbruck bei München, lebte seitdem in Gehlsdorf bei Rostock (als Religions- u. Parapsychologe namhaft), seit 1930 Doz. f. KM a. d. Univ., der erheblichste Balladenkomponist mindestens seit *Plüddemann, vielleicht seit Loewe, und auch als lyr. Liederkomp. sehr beachtenswert. Er veröffentlichte u. a. Balladen vom Tode (op. 1), v. d. Liebe (op. 10), 12 Gedichte op. 2, Künstler-Andachten op. 5/6; 7 Ges. (R. Huch) op. 8; Liebeslieder des Hafis op. 9; Stille Lieder op. 11/12; Zwiegesänge zur Nacht (Duette, op. 13); Überwindungen (op. 15). Der Pilger (op. 16)

Chorwerk *Nach dem Tode* (Lagarde, op. 20). Lit.: H. J. *Moser, E. M. (ZfM 104, 1937); E. *Schenk, Zum 60. Geburtstag E. M.s (Meckl. Monatsh. XII, Rostock 1936).

Matutinae (ergänze *horae*, lat. = Morgenstunden), Mette, siehe Officium.

Matzke, Hermann, * 28. März 1890 in Breslau, wurde 1920 Dr. phil. in Bern (Diss. *Die Aufklärung in Mainz u. d. dt. Kirchenges.*), 1924 Lektor an der T. H. Breslau; Prof. Schriften u. a.: *Musikökonomik* (1927); *Aus Grenzgebieten der MW* (1928); *Gegenwartskrise der mus. Organisation* (1930); *Mus. Technologie* (1932).

Mauersberger, Rudolf, * 29. Jan. 1889 in Mauersberg (Erzgeb.), stud. 1911—14 und 1919 am Leipz. Kons. (*Straube, *Krehl, *Teichmüller), wurde 1914 Org. in Lyck, 1919 Org. u. Dirig. d. Bach-V.s in Aachen, 1925 Landes-KM.wart u. Kantor in Eisenach, 1930 Kreuzkantor in Dresden, Hg. d. Thür. Choralbüches u. d. Musikbll. des Thür. Volksdienstes, Prof. — Sein Bruder Erhard, * 29. Dez. 1903 ebenda, Thomaner, kam 1930 von Mainz als Landes-KM.wart nach Eisenach.

Mauke, Wilhelm, * 25. Febr. 1867 zu Hamburg, † 25. Aug. 1930 zu Wiesbaden, Schüler v. H. *Huber (Basel) u. d. Münchner Ak. d. Tk. (*Rheinberger), Musikkrit. der Münchener Ztg., schrieb 160 Lieder, dann u. a. 9 Bühnenwerke, 3 sinf. Dichtg.en, eine *Roman-tische Sinf.*, eine dram. Szene f. Sopr. u. Orch., ein Orat., Kl-Konz., Kl-Trio; Werkverz. v. F. X. Osterrieder (1927). Lit.: W. *Nagel, W. M. (1919).

Maultrommel, eine stählerne Zunge, die zwischen die Zähne geklemmt wird u. durch Zupfen brummt; ihre Tonhöhe regelt man durch veränderliche Größe der Mundhöhle.

Mayer, Ludwig K., * 9. Mai 1896 in München, stud. MW bei *Sandberger (Dr. phil.), Kplm. in Klagenfurt, 1926 bis 31 Dramaturg am Dt. Opernh. Charlottenburg, 1932—34 Musiksachverständiger der Reichspropagandaleitung der NSDAP., dann in der Reichsendeileitung, 1935—38 mus. Leiter des Reichssenders Königsberg, seitdem Referent der Reichsmusikprüfstelle (Propag.-Min. Berlin), Dirigent, MSchriftsteller. Eine Darstellung der mod. Musik (Athenaion)

noch ungedr. Bearb. v. *Gaßmanns *Contessina*, Glucks „Belagerung von Kythera“, Hg. von Webers Gitarreliedern und Preziosa.

Mayerhoff, Franz, * 17. Jan. 1864 in Chemnitz, † ebenda 7. Dez. 1938, stud. am Leipziger Kons., Th.-Kplm. in Lübeck, Memel, Tilsit, 1888 bis 1932 vortreffl. Kantor in Chemnitz, 1899 KMD., 1911 Prof., dirig. auch den Lehrer-GV. u. 1915—20 den Leipziger Riedel-V. Er komp. Kantaten, Chorwerke u. Chöre, 2 Sinf., Kammermusik, Lieder, u. schrieb: *Instrumentenlehre* (seit 1909 mehrf., Sammlg. Götschen); *Der Chordirigent* (1922).

Mayr, Joh. Simon, * 14. Juni 1763 zu Mendorf (Bayern), † 2. Dez. 1845 in Bergamo, stud. in Ingolstadt u. bei Bertoni (Venedig), wurde 1802 Kirchenkplm. in Bergamo, 1805 KompL. am Musikinst., wo *Donizetti sein Schüler war, schrieb für Venedig u. Bergamo rund 70 Opern u. wurde durch den Glanz der Instrumentierung (oft ganze Militärkapellen auf der Bühne) zu einem wichtigsten Vorläufer der „großen“ Oper v. Rossini u. Meyerbeer (j.). Auch schrieb er KM, eine ital. Studie über J. Haydn (1809) u. hs. Arbeiten zur M.-Theor.

Lit.: L. *Schiedermair, S. M. (2bdg., 1907/10); H. *Kretzschmar, Die mg. Bedeutung S. M.s (Petersjb. 1904 u. Ges. Aufs. II, 226); C. Schmidt, *Cenni biogr. su G. S. M.* (1901); C. Scotti, G. S. M. (1903).

Mayr, Richard, * 18. Nov. 1877 zu Henndorf b. Salzburg, † 1. Dez. 1935 in Wien, seit 1902 hervorragendes Mitgl. der Wiener Staatsoper (Baß), 1908 bis 14 Gurnemanz in Bayreuth.

Lit.: H. J. Holz, R. M. (1923); O. Kunz, R. M. (Wien 1933); V. Junk, R. M. (ZfMus. 103, 1936).

Mayr, Rupert Ignaz, * 1646 zu Schärding (Ob.-Österr.), † 7. Febr. 1712 zu Freising, wo er (nach Passauer u. Münchener Geigerstellungen) 1706 Kplm. wurde; Verf. der zwischen Frobergers Satzanordnung u. *Lullys Stil stehenden Orchestersuitensammlungen *Pythagorische Schmidts-Füncklein* (1692) u. *Arion sacer* (1678, nur eine Baßstimme erh.). Ferner schrieb er Psalmen für Singst. und Instrumente (1681), 4—5stge. Offertorien (1702) u. 13 Ges.

mit Instr. in P. Fr. Langs *Theatrum solitudinis asceticae* (1717).

Lit.: B. Ulrich in SbIMG IX; R. *Schlecht in MfM XV; K. G. *Fellerer in NMZ 48, 17 und AfMF I, 1936 (R.I.M. u. s. KM.).

Mayseder, Joseph, * 26. Okt. 1789 in Wien, † ebenda 21. Nov. 1863, Schüler v. Wranitzky u. *Schuppanzigh, wurde 1816 Hofgeiger, 1820 KonzM. der Oper, 1835 Kammervirtuos, ein Hauptmeister der eleganten Altwiener Geigerschule, schrieb V-Konzerte, Variationen, Kammermusik, Etüden. *Lit.*: *A. Moser, Gesch. d. Violinspiels, S. 504ff.

Mazas (spr. masas), Jacques Féreol, * 23. Sept. 1782 zu Béziers, † 1849 (unbekannt wo), stud. V bei *Baillot (Pariser Cons.), konzertierte erfolgreich, lehrte dann in Orléans, Paris, Cambrai u. verscholl seit 1841. Er schrieb eine V-Schule (neu hg. v. Hrimaly), eine Br-Schule, Etüden op. 36 (6 hg. v. *Hubay), beliebte V-Duette, Konzerte, Variationen, Kammermusik.

Mazurka (spr. mas-), polnischer Volks-u. (seit etwa 1840) Gesellschaftstanz aus Masuren zu 4 oder 8 Personen von mäßig schnellem Zeitmaß und im Rhythmus:



oder



in der Kunstmusik seit Chopin. Anders *Polka-Mazurka.

McEwen (spr. mäckjue), John Blackwood, * 13. April 1868 in Hawick (Roxburghshire, Schottl.), stud. am *Royal Coll.* (London), war 1898 bis 1924 Lehrer an der *Royal Acad. of M.* u. ist seitdem ihr Dir. (Nachf. v. *Mackenzie); schrieb 5 Sinf., Br-Konz., Orch.-Suiten, 1 sinf. Dichtg., StrQuint., 14 StrQue, 4 V-Sonen, Kantaten, Psalmen, Kl-Werke, eine kom. Oper, Bühnenmusiken usw.; zahlr. mus. Lehrbücher, zuletzt: *Tempo rubato or time-variation in mus. performance* (1928).

Mechanische Musik ist solche, die nicht vom Künstler (also mit persönlichem Einschlag) gespielt, sondern mit Automaten (also ohne das Mittel ichtümlicher Ausdeutung) wiedergegeben

wird, z. B. auf Hornwerken (*Hofhaimer), Spieldosen (H. L. *Haßler), Flötenuhren (Haydn), Orgelwalzen (Mozart), Leierkästen usw.; daher Versucherscheinung auch wieder während der Zeit der „Neuen Musik“ im Sinn antiromantisch-„objektiver“, von keinerlei Gefühl „belasteter“ Musikausübung, so durch Paul *Hindemith u. a. (Donauessinger Musikfest 1926, Baden-Baden 1927).

Lit.: P. *Bekker (hj.), Organische u. m. M. (1928); G. *Schünemann in der *Musik* XXIV/4; Sonderheft *Musique mécanique* des *Figaro illustré* (Paris, Febr. 1932); E. Fr. *Schmid, J. Haydn u. d. Flötenuhr (ZfMW 14); ders. in Zs. d. hist. V. f. Schwaben 1941 (Haßler).

Mechanische Musikwerke sind Vorrichtungen zur Wiedergabe von Musik ohne die jeweilige künstlerische Tätigkeit des Spielers. Der Antrieb kann durch die Hand (Drehkurbel), durch Luftdruck (pneumatisch) oder Gewichte bzw. Federn geschehen, die mechanisch oder elektrisch ausgelöst werden. Zum Erklängen gelangen Metallzungen oder Saiten oder Pfeifen (Zungenpf., Flöten), Schlagzeug (alles vereint im *Orchestrion*), oder die Apparatur wird vor ein richtiges Instrument (Klavier) nur vorgespannt. Die musikalische Beteiligung wird durch Stifthalzen oder gelochte Papierrollen geregelt, auf welche das Musikstück entweder ganz mechanisch (*Glockenspiel*, *Hornwerk*, *Spieldose*, *Flötenuhr*, *Orgelwalze*, *elektr. Klavier*) oder (*Welt-Mignon* f. Kl u. Orgel) durch das Spiel eines Künstlers übertragen wird, wodurch ein wichtiges Dokumentenmaterial an Interpretationsleistungen festgehalten worden ist. Bleibt in beiden Fällen eine äußere Einwirkung bei der Wiedergabe ausgeschlossen, so können bei *Pianola* und *Phonola* durch den Schein-„Interpreten“ Beeinflussungen von Tempo und Dynamik vorgenommen werden (womit der denkbare Tiefpunkt falschen Dilettantentums erreicht ist). Noch größere Bedeutung hinsichtlich Handlichkeit, Billigkeit, Vielfalt u. Klangergebnis hat die *Schallplatte* (Phonograph, Grammophon) erlangt. Der Lautsprecher (s. Rundfunk) ist kein mech. Musikw., sondern eine Über-

tragungsanlage für lebendig oder mechanisch wiedergegebene Musik.

Lit.: A. Protz, Mech. Musikinstr. (Bärenr. 1941); W. Ellerhorst, Das Glockenspiel (ebd. 1940).

Medau, Heinrich, * 13. Mai 1890 zu Süderstapel, Kr. Schleswig, war Musik- u. Turnlehrer an dt. Oberrealschulen in Lissabon u. Madrid (zugl. Botschaftsorg.), kam durch die span. Vld. u. Volkstänze zum Problem „Bewegung u. Musik“, erwarb das Diplom R. *Bodes, dessen Mitarb. er 1923—29 war (auch Studium an den Univ. München u. Berlin), seitdem leitet er eine eigne Schule mit eigener Lehrweise. Schriften: Rhythm. Gymnastik (1925); Arbeitsweise M. (Z. Gymnastik), Bewegung u. Musik (10 Kl-Stücke).

Meder, Joh. Valentin, * (getauft 3.) Mai 1649 zu Wasungen (Werra), † Ende Juli 1719 zu Riga, stud. bis 1671 in Leipzig, lebte länger in Reval u. Riga, wurde 1687 städt. Kplm. in Danzig, wo er fröhdt. Opern aufführte, weshalb er nach Königsberg weichen mußte, wurde 1701 Domorg. in Riga. Erhalten sind eine Passion (hg. v. *Paulke), viestimmige Motetten, Kantaten, humoristische Suite *Der poln. Sprache* verschollen seine *Capricci* f. 2 v mit Orgel-Bc. (1698).

Lit.: J. *Bolte in Vj. VII/VIII sowie SBlMG I, 530ff.; ders., Danziger Theater (1895), S. 145ff.; H. Rauschning, MG. v. Danzig (1931), S. 279ff., mit Notenbeispielen; Miscellanea I, 437ff.

medesimo tempo (ital.), im gleichen Zeitmaß wie vorher.

Media vita (Antiphon) s. *Notker [Balbulus].

Medianten, Mitteldreiklang zwischen Tonika und Dominante, also in C-dur: e-moll; tatsächlich besitzt die M. eine vermittelnde Funktion, da sie als Dominantparallele das Wesentlichste der Dominante, die Leitton-Terz, zur Quinte neutralisiert u. zur Tonika ebenfalls durch zwei gemeinsame Dreiklangstöne (Terzverwandtschaft), diesmal in Wechselklang-Verbindung, steht. Als obere Stellvertretung bildet sie das Gegenstück zur *Parallele (in Moll umgekehrt) u. stellt ein Kettenglied im Terzen- (auch Großterzen-) Zirkel dar. Analog den „weiteren“ Parallelen könnte man auch von „weiteren“ M.en (in C-dur statt

e-moll auch E-dur, Es-dur, es-moll) sprechen. Beispiel zahlreicher farbiger M.en: Gebet des Königs im 1. Aufzug des *Lohengrin*, Rußlandfanfare des Rundfunks (aus Liszts *Préludes*). Siehe auch Modulation und Moll.

Medicaea s. Gregorianischer Gesang (S. 325, Sp. 2).

Medizin u. Musik. Die Klangwelt d. Tonkunst als seelisch-körperliches Heilmittel ist uralte u. begegnet bereits in allen primitiven Kulturen, so daß vielfach die Mediziner als die ältesten Musiker betrachtet werden können („Musik als Zauber“); auch Antike, Mittelalter u. Romantik wußten die Macht der Töne therapeutisch auszunutzen. *Lit.* u. a.: H. Sohler, Beiträge zur Gesch. der Heilmusik (Diss. Berlin 1933); D. Bortoli, *Suoni e tremori* (Rom 1679); P. Lichtenthal, Der mus. Arzt oder Abh. v. Einfl. d. Mus. auf d. Körper u. s. Krankheiten (Wien 1807); P. J. Schneider, Musik u. Poesie (System einer med. Musik, 2 tlg., Bonn 1835); W. A. Bauer, Einfl. d. Mus. auf d. Menschen im ges. u. kr. Zustand. (Wien 1836); L. Raudnitz, Die Mus. als Heilm. (Prag 1840); C. Vigna, *Influenza della mus. sul fisico e sul morale* (Mailand 1878); S. Bryck, Med. Gebrauch d. Musik in alter u. neuer Zeit (NZfM 1894); anon. in NMZtg. 1897; La Torre, *Deg i effetti patol. [e terap.] della musica* (RM 1907/08); U. Rolandi, *Medicina e musica* (Como 1932); Kurt Singer (j.), Die Heilwirkung der Musik (1927); ders., Berufskrankheiten der Musiker (1927); W. Pastor, Die Geburt der Musik (1905); C. *Sachs (j.), Geist und Werden der Mus.-Instr. (1929); ders., Weltgesch. d. Tanzes (1933); vgl. auch Gesang 4 (Hygiene), *Thausing u. die Schriften von W. Schveisheimer: Beethovens Krankheiten (Münchener Med. Wschr. (1920), Der kranke Schubert (ZfMW III); neuerdings auch mehrfach Aufsätze in der Zs. *Medizinische Welt*.

Medtner, Nikolaus, * 24. Dez. 1879 (v. dt. Eltern) in Moskau, wo er am Konserv. mus. ausgebildet wurde u. 1909 bis 10 u. 1918—21 Kl.-Prof. war, dazwischen u. danach seinem Schaffen lebend, 1921—24 in Berlin, jetzt in Enghien-les-bains; trefflicher Komponist romantischer Richtung, schrieb

u. a. zahlr. Kl.-Werke (z. B. Romanische Skizzen f. d. Jugend o. 54, 1933); 2 Kl.-Konz. e.; 2 V.-Son.; V.-Stücke; Lieder. *Lit.*: V. Jakowlew, N. M. (russ. u. dt., Moskau 1927); Riesemann in Adlers Hdb. 21140.

Mehrchörigkeit s. Apsidenchöre.

Mehrstimmigkeit, s. Kontrapunkt, Harmonik, Polyphonie.

Méhul (spr. më-ül), Etienne Nicolas, * 22. Juni 1763 zu Givet (Ardennen), † 18. Okt. 1817 zu Paris, war seit s. 10. Jahre Organist, seit 1778 Musikh. in Paris, von Gluck gefördert, begann 1790 als Opernkomp. der von *Grétry ausgehenden Richtung beachtet zu werden, 1794 Inspektor am Cons., 1795 Akad.-Mitgl.; nach zahlr. Bühnenwerken wurden erst die letzten, *Uthal* (1806, ohne Violinen) und vor allem *Joseph in Ägypten* (1807), bedeutsam — ein heute noch musikalisch kennenswertes Werk von schöner Klassizität; M. darf als der vornehmste Tonmeister der franz. Revolutionszeit neben *Cherubini gelten. Bald danach erlahmte M.s. Schaffenskraft vor dem steigenden Erfolg *Spontinis.

Lit.: A. *Pougin, M. (188, *93); R. Brancour, M. (1912 in *Les musiciens célèbres*); Heinr. Strobel, Die Opern v. E. N. M. (ZfMW VI, 362 ff.).

Meibom (Meibomius), Marcus, *1626 zu Tönning (Schlesw.), † 1711 in Utrecht, nachdem er in Upsala, Holland, Fra. kr. u. Engl. als Gelehrter gewirkt, Hg. der wichtigen Quellensammlung *Antiquae musicae auctores septem* (1652, vgl. K. v. *Jan), sowie eines Dialogs *De proport. musicis* (1655).

Meiland, Jakob, * 1542 zu Senftenberg (Lausitz), † 31. Dez. 1577 in Hechingen, stud. als fast frühester dt. Musiker in Italien, bis 1574 Hkplm. in Ansbach, dann bis 1576 in Frankfurt a. M., schließlich Org. in Celle, vortrefflicher Lied- u. Motettenmeister. Drucke: 5—6stg. *Sacrae cantiones* (1564, 272, 3); *Neue auserl. teutsche Liedlein* 4—5stg. (1569); *Sacrae aliquot cantiones* (1575); *Sacrae aliquot novae cant.* (1576 288); *Cygneae cantiones* (1577); weltl. Lieder in Sammelwerken (Neudr. v. H. Meyer 1927, einzelnes bei *Jöde, im Bär nr. usw.), eine Messe bei Hier. *Praetorius (*Missae* 1616). *Lit.*: R. *Oppel, J. M. (Diss. München 1911).

Meinardus, Ludwig, * 17. Sept. 1827 zu Hooksiel (Oldbg.), † 10. Juli 1896 in Bielefeld, stud. in Leipzig 1847—49 (Kons. u. bei Riccius), bei Liszt u. A. B. *Marx (j.), leitete 1853—65 die Glogauer Singakad., war bis 1874 Lehrer am Dresdener Kons., dann Musikkrit. in Hamburg, seit 1887 in Bielefeld Chorleiter bei v. Bodelschwingh. Er schrieb 5 Oratorien (*Luther in Worms*), Chorballaden, 2 Sinf., Kammermusik, Lieder, Kl.-Stücke; Schriften u. a.: *Des einigen dt. Reiches Musikzustände* (1872); *Ein Jugendleben* (Autobiogr., 2 Bde, 1874); *J. Mattheson* (1879); *Klassizität u. Romantik in der dt. Tonk.* (1893). Vieles aus S. Briefnachlaß bot R. Tronnier, V. Musik u. Musikern (1930).

[**Alte**] **Meister** des Klavierspiels s. Ernst *Pauer, W. *Niemann; des Violinspiels s. A. *Scher-nig; des Liedes s. H. J. *Moser; des Belcanto s. L. *Landshoff (j.); der Orgel s. *Straube; der Bratsche (Cl. Meyer, Peters).

Meister, Karl, * 25. Juni 1903 in Augsburg, stud. 1921—26 bei *Courvoisier u. S. v. *Hausegger (München), seitdem als MD., Schulmusiker u. Doz. am Predigersem. in Landau (Pfalz) tätig, 1935 Leiter d. M.schen-KammerCh.s in Nürnberg, seit 1937 Leiter des Münchener Lehrer-Sinf.-Orch.s und StudRat für Mus. in München. Kompos.: Sinf.; Passacaglia f. Orgel und Orch.; 3 Concerti grossi; 146. Ps. für Soli, Chor, Orch.; *Tafelmusik* für 5 Str. u. Pk.; Orch.-Partita, 3 Toccaten für Orgel oder Cembalo; 3 Solokantaten mit obl. Instr.; Kl.-Var. über *Berg op Zoom*; *Bilderbuch für Kinder* (Kl.); 5 Orch.-Lieder (Rilke); Liebeslieder f. Sopr. u. Baß mit Orch. (dgl.); 12 a capp.-Chöre; *Die Nacht* (Hebbel, 8stg. a capp.); 2 Toccaten f. Harfe; Musik zu einem Wehespiel; 40 Kanons; 2. Sinf. (1938); V- u. Kl.-Konz. (1942); Soldatische Balladen für Barit. und Orch. (Frankf. a. M. 1941). M. ist auch künstl. Mitarbeiter bei der Rundfunkspielschar V der H.-J.

Meistersinger begegnen als verbürgerlichte Nachfahren der ritterlichen *Minnesinger im 14.—16. Jh. in zwei Formen: a) fahrende „Meister“, d. h. Volksänger, die noch in der Reformationszeit in alter Weise zur Fiedel, Laute, Harfe politische Lieder, Hof-

weisen und dgl. vortrugen; einer ihrer Hauptvertreter war M. *Behaim. *Lit.*: A. Kühn, Rhythm. u. Melodik 1906 (Behaims 1906); histor.: J. Grimm, Über den altdt. Meistergesang (1811). b) Zunfthaft gebundene Handwerker-„Schulen“ mit Sitzungen und „Tabulatur“-Regeln, zumal in Mainz, Nürnberg, Ulm, Augsburg, Memmingen, Wien, Breslau, Danzig, Colmar, Straßburg, Frankfurt, Würzburg, Zwickau, Prag usw. (Reste bis z. 18. Jh.), die in Parallele zu den ital. *laudesi* (s. Lauda) ursprünglich fromme Bruderschaften unter geistl. Leitung gewesen zu sein scheinen, die die Formen der theol. Doktordisputation nachahmten (so unt. Heinr. *Frauenlob in Mainz); es wurde zwar gelegentlich choris, aber auch dann nur einstimmig gesungen. Die Meistergesänge waren zunächst oft Minnesinger-„Töne“, die nur nachträglich neu textiert wurden; im 15. Jh. begann auch eigne Melodienproduktion, die aber tonartlich meist primitiv blieb. Die Notierung erfolgte zunächst choraliter u. taktfrei, im 16. Jh. auch mit Einschlügen der Mensuralgeltung, wobei reichliche Verwendung v. Trennungspunkten (*puncti divisionis*) zur Abgrenzung der reich entwickelten Melismen („Blumen“) eine Besonderheit bildet. Gerade das von den Schulen im 16. Jh. geforderte Originalitätsgehasche bei den immer wunderlicher bekannten „Tönen“ führte zu jener Verkünstelung, die wir mit R. Wagner in seinen „M.“ belächeln. Zu den Hauptmeistern des 15. Jhs. rechnet Muscatblüt, im 16. Jh. Hans *Sachs. Wichtige Notendenkmäler sind die Colmarer Lhs. (hg. v. P. Runge (1896), das Ldb. des Ad. *Puschmann (hg. v. G. Münzer 1907), die Dresdener Hans-Sachs-Hss. (benutzt von K. Mey, s. u.), die Lhs. des Benedikt v. Watt (beschr. v. R. Staiger, Beiheft IMG II, 13, 1914); literarische Quellen: Chr. Spangenberg, V. d. edlen und hochberühmt. Kunst d. Musica (Straßb. 1597); Adam *Puschmann, Gründl. Bericht des dt. Meistergesangs samt der Tabulatur (1571, Neudr. bei Niemeyer); Joh. Christoph *Wagenseil, Buch v. d. Meistersinger holdseliger Kunst (1697).

Lit.: G. Münzer u. P. Runge über die Notation der M. (Basler Kongr.-Ber. 1907); K. Drescher, Nürnberger

M.-Protokolle (2 Bde., 1898); Kurt Mey, Der Meistergesang in Gesch. u. Kunst (1892, 21901); E. Martin, Urkundliches über den Meisterges. in Straßburg (Straßburger Studien I); O. Plate, Die Kunstaussdrücke der M. (dgl. III); W. *Nagel, Studien zur Gesch. d. M. (1909); R. Pfeiffer, Die MS Schule in Augsburg. (1919); W. Stammler, Die Wurzeln des M.-Gesangs (Dt. Vj. I, 530ff.); F. *Oberborbeck, Die Musikpflege in Memmingen (ZfMW V); Münzer, H. Sachs als Musiker (Die Musik V/19); H. J. *Moser, Gesch. d. dt. Musik I⁵, 303—318, und Kl. dt. MG. S. 26ff.; ders., Die Musik im frühev. Österr.; Merker-Stammler, Reallex. d. dt. Lit.; Oppenheim, Naturschilderung u. Gefühl bei den frühen M. (Diss. Greifsw. 1930); S. Junge, Muscatblüt (Diss. Greifswald 1931); K. Kube, 4 Meistergesänge Heinrichs v. Mügeln (Diss. Marburg 1932); R. Batka, Die Lieder Mülchs v. Prag (1905); K. Sauer, Die M. (Leipzig 1935); H. O. Burger, Die Kunstauffassung d. frühen M. (Berlin 1936); B. Boesch, Die Kunstlehre in d. mittelhochdt. Dicht. (1936); F. Streinz, Der Meisterges. in d. Sudetenländern (Karlsbad 1937); W. *Gurlitt, Joh. Walters Lobpreis der Musica (1938); Bernh. Nagel, Das Stoff-Form-Problem des frühen M.s (Dt. Vj. 17, 1939); F. Fraudinger, Hs. Dresden M 13 (Diss. Chicago 1938).

Melante, Deckname von *Telemann.

Melartin, Erkki, * 7. Febr. 1875 in Käkisalmi (Finnl.), † 14. Febr. 1937 in Helsinki, stud. in Helsingfors, Wien, Rom, Berlin, war 1908—10 Kplm. in Viborg, seit 1911 Dir. des Kons. in Helsingfors (Prof.), vielfach Gastdirig. im Ausland. Einer der namhaftesten Vertreter der *finnischen Musik mit 6 Sinf., 3 Orch.-Suiten, sinf. Dichtg.en, V-Konz., 4 StrQu., V-Son., Kl-Son., Kl-Stücken, Bühnenmusiken, Kantaten, der Oper *Aino*, 200 Liedern.

Melba, Nellie (eigentl. Helen Porter Mitchell), * 19. Mai 1861 zu Burnley bei Melbourne, † 23. Febr. 1931 in Melbourne, nach welcher Stadt sie ihren Bühnennamen wählte; stud. 1886 bei Frau *Marchesi in Paris, sang 1887 bis 1926 als berühmter Sopran, war zuletzt Präsidentin des Kons. in Melbourne.

Melchior, Lauritz, * 20. März 1890

zu Kopenhagen, wo er 1913 als Bariton an die Hofoper kam; seit 1918 sang er als Heldentenor (Schüler u. a. von Grenzbach, A. *Bahr-Mildenburg, K. *Kittel). Von 1924 an trat er erfolgreich in Bayreuth auf, seit 1926 auch in New York usw., 1935 „Sänger des dän. Hofes“.

Melichar, Alois, * 18. April 1896 in Wien, stud. Kompos. bei *Schreker (hj.), wurde 1926 Beirat der Grammophon-A.-G. in Berlin, wo er als Tonfilmkomp. lebt. Er schrieb außerdem Lieder, Kl-Stücke, Chöre, StrQu.e, Orch.-Passacaglien; Aufsatz: Musikfilm u. Film-musik (Dt. Musikjb. 1937).

Melisma (griech.), melodische Bindung, Koloratur.

Melodie (griech. v. μέλος u. ᾠδή = Liedweise), tönende Linie von sinnvoller Gliederung, im Gegensatz zu Phrase u. Motiv ein abgeschlossenes Ganzes bildend, auch nach der inneren Logik ein überzeugender Organismus. Die Melodiebildungslehre führt zur Formung v. M.en nach den Gesetzen der Steigerung (planvolle Disposition der oberen und unteren Spitzentöne, siehe *Ambitus*), der wohlverteilten Stufenabwechslung und des kurvischen Gleichgewichts, der Sing- und Spielbarkeit, der innewohnenden Tonalität, der rhythmischen Spannkraft usw. Zu unterscheiden sind formelhafte u. ausgeformte (s. *accentus* und *concentus*), sprachmelodisch gebundene (*rezitativische) und eigengesetzliche (so meist die instrumentaln) Melodien. Siehe auch Melodik.

Lit.: H. *Riemann, Neue Schule der Melodik (1883) u. Katechismus der KomposL. I 1; Melodielehren v. *Bussler (1879), E. Breslaur (j.) (21895), E. *Toch (j.) (1923); K. Scheffler, Die M. (1919); E. Hoffmann, Das Wesen der M. (1924); E. *Kurth (j.), Grundlagen des linearen Kontrapunkts (1917, 327); H. J. *Moser, Das Gesetz des melod. Gegenstoßes (Jb d. Ak. f. K.-u. Schulm. IV); H. *Rietsch (hj.), Die dt. Liedweise (1902); Fr. *Jöde, Organik I (1926) u. Elementarl. d. Mus. (1927); H. *Mersmann, Angewandte Musikästh. (1926); J. Esterhues, Psychol. Beob. über M.-Lesen (Münster 1927); W. *Woehl, Melodielehre (1929); W. *Dankcert, Ursymbole melod. Gestaltg. (1931); H. Kauder, Entw. einer

neuen M.- u. HarmL. (Univ.-Ed. 1932); histor.: J. *Riepel, Tonordnung (3 bdg. 1755/57/65); *Nichelmann, Die M. (1755); *Reicha, *Traité de la m.* (1814).

Melodik, Beschaffenheit oder ideelle Summe von *Melodien. Man spricht von einer M. in kleinen Stufen (womöglich gar durch „liqueszente Töne, **glissando* u. *portamento*) „gleitenden“ M. und einer weitschrittig „springenden“ M. u. hat daraus sogar musikalische Rassenunterschiede ableiten wollen (Ch. M. Myers im Ber. d. 1. Kongr. f. Ästh. 1914; W. Pastor, Die Geburt der Musik). Über die Begrenztheit des vermeintl. Continuum's u. das Verhältnis v. Melodik u. Mehrstgkt. vgl. jedoch Fritz *Dietrich, Musik u. Zeit (Bärenr. 1934). Da die nachzeitige Verbindung von Nachbarstufen den wichtigsten Baustein aller sangbaren M. bildet, so dienen die *Tonleitern als ihre Hauptgrundlage; diese sind je nach dem benutzten *Tonsystem verschieden und schwanken auch noch innerhalb des abendländischen Tonvorrats zwischen pentatonischen, ganztonlichen, diatonischen, chromatischen (u. im griech. Altertum enharmonischen) Bildungen. Obwohl gebrochene Akkorde das Grundgerüst melodischer Themen bilden können, wird eine echte M. auch harmonischen Gepräges doch bemüht sein müssen, diese wenigstens durch Zwischenpunkte zu organischer Kurvenbildung zu verbinden. Echte M., wie die des *gregorianischen Gesanges, wird allerdings fast nur in der Waagerechten gedacht. Aus der seelischen Wirkung auf- und absteigender *Intervalle, aufprallender und abgleitender Rhythmen läßt sich auch eine Ästh. der M. zusammenbauen, deren Gesetzmäßigkeit neuerdings (*Kurtz [j.], *Mersmann, *Schenker [j.], *Jöde) gern als Organik bezeichnet wird (siehe Lit. unter Melodie).

Lit.: H. Zingerle, Zur Entwickl. der M. von Bach bis Mozart (Lpz. 1937).

melodisch als Wertbezeichnung heißt eine Stimmführung, deren Schritte gut sangbar sind und ins Ohr fallen, also nicht alteriert sind oder sonstwie schwer erreichbar wirken.

Melodram (griech.), 1) = *Oper; 2) melodramatisch nennt man die Verbindung von Sprechstimme und

Musik entweder abwechselnd oder sogar gleichzeitig (griech. *Parakatalogē* = Beiredede). Gegen sie als eine „Zwittergattung“ ist viel eingewendet worden, was nur dann stichhaltig sein dürfte, wenn die Sprachmelodik sich einer musikalischen Melodie soweit annähert, daß sie die saubere Intonation der letzteren stört. Hält sie sich aber genügend selbständig, so ist kaum einzusehen, warum nicht das Ohr des Zuhörers gleichzeitig in zwei ästhetischen Ebenen auffassen und beide in sich auf einen gemeinsamen künstlerischen Nenner soll bringen können. Die Gattung ist im griechischen Altertum bezeugt (Archilochos, Aristoteles, Kraxos) und von hier aus im 18. Jh. neu emporgetaucht, so im Schuldrama *Sigismundus* v. J. Ernst *Eberlin (Kremsmünster 1753—61, Proben v. R. *Haas in DTÖ 55); J. J. *Rousseaus *Pygmalion* (Paris 1762); G. *Bendas *Ariadne* (1775) u. *Medea* (1778); dazwischen Goethes *Proserpina* (1777) f. Gluck, die aber erst später *Eberwein vertonte; ferner *Reichardt, Abbé *Vogler, Fr. W. *Rust, *Neefe. Werden hier überall selbständige *Mono- u. Duodramen geschaffen, um Sprechschauspielern wirksame Bühnenrollen mit Orch. (u. Chören) zu verschaffen, so begegnen auch m. Episoden in Opern (Mozarts *Zaïre*, Kerkerszene in Beethovens *Fidelio*, Samiel in Webers *Freischütz*, dessen Schauspielmusik zu *Preziosa*, Marschner in *Vampyr* und *Heiling*, Schlußzene in *Busonis *Faust*, Bibelszene in A. *Bergs *Wozzeck*, O. *Schoecks *Penthesilea*). — *Fibichs *Hippodamia*-Trilogie (1890) und *Humperdincks erste Fassung der *Königskinder* (1898) stellen ganze Opern in M.-Form dar. Ursprünglich gehört hierher wohl auch Schumanns *Manfred* (Byron), der erst nachträglich in die Oratorienumwelt versetzt wurde, während seine Balladen sogleich für Konzert und Haus bestimmt waren. Eine fast neue Form wurde das Konzert-M., so *Zumsteegs *Frühlingsfeier* (Klopstock), L. Ae. *Kunzens *Lenore* (Bürger, 1788), später auch solche von Liszt, *Mattiesen usw. Bei Anselm *Webers *Gang nach dem Eisenhammer* schrumpft das Orch. auf Kl.-Begl. zusammen. Ein feiner Versuch auf dem

Gebiet des Liedes wurde Schuberts *Zauberharfe* (1820). Bedeutend ist C. M. v. Webers *Erster Ton* (Rochlitz). Diese Linie setzen u. a. K. *Reinecke (*Schelm v. Bergen*) u. A. *Winternitz (j.) (Andersens *Nachtigal*) fort. Besonders regten die Sprecher E. v. Possart (j.) u. L. *Wüllner das Schaffen an, es entstanden für sie R. Strauß' *Enoch Arden* (Tennysson) u. *Schloß am Meer* (Umland), Botho *Siegwarts *Hektors Bestattung* (Schiller), M. *Schillings *Hexenlied* (Wildenbruch).

Lit.: H. *Martens, *Das M.* (Vieweg, 1932); R. Augsten, *Les premiers m. franç., composés aux modèles allem.* (1912); Edg. *Istel (j.), Rousseau als Komp. d. Pygmalion (1901); ders., *Die Entstehg. d. dt. M.s* (1906); M. *Steinitzer, *Zur Entwickl.gesch. d. M. u. Mimodrams* (1918); E. C. v. Bellen, *Les orig. du M.* (Utrecht 1927). — In Italien bezeichnet *Melodramma* die *Oper, während unser M. als „Melologo“ bezeichnet wird, z. B. A. Capri, *Il melodramma dalle origini ai nostri giorni* (Roma) = Operngeschichte.

Melograph nennt man eine Vorrichtung zum mechanischen Festhalten von Improvisationen am Klavier meist durch Aufzeichnung der angeschlagenen Hämmer auf einem rotierenden Papierstreifen (Notenschreibmaschine), so von Creed (1745), Unger (1752–74), Engramelle (1775), Stanhope (1804), *Bertini (1812), Clifton (1816), Eisenmenger (1838), Guérin (1844), Schmeil (1850), Hohlfeld (1852), Adorno (1885), van Elewyk (1886), Charpentier (elektr., 1889), Kromar (1906), Koppensteiner (1913). Heute hilft wohl besser die Schallplattenaufnahme oder die Abschrift vom magnetisierten Stahlband.

Melos (griech. μέλος) = Melodie, und bei ihr, an der doch auch Rhythmik u. Harmonik teilhaben können, insbesondere das „melische“, d. h. gesanglich-lineare Element. Melopöie (μελοποιία) ist Melodiebildung.

Lit.: R. *Lach, *Studien zur Entw.-Gesch. d. ornamentalen Melopöie* (1913).

Mencken s. Mancinus.

Mendelssohn, Arnold (zu 3/4 j.), * 26. Dez. 1855 in Ratibor, † 19. Febr. 1933

in Darmstadt, Sohn eines Vettters von Felix M., stud. in Berlin bei *Grell, Wilsing, *Kiel, wurde 1880 Univ.ML. in Bonn, 1882 MD. in Bielefeld, 1885 KonsL. in Köln, 1891 Schulmusiker u. Landeskirchen-MD. in Darmstadt (1899 Prof.), 1917 Gießener D., 1919 Mitgl. d. Berliner Akad., 1927 Tübinger Dr. phil. h. c., Mitgl. der Melodienkomm. des Dt. Kirchnausschusses u. im Vorst. des ev. KGV. f. Dtschl., der Lehrer v. P. *Hindemith, K. *Thomas, H. *Spitta. M. schrieb zahlr. Lieder, Motetten, Chöre, Chorwerke, Oratorien, Kammermusik, Sinf.en, Opern, *Mendelssohn*.
Lit.: H. Hering, A. M. (Diss. Marburg 1927, Bosse); H. J. *Moser u. H. *Spitta in *M Schr. f. Gd. u. kK.* 1925 u. 1933.

Mendelssohn, Felix (j.) (M.-Bartholdy), * 3. Febr. 1809 in Hamburg, † 4. Nov. 1847 in Leipzig, wuchs in Berlin unter sehr wohlhabenden Verhältnissen auf, zeigte ungewöhnlich früh Musikanlagen, die L. *Berger u. vor allem *Zelter ausbildeten, so daß M. schon 1818 als Klavierspieler, seit 1820 als Komponist öffentlich auftreten konnte; 1821 wurde er Goethe vorgestellt, ebenso 1825 Cherubini in Paris. Schon als 17jg. Primaner (1826, gleichzeitig mit dem Elfenspek in Webers *Oberon*) schrieb M. die *Sommernachtsstraum-Ouvertüre* (die andern Nrn. erst 15 Jahre später), 1829 dirigierte er erstmals öffentlich die bis dahin von Zelter bereits mehrfach im geschlossenen Kreis der Singakad. geprobte Bachsche *Matthäuspasion*, reiste dann durch England und Schottld., nach Italien und Paris (1832) und führte in London seine *Hebriden-Ow.*, das *g-moll-Kl.-Konz.* u. das *h-moll-Capriccio* vor, veröffentl. auch das 1. Heft der *Lieder ohne Worte*. Bei der Bewerbung um Zelters Nachfolge bei der Berliner S.-Akad. wurde ihm *Rungenhagen vorgezogen. 1833 leitete er das Niederrh. Musikfest in Düsseldorf u. setzte sich hier als städt. MD. (1834/35 auch Theaterkplm. bei Immermann) fest. 1835 ging er als Gewandhauskplm. nach Leipzig (Nachf. v. Pohlentz), 1836 Dr. h. c. (Leipzig); 1836 fand die Urauffg. seines *Paulus* in Düsseldorf statt, 1841 ging er auf ein Jahr nach Berlin, wo Friedr. Wilh. IV. ihn für Musiken zu antiken Dramen

(*Antigone, Ödipus, Athalia*) gewann; 1842 preuß. GMD, 1843 gründete er mit M. *Hauptmann, R. *Schumann, *David (j.) und Pohlzenz das Leipziger *Kons. 1846 wurde unter M. in Birmingham der *Elias* uraufgef. M. starb, erst 38jg., am Nervenfieber.

Das beglückte Biedermeier hat in M. einen wiedergekehrten Bach sehen wollen (vgl. etwa den Schluß von Brachvogels Roman *Friedemann Bach*), während er in seinen romantischen Oratorien *Paulus* u. *Elias* eher den Griffel damaligen Nazarenertums zeigt. Die elegante Glätte des Dirigenten M. hat dann Wagner (Das Judentum in der Musik, Über das Dirigieren) und noch mehr seine neudt. Gefolgsleute zu scharfer Absage an M. gebracht, zumal da die Mendelssohnianer (*Gade, *Rietz, *Reinecke) die anfechtbaren Elemente der M.schen Tonsprache (formalistische Wohlredenheit, anlaßloses Schwermütigkeit) kultivierten und gegen die Ausdrucksschärfung der neudeutschen Chromatik ebensolche Abneigung zeigten wie schon M. selbst gegen Chopin, Berlioz, Liszt u. Wagner. In seinen Hauptwerken (*Sommernachtsstraum*-Musik, Kantate *Die erste Walpurgisnacht*, Str.-Oktett, Schottische Sinf., Violinkonzert, d-moll-Trio, Konzertouvertüren „Hebriden“, „Meeresstille und glückliche Fahrt“ und „Melusine“, dem StrQu. f-moll, einigen Kl.-Liedern) hat M. als fremder Hospitant der dt. Musikromantik auf diese einen für jene Zeit kennzeichnenden, weitgehenden Einfluß ausgeübt.

Werke (op. 1—72 zu Lebzeiten, 73 bis 121 aus d. Nachl., Ges.-Ausg. v. J. *Rietz 1874—77 bei Br. u. H.): die zwei genannten Oratorien; außer den bereits aufgezählten Ouv.: *Ruy Blas* op. 97 u. *Trompetenouv.* (frühes Werk) op. 101; 5 Sinf.: I c-moll, II Lobgesang (Kantate), III Schottische (a-moll), IV Italienische (A-dur), V Reformations-S. (D-dur); für Kl u. Orch.: 2 Konzerte (g-moll, d-moll); h-moll-*Capriccio*; *Rondo brillant*; *Serenade*; Violinkonz. e-moll op. 64; Kammermusik: Oktett op. 20; 2 StrQuint.; 7 StrQu.e; Kl-Sext.; 3 KlQu.e; 2 Trios: V-Son.; 2 Vc-Son.; *Var. concertantes* f. Vc u. Kl; f. Kl: 8 Hefte *Lieder ohne Worte* (op. 19, 30, 38, 53, 62, 67, 85, 102); *Capriccio* op. 5; *Charakterst.* op. 7;

Rondo capricc. op. 14; *Fant.* op. 15/16; *Capricen* op. 33; *Präl. u. Stud.* op. 104 usw.; 4 Sonaten; Variationen op. 54, 82, 83; *Alleg. brill.* (4hdg.) op. 92; *Orgelw.*: *Präl. u. Fugen* op. 37; 6 *Orgelson.* op. 65; 83 *Lieder*; 12 *Duette*; 28 gem. *Quartettlieder*; 21 *MQuartette*; 2 *Festkantaten*; 6 *Spüche* f. 8stg. Chor op. 79; 5 Ps. f. Soli, Chor, Orch.; 3 8stg. a capp.-Motetten op. 23 f. Solo, Chor u. Or. op. 39; 3 Motetten a capp. op. 116 u. weitere KM.; frühes Singsp. *Die Heimkehr aus der Fremde*. — M.s Briefe: *Reisebriefe* (1861, *82); *Briefe* (1863, auch engl. u. ital.); M.s Briefe an Goethe im G.-Jb. 1891 (*Friedlaender [j.]); an *Moscheles (j.) (1888), an F. David (j.) (1888), an Schubring (1892), an Klingemann (1909); Ausw. v. E. Wolff, M.s Meisterbriefe (1907).

Lit.: A) *Biogr.* (Auswahl); a) allgem.: Seb. Hensel, *Die Familie M.* (3bdg., 1879, 2bdg. 90, 1932); W. *Dahms, M. (1919); E. Wolff (1906 in *Reimanns Sammlg.*); *Lampadius* (1848, erweitert. 1886); F. *Hiller (j.) (1874, auch franz. und engl.); E. Latzko, *Was weißt du von M.?* (1931); engl.: C. Winn (1927); W. S. *Rockstro (1884, erweitert 1911); *Grove in dessen *Dictionary* (1889); J. *Benedict (j.) (1850, *53); S. St. Stratton, M. (London 1934); franz.: C. Bellaigue (1907 in den *Maîtres de la m.*); P. de Stoecklin (1907 in *Mus. célèbres*); E. *Vuillelmoz, *Une heure avec M.* (1930); span.: F. Iribarne, M., *su vida e sus obras* (Paris 1929); b) *speziell*: G. *Schünemann, *Die Bachpflege der Berliner S.-Akad.* (Bachjb. 1928); C. *Reinecke, *Und manche lb. Schatten* (1910); K. *Huschke, *Unsere Tonmeister untereinander Bd. 3* (1930); R. Tronnier, *Von Musik u. Musikern* (1930); F. G. Edwards, *The history of M.s Elijah* (1897).

B) *Stil-Untersuchungen*: R. Werner, M. als Kirchenmusiker (Diss. Frkft. 1929); T. Armstrong, *M.s Elijah* (London 1931); Ch. Wilkinson, *How to interpret M.s songs without words?* (London 1930); J. Koffler, *Die orch. Koloristik in den sinf. Wen M.s* (Diss. Wien 1923); L. Leven (j.), M. als Lyriker (Diss. Frankf. 1926); H. W. v. *Waltershausen in d. Einl. zur Ausw. v. M.s Liedern ohne W. (Mus. Stundenb.

1920); G. *Schünemann, M.s Jugendoper (ZfMW V); G. Wilcke, Tonalität u. Modulation im StrQu. M.s (Diss. Rostock 1932); H. *Engel, Instr.-Konz. S. 296ff., 325ff.; ders., Das dt. Kl.-Konz. (1927); *Kretzschmar im Führer I und II; W. *Kahl, M.s Lieder ohne W. (ZfMW III, 459ff.); Ecarius-Siber, M.s Kl.-Stil (*Musik VIII/9*); R. Hohenemser (j.), M.s geistl. Musik (ebenda); M. Little, *M.s music to the Antigone* (Diss. 1893); J. W. S. Hathaway, *An Analysis of M.s Organ Works* (1898); O. A. Mansfield, *Organ Parts of M.s Oratorios* (1907); H. Mandt, D. Entwickl. des Romantischen in der Instr.-Mus. M.s (Diss. Köln 1926, gedr. 1927).

Menestrel (altfr.) s. Spielleute.

Menge, Max, * 13. Juni 1881 in Hamburg, stud. V bei Corbach in Sondershausen u. H. *Heermann in Frankfurt a. M., 1900—02 am Basler Kons., seitdem in Hamburg als V-Virtuose u. Lehrer tätig, Doz. a. d. Hochschule f. Lehrerbildg.

Mengelberg, Willem, * 28. März 1871 aus dt. Familie in Utrecht, stud. am Kölner Kons. (Fr. *Wüllner), wurde 1891 städt. MD. in Luzern, 1895 Dirig. des *Concertgebouw-Orkest* in Amsterdam (1907—20 auch Leiter der Frankfurter Museumskonzerte nebst Cäcilienverein, seit 1913 zugleich Dirig. des Londoner Philh. Orch. in der *Queens Hall*). 1921 bis 30 war er neben seiner Amsterdamer Tätigkeit Dirig. des *National Symphony Orch.* in New York und wurde 1928 Dr. h. c. der *Columbia-Univ.* Besonders Tschaikowski-Dirig.; R. Strauß widmete ihm „Ein Heldenleben“.

Lit.: E. R. Sollitt, M. (N. Y. 1930, Haarlem 1931); A. van den Boer *De psychol. Beteekenis van W. M. als Dirig.* (Amsterd. 1925); H. Noltheinus, W. M. (holl., 1920).

meno (ital.), weniger; *meno mosso* = weniger bewegt.

Mensur (lat. *mensura* = Maß), 1) das gegenseitige Verhältnis von Länge und Weite (Durchmesser) auch von Aufschnitt u. Labium einer Orgelpfeife, wobei man weite (z. B. 10 : 1), mittlere u. enge M. (z. B. 24 : 1) unterscheidet, von denen der hohle, weiche bis gepreßte, streichende Klangcharakter abhängt (enge = scharf, weit = füllig). Doch

besteht das Problem noch obendrein darin, innerhalb eines Registers von der Tiefe zur Höhe durch geringe Varianten der Mensur den Klang besonders gleichmäßig zu gestalten. Darüber gibt es zahlr. Abhh. von der althochdeutschen Zeit (J. Schmid-Görg im Km. Jb. 1932, S. 58ff.) bis zu H. H. Jahnn (Kleine Veröffentl. der Glaubensgemeinde Ugrino IV, 37ff., 1922); ferner Chr. *Mahrenholz, Die Berechnung der Orgelpfeifen-Mensuren (geschichtl., 1938). Variable Mensur (Kurvenmensur) war schon für die ältesten Orgeln belegt (Notker Labeo). Dagegen herrschte seit Mitte des 18. Jhs. (im 19. Jh. allgemein) die konstante M. Heute werden wieder variable Mensuren angestrebt; 2) auf Streichinstrumenten das Verhältnis zwischen der Orgelpfeife der Saite und derjenigen von Hals und Resonanzkörper, sagt also aus, an welcher Stelle des Griffbretts bestimmte Tonhöhen erscheinen; 3) in *metrischem Sinn das Verhältnis von Längen und Kürzen: die M. heißt dreiteilig (im M.-A. „perfekt“), wenn die Hebung doppelt so lang, zweiteilig (im M.-A. „imperfekt“), wenn sie ebenso lang wie die Senkung ist, sie nähert sich also dem Taktbegriff, nur daß der Mensurakt weniger die Akzentualität die Längenverhältnisse, also die Skansion der *Modi, berücksichtigt, während der moderne Takt vor allem eine Betonungsordnung darstellt.

Mensuralmusik ist (im Gegensatz zur „Choral“-Musik [*cantus planus*, r. *gregorianus]) diejenige, die auf genauer Längenbestimmung der Töne beruht; konnte man sich im Übergangsstadium der Hebigkeitlesung und der *Moduslehre noch damit begnügen, auch der mensurfreien *nota quadrata* (Linien-*Neumierung) vom Versmaß des Textes her rhythmische Geltungen zuzuweisen, so erwuchs die M. notwendig in dem Augenblick, wo die Mehrstimmigkeit aus der Homophonie des *Organums und *Fauxbourdons in die echte Polyphonie des *Discantus und *Motetus umschwenkte, also Kontrapunktstimmen brachte, die ein vom Textrhythmus mehr oder weniger unabhängiges Eigenleben zu führen begannen. Es entwickelte sich nun die (zeitweilig, z. B. um 1400 in Italien durch Takt- und Notenformen, um 1500 in den Niederlanden




durch *Ligaturen recht verwickelte) *Mensuralnotation, die sich um 1600 in der Hauptsache zu der heute üblichen Notengeltung vereinfachte.



Mensuralnotation ist die zur *Mensuralmusik des 13.—16. Jhs. gehörige *Notenschrift. Bis gegen 1300 verwendet sie nur die vier Werte:




Maxima: , Longa: , Brevis  und Semibrevis 





In dieser *Ars antiqua* können 2—3 Longen sich zur Maxima, 2—3 Breven zur Longa, jedoch 2—7 Semibreven zur Brevis zusammenfügen, also je nach der drei- oder zweiteiligen *Mensur (3) sind *modus u. tempus „perfekt“ oder „imperfekt“ die *prolatio „major“ oder „minor“, während die Semibrevis noch irrationale Ziernote bleibt.

Mit ihrer gleichfalls streng rationalen Messung (3 Semibreven geben einen „perfekten“, 2 einen „imperfekten“ Breventakt) beginnt die **Ars nova*, die nun auch die noch kleineren Wertklassen ebenso rational unterteilt, wozu um 1430 noch das Umschlagen der schwarzen in die weiße Note tritt; also:








Maxima , Longa , Brevis 

Semibrevis  (wird um 1600 zu unserer runden Taktganzen )

Minima  (die Halbe), Semiminima  oder  (Viertel)





Fusa  oder  (Achtel), Semifusa (Sechzehntel)  oder 

Dazu treten die Pausenzeichen:

Longa	Brevis	Semibrevis	Minima	Semiminima	Fusa
3-4 Ganze	2-2 Ganze	Ganze	Halbe	Viertel	Achtel
					
modern: 					

Siehe ferner *Taktzeichen, *Color, *Ligaturen, *Lautentabulatur. Der Umschwung aus der eckigen in die runde Note von der Semibrevis abwärts erfolgte zuerst handschriftlich (kursiv), dann auch im Druck (in Deutschland wohl erstmals bei G. K. Weckers Geistl. Konzerten, Nürnberg 1695, Notendruckerei W. M. Endter), als man im Klaviersatz Akkorde auch mit Sekundabständen auf einem System zusammenballte (*Weitzmann-*Seiffert, *Gesch. d. Klaviermusik*, S. 210).

Da die Zahlzeit im Laufe der Jahrhunderte von der Longa bzw. Brevis über die Semibrevis (16. Jh.) und Minima (17. Jh.) immer weiter absank, um seit dem 18. Jh. bis heute zwischen

im Presto,  im Allegro,  im Andante und  bis  im Adagio zu schwanken, so verlangt die Übertragung alter Musik, falls man ein Notenbild erreichen will, das dem heutigen Normalzeitmaß entspricht, Wertverringerungen auf den 8. (13.—14. Jh.), den 4. Teil (15.—16. Jh.) oder die Hälfte (17. Jh.), denn man hat lange unter der irrigen Vorstellung gestanden, die in „Pfundnoten“ notierte Musik sei auch entsprechend langsam gesungen worden, was ja schon durch die Grenzen des menschlichen Atems und der Übersehbarkeit des Wortverständnisses widerlegt wird. So würde z. B. Ludwig Senfls Tenor (in Egenolfs Gassenhawerlin v. 1535):



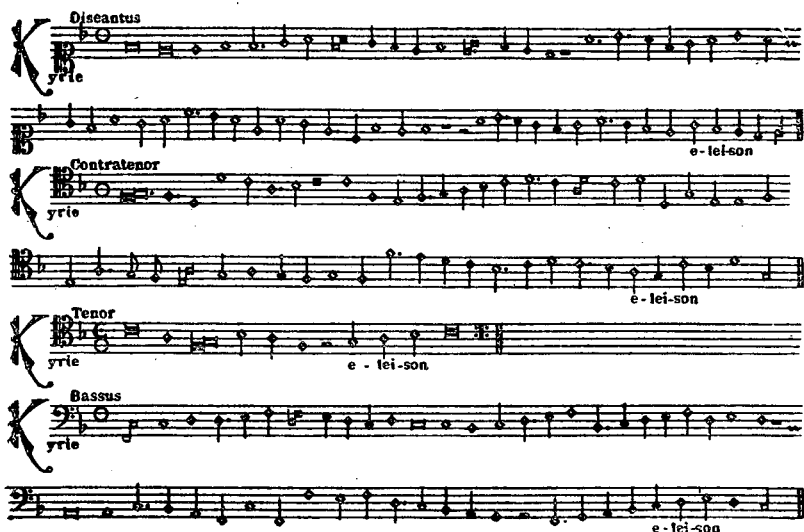
in der wörtlichen Umschreibung auf heutigen Takt:



recht befremdlich wirken (wie in den „großen“ Denkmälerausgaben noch meist), während (entsprechend schon der Lautentab. des 16. Jhs.)



unserem heutigen Musikbewußtsein entspricht. Allerdings kann man sich auch, wo ein Chor nur Musik des 16. Jhs. singt, an die größere, taktstrichlose Mensurschreibung gewöhnen, und das Musizieren aus dem Originalstimmheft wäre sogar das (freilich wohl meist utopische) Ideal. — Ein schönes Beispiel für die Übertragung eines verwickelteren Mensuralbeispiels (1. Kyrie aus Obrechts Messe *Ave regina coelorum* [Druck v. 1539]) bietet Riemanns Lexikon:



Wichtige alte Mensuraltheoretiker waren Johs. de *Garlandia, *Franko v. Köln, Walter *Odington, *Marchettus von Padua, Joh. de *Muris, Joh. *Tinctoris, Franchino *Gafori.

Lit.: G. *Jacobsthal (j.), Die Mensuralnotenschrift des 12. und 13. Jhs. (1871); H. *Bellermaun, Die Mensuralnoten u. Taktzeichen d. 15. u. 16. Jhs. (1858, 21906, v. J. *Wolf hg., dgl. 31930); Johs. *Wolf, Gesch. d. M. 1250—1460 (3bdg., 1904) u. Hdb. d. Notationskunde (I 1913); H. *Riemann, Studien zur Gesch. d. Notenschrift

(1878), Notensch. u. Notendruck (1896), Gesch. d. Musiktheorie (1898, 21900), Komp. d. Notenschriftkunde (1910); W. *Niemann, Die abweichende Bedeutung d. Ligaturen vor J. de Garlandia (Diss. Lpz. 1901); A. M. Michalitschke, Die Theorie des Modus (Bosse 1923); ders. in ZfMW XII, 257 ff.; H. Sowa, Ein anon. Mensuraltraktat v. 1279 (Diss. Kbg. 1929); ders. in ZfMW XV, 422 ff.; zum Übertragungsproblem: A. *Schering in AfMW II, 465 ff. u. ZfMW XI, 212 ff.; H. *Birtner in ZfMW XI, 534 ff.

Menuett (franz. *menuet*, spr. mänüä, ital. *minuetto*, von franz. *menu* = zierlich, klein [nämlich im Schritt]), altfr. Tanz, erstmals bei *Lully, im $\frac{3}{4}$ -Takt, meist mit volltaktigen Motiven (vgl. das Notenbeispiel unter *Imbroglia*), gern mit Trio, das bei Bach meist noch als M. II bezeichnet wird. Während das bis zum mittleren J. Haydn immer ziemlich langsame M. seitdem die verschiedensten Zeitmaßbezeichnungen tragen kann, bedeutet *Tempo di minuetto* auch weiterhin ein ziemlich langsames, steif-graziöses Zeitmaß (etwa $\text{♩} = 88$). Daß die Einführung des M. als dritter unter vier Sätzen in Sinfonie, Sonate und Kammermusik eine bedeutsame Neuerrungenschaft war, die zwischen viele Fortspinnungsformen eine „statische“ Form als Gegensatz stellte, vgl. unter Mannheimer Schule. Doch nahm auch das Menuett dann sehr bald Fortspinnungselemente in sich auf, erfuhr unter Haydn schon eine spürbare Zeitmaßsteigerung und wurde durch Beethoven zum *Scherzo weiterentwickelt (obwohl er es oft nicht als solches bezeichnet hat).

Menuhim, Yehudi (j.), * 22. Jan. 1917 in New York, als Violinist (Schüler v. Persinger, Ad. *Busch, G. *Enescu. Beispiel des jüd. Wunderkinder-Phänomens, in USA jetzt führender Geigenvirtuose.

Mercadante, Saverio, * 17. Sept. 1795 zu Altamura bei Neapel, † 17. Dez. 1870 zu Neapel, wo er bei *Zingarelli stud. und (nach Domkplm.-Jahren in Novara) von 1840 bis zu seiner Erblindung 1862 Dir. des Kgl. Kons. war; mit zahlr. Opern (seit 1819) etwa der „ital. Marschner“ neben *Pacini, der Hauptmittelsmann zw. S. *Mayr u. Verdi; auch 20 Messen, Orch.-Stücke, Lieder, Hymnen.

Lit.: H. *Kretzschmar, *Gesch. d. Oper*, S. 246; G. *Pannain, *La musica a Napoli* (RMI XXXVI); G. Bustico, *S. M. a Novara* (RMI 1921); G. De Napoli, *La triade mus. altamur.* (Neapel 1931).

Mergner, Friedrich, * 19. Okt. 1818 in Regensburg, † 7. Jan. 1891 als Pfarrer zu Heilsbronn bei Ansbach, wurde wegen seiner hübschen *Neuen Weisen* zu P. *Gerhards geistl. Liedern beachtet (1876, Ausw. v. K. Schmidt, 1918

neu hg. v. Fr. *Spitta); ferner schrieb er 7 Jubelhymnen (1867), 50 geistl. Lieder f. Chor u. Einzelst. (1890), Die hlg. Passionswoche (1900) u. mehrere Abhh. *Lit.*: A. Sperl, *Fr. M.* (1910), dgl. ein Lebensbild v. s. Tochter (1910) u. Fr. *Spitta in *Mschr. f. Gd. u. kK.* 1918.

Merian, Wilhelm, * 18. Sept. 1889 in Basel, stud. dort bei *Nef und in Berlin MW (Theorie bei *Režnecik), 1915 Dr. phil., 1920 Musikkrit. der *Basler Nachr.*, 1921 Privatdoz. a. d. Univ. Basel, 1930 a. o. Prof. (1935 Lehrauftr.), Sekretär der *Internat. Ges. f. MW, 1935 Präs. der Schweizer Musikforschenden Ges., 1933 mit P. *Sacher Begr. der *Schola Cantorum Basiliensis*. Er schrieb: *Die Tabulaturen des H. Kotter* (Diss., 1916); *Ged.-Schr. z. 50jg. Bestehen der Basler M.-Schule* (1917); *Basels M.-Leben im 19. Jh.* (1920); *Die Kl.-Musik der dt. Koloristen* (Hab.-Schr. 1921); *Der Tanz in den dt. Org.-Tab.* (1927); *Formuntersuch. zu Mozarts Kl-Son.en* (Nef-Festschr. 1932); *H. Suter* (2bdg. 1935/36); Abhh., so in *Basler Zs.* 1916, AfM II, *Basler Jb.* 1939; Hg. von *geistl. W. d. 16. Jhs.*, des Schw. Jb. f. MW I u. des Kongr.-Ber. Basel 1924, der Nef-Festschr. (1932) u. der Ges. Aufs. v. Nef (1936).

Mersenne, Marin, * 8. Sept. 1588 zu Oizé (Sarthe), † 1. Sept. 1648 als Paulaner-Pater zu Paris, war 1640—45 dreimal in Italien, sonst lebte er still seinen Briefwechseln und Büchern (seit 1623), die wichtige Quellen für die Musik des 17. Jhs. bilden und den in manchem verwandten Ath. *Kircher an Zuverlässigkeit übertreffen. Sein musikalisches Hauptwerk ist die *Harmonie universelle* (1634, zwei reich illustrierte Folianten von über 1500 Seiten, mit zahlr. Notenbeisp. [1. Teil 1627 als *Mus. théorique* unter dem Pseudon. *de Sermes*], darin besonders ein *Traité des instruments*). Von s. weiteren Schr. m.-w. wichtig: *Questions harmoniques* (1634); *Les préludes de l'harm. univ.* (1634); *Harmonicorum libri XII* (1635, 236, verm. 248).

Lit.: A. *Pirro, *Les correspondants du P. M.* (1909 in Publ. d. SIM); H. Ludwig, *M. M. u. s. MusLehre* (Diss. Halle 1933, gedr. 1934).

Mersmann, Hans, * 6. Okt. 1891 in Potsdam, stud. MW bei *Sandberger

(München) u. H. *Kretzschmar (Berlin), hier 1914 Dr. phil., 1915 Ass. am m.-w. Sem., 1921 Priv.-Doz. an der T. H. Charlottenburg, 1927 a. o. Prof.; 1917 bis 34 Leiter des Melodien-Archivs der pr. Volksliederkomm., 1924—33 Hg. des *Melos* u. 1932—33 mus. Leiter der Dt. Welle. Er schrieb u. a. *Chr. L. Boxburg* (Diss. Berlin 1914, Teildr. als *Beiträge zur Ansbacher MG*, 1916); *Grundlegung einer mus. Volksliedforschung* (AfMW IV u. separat 1930); *Angewandte Mus.-Ästh.* (1926); *Zur Phänomenologie der Musik* (ZfMW V); von einer *Kulturgesch. d. Musik in Einzeldarstellungen* erschienen 4 Hefte (Das dt. Volkslied, Beethoven, Musik d. Gegenwart, Mozart); *Die mod. Musik seit der Romantik* (in Bückens Hdb. 1927); *Die Tonsprache der Neuen Musik* (in der v. M. hg. *Melosbücherei* 1928, 230); Abt. *Kammermusik* in *Kretzschmars *Führer* (4bdg., 1930ff.: I: 17. u. 18. Jh.; II: Beethoven; III: Dt. Romantik; IV: Europ. Kammerm. des 19. u. 20. Jhs.); Eine dt. Mus.-Gesch. (1934); *Volksld. u. Gegenwart* (1937); *Musikhören* (1938); eine Reihe von Abhh.

Merula, Tarquinio, * Ende d. 16. Jhs. in Bergamo, 1623 Kirchenkplm. in Bergamo, 1624 Kammerorg. beim König v. Polen, 1626 erneut in der Heimat, 1628 KM. er in Cremona, 1639 Domkplm. in Bergamo, 1652 dgl. in Cremona. Geistvoller Instr.-Komponist: *Canzoni da sonar* (4 Bücher 1615 bis 51); f. Orgel: *Sonata cromatica* (bei Torchi IV); Violinwerke in *Riemanns *Alter Kammermusik*; Kanzone *La Pedrina* à 3 in dess. MG in Beisp.; dgl. *La Canzelliera* in *Wasielewskis *Violine im 17. Jh.*; *La Strata* in Scherings Beisp. 184; weltl. Vokalmusik: *Madrigali ed altre musiche concertate* (I 21624, II 23, 235, 244); 3stg. e Madrigale (1624, 242); ein Dialog *Satiro e Corisca* (1624); *Curtio precipitato ed altri Capricci a voce sola* (1638); 2 Quotlibets bei H. J. *Moser, Corydon II 46ff; kirchl. Vokalmusik: *Motetti con violette ed org.* (1623); *Incerti spirituali* (1626 u. 28); 2—12stg. e Messen u. Psalmen (I 1631, II 39); *Il Pegaso mus.* (1640); *Arpa Davidica* (1640); ein 3. Buch Messen u. Ps. (1652).

Merulo, Claudio (eigentl. Merlotti), * 8. April 1533 zu Correggio, † 4. Mai 1604 in Parma, Schüler v. Menon u. G.

Donati, 1556 Org. in Brescia, 1557 2., 1566 1. Markusorg. in Venedig (Nachf. v. *Annibale Padovano), 1586 Hoforg. in Ferrara (1566—71 auch Verleger) sowie Orgelbauer. Am wichtigsten ist er durch frühe Orgelwerke: 3 Bücher *Ricercari* (I 1567, 21605, II 07, III 08, 4 neugedr. bei Torchi IV, je eins in Riemanns MG in Beisp. Nr. 51, Scherings Beisp. Nr. 149, bei Ritter, Catelani [s. u.] u. a.); 3 Bücher *Canzoni* (1592, 1606, 1611 (Ausw. von Pidoux, Bärenr. 1942); 2 Bücher *Toccate* (1598, 1604); Madrigale: 5stg. I 1566, II 1604; 4stg. 1579, 288; 3stg. 1580, 286; Motetten 4stg. 84, 2 Bücher 5stg. 1578; 6stg. I 1583, 295, II 93, III 1605; 8—16stg. 1594; Messen: 5stg. 1573, 8stg. 1609, 12stg. 1609. Er schrieb auch Schauspielmusiken zu *Marianna* (1555), *I Troiani* (1556) und eine *Tragedia* v. Frangipani (1574). *Lit.*: R. Jeandin, *Cl. M. et la mus. d'orgue au XVIe siècle* (Mittlg. der schweiz. Musikforsch.-Ges. I/3); A. Catelani, *Memorie della vita e delle opere di Cl. M.* (1859, Neudr. in Boll. Bibliogr. mus. VI, 1931); M.-Festschr. zum 300. Todestag, Parma 1904; A. Damerini in *The Sackbut* (London) 1930.

Messa di voce (spr. wötsche), Schwell- und Abschwelton < > als wichtiges Stimmbildungsmittel, das aber weder zu früh noch zu gewaltsam geübt werden sollte.

Messenger (spr. -asehē), André, * 30. Dez. 1853 zu Montluçon (Allier), † 24. Febr. 1929 zu Paris, wo er *Niedermeyers KM-Schule besuchte, 1874 Org., Schüler v. *Saint-Saëns, 1898—1903 MD der *Op. comique*, daneben 1901—07 Dir. von *Covent Garden* (London), 1907—14 Dir. der Großen Oper (Paris), seit 1908 auch Dirig. der Cons.-Konzerte, hatte seit 1878 Erfolge mit Balletten, seit 1885 ebenso mit Operetten, z. B. *Les p'tites Michu* (1897); ferner schrieb er Lieder u. Stücke f. V u. Kl.

Lit.: O. Séré, *Musiciens fr. d'aujourd'hui* (1911).

Messchaert (spr. méßkhärt), Johannes, * 22. Aug. 1857 in Hoorn (Holland), † 9. Sept. 1922 in Zürich, stud. Gesang u. a. bei J. *Stockhausen (Frkft. a. M.) und Fr. *Wüllner (München), war GVDi. in Amsterdam, Mitgl. in S. *de Langes Madr.-Vereinigung, dann Solist (Baßbariton), doch dauerte

es bis nach 1900, daß sein Weltruf als der beste Liedersänger seiner Zeit u. einer der besten Bach-Interpreten sich durchsetzte. Mehrere Jahre unterrichtete M. an Dr. Hochs Kons. in Frankfurt a. M., 1911–20 an der Berliner Hochschule, dann am Züricher Kons.

Lit.: Fr. *Martienssen, J. M. (1914, 20); dies., J. M., eine Gesangsstunde; auch bot sie eine 2bdg.e Schubert-Ausw. mit s. Bezeichnungen (Schott 1928).

Messe (lat. [*Itē*] *missa* [*est*] = „Gehet, die Gemeinde ist entlassen“ als Schlußgesang des Priesters), der Hauptgottesdienst der alten Kirche und des Katholizismus, als *stille* M. (der Zelebrant liest nur die Gebete), der [einfach] *gesungenen* M. u. der von ihm mit Diakon u. Subdiakon (also z. T. dreifach) *gesungenen* M. *solemnis* (Hochamt Festmesse), diese auch gern mit reicherer musikalischer Ausgestaltung der dem Chor zufallenden Teile. *Missa brevis* ist zweierlei: entweder eine knapp komponierte, aber vollständige M., oder eine nur aus *Kyrie* u. *Gloria* (u. U. auch noch *Credo*) bestehende M. (also ohne Abendmahlsfeier, so vielfach bei den Protestanten 1523–1730, auch „Kantorenmesse“ wegen ihrer Vortoner genannt). Von den *Ordinarium*-Sätzen (d. h. ständigen Hauptbestandteilen) **Kyrie*, **Gloria*, **Credo*, **Sanctus*, **Benedictus* (dies vom *Osanna* eingerahmt) und **Agnus dei* (mit *Dona nobis pacem* schließend) wird der 2. u. 3. durch Solointonation des Priesters (*Gloria in excelsis deo* bzw. *Credo in unum deum*) eingeleitet, so daß diese Sätze für den Chor mit *et in terra pax* bzw. *patrem omnipotentem* beginnen und deshalb auch oft so genannt werden (Mitpolyphonierung der Solointonationen meist nur bei protestantischen Messen). Überwiegend Chorgesänge sind außer den Ordinariumsätzen die des M. *Proprium*s (d. h. nach dem **de tempore* wechselnd): **Introitus*, **Graduale* (Tractus, Sequenz), **Offertorium*, *Communio* und die **Responsorien* — sie alle können auch polyphon als Motetten gesungen werden. Die *Ordinarium*-Texte bzw. -Melodien stehen im *Missale* bzw. *Kyriale*, die des *Proprium* im **Graduale*, im 15./16. Jh. zumal in Deutschland auch manchmal beides

zusammen als vollständiges Meßofficium. Nach vereinzelt, mehrstimmig vertonten Meßsätzen des 13. Jhs. beginnt im 14. die vollständige Meßkomposition: M. v. Doornyk-Tournai (hg. v. *Coussemaker) noch im alten *Conductus-Stil, M. v. G. de *Machaut im Stil der *Ars nova; mit *Dufay und *Ockeghem wird die M.-Komp. zur Zentralform kunstreicher Mehrstimmigkeit; es entwickeln sich mehrere Gattungen: M. *choralis* als solche über die liturg. Mel. als *Cantus firmus*; *Chanson*-M. als solche, die einzelne Liedmotive, -melodien, -kontrapunkte, ja ganze Liedsätze übernimmt; werden mehrere Lieder als Quelle benutzt, so spricht man von einer *Quotlibet*-M. (z. B. *Missa carminum* v. *Isaac); die *Parodie*-M. kann aber auch eine Motette als Modell nehmen (so oft bei Lasso); benutzt eine M. ein textloses Motiv als Thema, so spricht man von einer *Missa supra voces musicales* oder *sine nomine*. Steigt die a capp.-Besetzung der M. Ende des 16. Jhs. gern zur Zwölfstimmigkeit an, so tritt mit Beginn des 17. Jhs. auch Bc. und Orch. hinzu (**Benevolis* Salzburger Festmesse) unter dem Einfl. des *Concerto ecclesiastico*; dann spaltet sich die Vertonungskunst oft in den *Stile moderno* oder *antico* (Palestrinastil) oder *misto* (dazwischen), während die prot. Messe in die Kantatenform einmündet (Bachs h-moll-Messe u. *Missae breves*). Bei J. Ad. Hasse und den Wiener Meistern Haydn u. Mozart nähert sich der Ausdrucksstil so sehr der weltlichen Sinfonik, daß die Orch.-M. in Wien zeitweilig verboten wird. Eine von der Aufklärung abgeschwächte Seitenform ist die *deutsche Messe* (M. Haydn, Schubert, Führer, Jos. *Haas, *Messner, *Nellius); protestantische Seitenstücke boten H. Schütz, *Spohr, *Draeseke, *Grell, A. *Becker, E. *Pepping, H. *Spitta. Erlebt die Orch.-M. im 19. Jh. noch glanzvolle Zeiten (Cherubini, Beethovens C-dur- und D-dur-Messen, Schuberts Es-dur- u. As-dur-, Webers drei Messen, Liszts Graner M., Bruckners d-moll-, e-moll- u. f-moll-M.), so trat der *Cäcilianismus für die „Reinigung“ der M. vom Orch. und für die Rückkehr zum Palestrinastil, ja zur 1stg. Chor-Gregorianik ein; doch ist dieser Purismus, bevor er überall völlig

durchdringen konnte, schon wieder merkbar auf dem Rückmarsch begriffen; zu den Versuchen, auf evang. Seite die Messe liturg. zu erneuern (Alpirsbacher Bewegung u. Berneuchener Kreis um W. Stählin) vgl. R. Götz. Vgl. auch Kirchenmusik, Liturgik, gregor. Gesang. Zur Totenmesse s. Requiem.

Lit. a) liturgiegeschichtlich: F. Probst, Die abendländ. M. bis zum 8. Jh. (1896); J. Smend, Die röm. M. (Relig. gesch. Vbücher IV 32/33, Tübingen 1920); A. Wintersig, Eine Papstmesse im 7. Jh. (Düsseld. 1926); Don F. Cabrol, *La messe en Occident* (Paris 1932); R. Lesage, *La Ste. M. selon les rites orientaux* (Avignon 1930); A. Franz, Die M. im dt. M.-A. (1902); O. Steinwachs, Die M. in der altkath. Kirche (21930); *Luthers „Deutsche Messe“ 1526 (Faks. mit Geleitwort v. Johs. *Wolf, Bärenr.); J. Schuster, *Liber sacramentorum; note storiche e liturg. sul messale romano* (gbdg., I 1929); Die Eigenmessen des Franziskaner-Ordens (hg. v. A. Schott u. P. Irenaeus, Frbg. i. Br. 1932); A. Bogsrucker, Die Eigenmessen d. Ges. Jesu (Frbg. i. Br. 1928); Das Meßbuch m. d. Ritus der Dominikaner (hg. v. B. Schmalohr, 2^{te} Kevelaer 1928); Dom Ilan de Puniet, *La liturg. de la m.* (2^{te} Avignon 1930); Joh. Brinktrine, Die hlg. Messe in ihrem Werden u. Wesen (Paderb. 1931); P. Biehlmeyer, Die Chormesse (Frbg. 1930); A. Schott, Das Meßbuch der hlg. Kirche (neubearb. v. Biehlmeyer, 341929).

b) *kompositionsgesch.*: P. *Wagner, Gesch. d. Messe (I [bis 1600] 1913); Fr. *Ludwig, Die mehrstg. M. des 14. Jhs. (AfMW VII); J. A. Hüntemann, Die Messen d. Bibl. Santini (Diss. Münster 1928); H.-A. Sander, Ital. M.-Kompos. in Breslau (Breslauer Diss. 1932); J. *Schmidt-Görg, Vier Parodie-Messen des 16. Jhs. (Km. Jb. 1930); W. Kurthen, Zur Gesch. d. dt. Singmesse (Km. Jb. 1931); A. Schnerich, Der M.-Typus v. Haydn bis Schubert (1892); ders., M. u. Requiem seit Haydn u. Mozart (1909); K. G. *Fellerer, Der Palestrinastil im 18. Jh. (1929); K. Kellog, D. M. en v. L. Daser (Diss. München 1938); C. M. Brand, D. M. en v. Jos. Haydn (Würzb. 1941); E. Schild, Gesch. d. prot. M. im 17. u. 18. Jh. (Diss. Gießen 1934);

W. Vogt, D. M. in der Schweiz im 17. Jh. (Diss. Basel 1940); W. Schulze, Die mehrst. M. i. frühprot. Gottesdienst (Diss. Kiel 1939, gedr. 1940); P. Müller, A. Agricola, s. Missa „in meinem sinn“ (Diss. Marbg. 1940); W. Wegner, G. van Werbeke, Analys. d. missa *O Venus baut* (dgl.); K. G. *Fellerer, Dt. Singmesse des 18./19. Jhs. (Km. Jb. 1939); ferner die Schriften von O. *Ursprung.

Messel s. Arabische Musik.

Messner, Joseph, * 27. Febr. 1893 in Schwaz (Tirol), stud. in Innsbruck u. München, wurde 1923 in Salzburg Domorg., 1926 fürsterzb. Kplm., 1932 Prof. (Dirig. d. Domkonz. der Salzbg. er Festspiele); schrieb vor allem Messen (D-dur op. 4, deutsche *Missa poetica* op. 9, M. f. 3stg. FrCh u. Orgel, op. 29 f. S, Ch, Bl, *Deutsche M.* [MCh, op. 34]); 2 Sinf., Sinfonietta f. S, Kl, Orch.; sinfon. Chorwerke *Das Leben u. Die vier letzten Dinge* op. 27; 5 sinf. Gesänge (S, Orch.); *Marienlegenden* f. Ges., StrO., Hrf, H; Chöre; Kl-Werke; bibl. Oper *Hadassa* (1925). *Deutsches Recht* (dram. Legende), Musikdrama *Ines*; OrgelW. e op. 28 u. 33. Hg. v. *Alle Salzburger Meister*; Bearb. von Bruckners C-dur-Messe (v. 1841). **Lit.**: K. Neumeyer in ZfM, 100 Jg. S. 789ff.

Mestrino, Niccolo, * 1748 in Mailand, † im Juli (Sept.?) 1789 in Paris, Sologeiger bei Fürst Esterházy, Graf Erdödy, konzertierte dann in Italien und Deutschland, seit 1786 in Paris erfolgreich als Solist u. Lehrer; schrieb 12 V-Konz. e., Duette, -Sonaten. Eine *Caprice* in F. *Davids (j.) Hoher Schule II 19.

mesure (franz., spr. mäsür), Zeitmaß.

Metastasio, Pietro (eigentlich Trappassi), * 13. Jan. 1698 zu Rom, † 12. April 1782 in Wien, seit 1724 als Librettist erfolgreich, so daß er seit 1729 als kais. Hofpoet (Nachf. von Apostolo *Zeno) in Wien lebte. Er ist der durch das 18. Jh. bis über Mozarts *Titus* hinaus im Operntheater weltbeherrschende Textdichter, der (unter starker Mitverwertung der französischen Konflikt dramatik v. Corneille u. Racine) vor allem für *Scarlatti, J. A. *Hasse, z. T. auch noch für den gegen ihn allerdings zurückhaltenden Handel, den Operntyp „neapolitanisch“ normalisierte. Die nach Standesrang u. Seelen-

beziehung klar ausgeprägten Figuren werden zu einer regelhaften Verwicklungsmechanik gegeneinandergestellt, die Szenen geschickt aus Rezitativ-Vorfeld u. krönender *Arie aufgebaut, die Zustandsbilder der Charaktere zu Einzelfeffekten systematisch auseinanderge-

*Pallido il sole, torbido il Cielo,
Pena minaccia, morte prepara,
Tutto mi spira rimorso ed orror.* ☹

Timor mi cinge di freddo gelo,

*Dolor mi rende la vita amara,
Io stesso fremo contro il mio cor.*

M. hat in unvergleichlicher Weise die Klangwerte der ital. Sprache auszunutzen verstanden.

Er spiegelt das in Gesellschaftlichkeit erstarrte Verstandeswesen seines Zeitalters, hat aber der Opernbühne viel von der ursprüngl. antiken Würde zurückgegeben; seine geschliffenen Sprüche tönen noch bei Schiller (über Jommelli) nach. Erst *Calzabigi-Glucks Opernreform und das *dramma giocoso* Mozarts haben seine Macht gebrochen. Vgl. *Calzabigis *Dissertazione su le Poesie drammatiche del sign. Abbate P. M.* (1755). Doch zeigt ein wichtiger Brief an *Hasse v. 1749 ihn selbst schon auf verwandten Pfaden (R. *Rolland, Mus. Reise, S. 147ff.), u. seine enge Zusammenarbeit mit den Komponisten zielt bereits auf dramat. Verjüngung der neapolit. Schule hin, so daß man geradezu von „metastasianischer Opernform“ gesprochen hat. M.s (unendlich oft vertonte) Hauptwerke sind: *Didone abbandonata* (1729), *Artaserse* (1730), *Siroë* (= Cyrus), *Catone in Utica*, *Ezio*, *Semiramide riconosciuta*, *Alessandro nell' India*, *Adriano in Siria*, *Olimpiade*, *La clemenza di Tito*, *Attilio regolo*, *Ipermestra*, *Il rè pastore*, ferner zahlr. Festspiele, Serenaden usw.; an Oratorientexten u. a.: *Sta. Elena al calvario*, *La Betulia liberata*. Ges.-Ausg. 1780—82 (Paris, 12 bdg.) u. 1816—20 (Mantua, 20 bdg.), Ausw. v. O. Castellino (Turin 1930); Briefausw. v. A. Costa (Palermo 1924); 4 Operntexte verdeutscht als Sprechdramen v. M. R. Schenck (bei Hendel in Halle 1910).

Lit.: Ital. Biogr. v. Mussafia (1882), Falconi (1883), M. Zito (1904), L.

legt und die Texte der Dacapo-Arien in geschliffener Knappheit meist so gestaltet, daß ein schilderndes Naturgleichnis der menschlichen Seelenlage zugeordnet ist. Z. B. die Arie des Artabano in *Artaserse* (verdeutscht v. Fr. Haböck, C. Broschi Farinelli I 132):

Blaß ist die Sonne, trübe der Himmel,
Strafe droht, Tod bereitet sich vor.
Alles haucht mir Reue und Schrecken
zu. ☹

Angst umklammert mich mit kaltem
Froste,
Schmerz macht mir das Leben bitter,
Ich selber wüte gegen mein Herz.

Russo (1921), A. Gustarelli (1930), M. Apollonio (1931); A. *Della Corte, *L'estetica di P. M.* (in Paisiello), Turin 1922; T. M. Baroni, *La lirica musicale di P. M.* (RMI, 1905); L. Frati, *ibid.* 1913; M. Callegari, *Il melodramma e P. M.* (*ibid.* 1929); ferner R. *Gerber, *Der Operntyp J. A. Hasses u. s. textl. Grundlagen* (1925); M. *Fehr, A. Zeno u. s. Reform des Operntextes (1912); R. Ortiz, *Radici franc., rom. e spagnuole della libertà di P. M.* (1930); A. *Bonaventura, *P. M. musicista* (Mus. d'oggi 1932); Celani in *RMI*, 1914; *Wotquenne, *Alphabetisches Verz. d. Textanfänge der Arien v. Zeno, M. u. Goldoni* (1905). — Histor.: Salv. Mattei, *Memorie per servire alla vita di M. e di Jommelli* (1785); J. A. *Hiller, *Über M. u. s. Werke* (1786); Ch. *Burney, *P. M.* (3 bdg., 1796); Stendhal, *Vies de Haydn, Mozart et M.* (1814, hg. v. D. Müller mit Vorw. v. *Rolland, Paris 1914); v. Karajan, *Aus M.s Ho!leben*.

Methfessel, Albert Gottlieb, * 6. Okt. 1785 zu Stadtilm (Thür.), † 23. März 1869 bei Gandersheim, 1810 Kammermus. in Rudolstadt, 1822 MD in Hamburg, 1832—42 Hkplm. in Braunschweig, schrieb eine Oper, ein Oratorium, Kl-Sonaten u. Sonatinen, vor allem aber Lieder u. MCh.e (*Der Gott, der Eisen wachsen ließ*) u. gab Liederbücher (Kommersbuch) heraus.

Lit.: H. W. *Riehl, *Mus. Charakterköpfe II⁸* 183ff.; A. M. u. s. Zeit in Rudolstadt, *Festschr. z. 150. Geb. A. M.s* (dort 1935); P. Zimmermann, A. M. (Braunsch. Magazin, Wolfenbüttel 1915).

Mètre, Olivier, * 2. Juni 1830 in Reims, † 22. Okt. 1889 in Paris, seit 1856 beliebter Walzerkomp., der 1872 bis 1877 für die Folies-Bergères, wo er gleichzeitig Kplm. war, 18 Operetten u. Ballette schrieb.

Metrik ist die Lehre von den Versmaßen u. bezieht sich mehr auf die Längen und Kürzen (quantitierende Skansion) der romanischen als auf die Betonungen (akzentuierendes Hebigkeitsprinzip) der germanischen Welt, die eher zur Klein-*Rhythmik rechnen. Die Längen u. Kürzen fügen sich zu *Versfüßen* (m.-a. *Moduslehre) zusammen, von denen die wichtigsten sind:

—	Jambus,
— —	Trochäus,
— — —	Spondäus,
— — — —	Pyrrhichius
— — — — —	Anapäst,
— — — — —	Daktylus,
— — — — —	Tribrachys,
— — — — —	Creticus,
— — — — —	Amphibrachys,
— — — — —	Choriambus.

Die wichtigsten *Zeilenformen* sind: fünffüßiger Jambenvers (Shakespeares u. Schillers Blankvers, z. B.: „Auf dieser Bank von Stein will ich mich setzen“); sechsfüßiger Jambenvers (jambische Senar, jamb. Trimeter, z. B. „Wohin so schnell, so kraus und wild, mein lieber Bach?“); vierfüßiger Trochäus (troch. Dimeter), z. B. „Winter, o du Freudenbringer“; der Alexandriner (mit Zäsur in der Mitte, z. B. „Die Rose seh' ich gern — in einem schwarzen Haar“); der (daktylische) Hexameter (Homers u. Virgils Epen), welcher zusammen mit einem Pentameter ein „Distichon“ (Epigramm, Heroïde) bildet, z. B.

Im Hexameter steigt des Springquells flüssige Säule,
im Pentameter drauf — fällt sie melodisch herab
(Schiller 1796).

Wichtige *Strophenformen*: die achtzeilige Stanze (*Ottaverime*, 8 fünffüßige Jamben mit der Reimanordnung a b a b a b c c, z. B. „Ihr naht euch wieder, schwankende Gestalten“ [= Zueignung zu Goethes Faust]), das Sonett (14 fünffüßige Jamben als 4+4+3+3 mit verschiedenen Reimordnungen, z. B. a b b a, b a a b, c c d, c c d), die (epische) Terzine (Reime a b a, b c b, c d c usw., z. B. Dantes Göttl. Komödie); an „horazischen“ Odenstrophen: 5 as-

klepiadeische, 2 sapphische, von diesen am wichtigsten:

— — — — / — — — — —
— — — — / — — — — —
— — — — / — — — — —
— — — — —

(„Rosen brach ich Nachts mir am dunkeln Hage“), die alkäische:



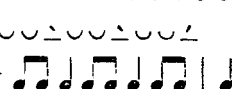
— — — — / — — — — —
— — — — / — — — — —
— — — — — — — — —
— — — — — — — — —

(„Wo bist du? Trunken dämmert die Seele mir“, Hölderlin), vier archilochische, die alkmanische usw. Noch freiere Vermischungen kennen die Chöre der antiken Tragödie, man sehe Schillers „Braut von Messina“. (Vgl. auch Akzentuierende Dichtg., Fünfzählige Taktarten, Katalektisch, Odenkomp., Humanismus.) Dagegen stellen Stabreim, Nibelungenstrophe, Knittelvers usw. germanische Versbildungen dar, in denen Länge und Kürze, steigend und fallend kaum etwas bedeuten im Vergleich zu Hebung und Senkung.

Die sprachliche Metrik findet ihr Seitenstück in der Musik schon insofern, als sie großenteils bereits das musikhafte Element der Sprache darstellt, doch kommt die Musik fast noch weniger als die Sprache ohne akzentische Ergänzung des Längen-Kürzen-Prinzips aus, da z. B. schon — je nach der Taktbetonung

oder $\frac{3}{4}$  $\frac{3}{4}$ 

zwei ganz verschiedene Dinge darstellt. Liegt beim Versfuß die Betonung klar zutage, so wird er in der Musik zum „Taktfuß“, wobei die Betonung geradezu das Übergewicht aus Längung ersetzen kann, und in großen Taktarten wird aus der Wiederholung zweier (bzw. dreier) kurzer Versfüße je nach deren Stärkeverhältnis ein Taktmotiv, z. B.

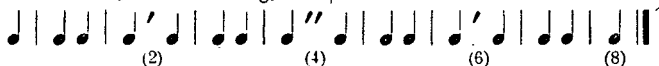
— — — — = **C** 
oder — — — — = **C** 
— — — — — — — — —
= $\frac{3}{2}$ 

Die metrischen Zeilenformen werden zu musikalischen Phrasen oder Satzteilen, gelegentlich sogar zum kleinsten vollständigen „Satz“ (siehe Formen), wobei allerdings von der Musik her der metrische Eigenwert von Zäsuren noch

leicht das 8hebig:




Zu den vielerlei derartigen Umwandlungen des jambischen Senars bei Schubert vgl. H. J. *Moser in ZfMW I, 228. Aus der spezifischen Schwere der Takte innerhalb einer Zeile von 8 Jamben unter der Voraussetzung, daß

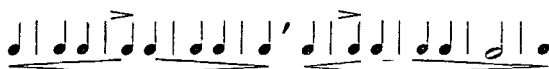


so daß z. B. 6 a, 6 b Einschubtakte, 8 a, 8 b Anhängseltakte darstellen würden. Aber gerade die wechseln-

stärker als im dichterischen Zeilenbau hörbar zu werden pflegt; z. B. wird bei unserem obigen Alexandrinerbeispiel (aus Goethes „Laune des Verliebten“) aus der bloßen 6taktigen Skansion

die 8 immer am schwersten und die 4 am zweit schwersten sei, hat H. *Riemann ein sehr praktisches Bezeichnungssystem für den immanenten metrischen Sinn der Periodentakte gewonnen:

den Möglichkeiten der Stellung einer Zeile zu den Hauptakzenten ergibt noch eine Fülle von Formen, z. B.



O welche Seligkeit ist das, dem Vaterland zu dienen!

mit deren grundsätzlicher Anerkennung allerdings Riemanns sehr verwendbare Gerüstziffern hinfällig werden würden.

Lit.: Christ, M. der Griechen u. Römer (21879); Ed. Sievers, Altgerm. M. (1892); H. Paul, Dt. M. (1905); J. Minor, Neuht. M. (21902); M. *Hauptmann, Die Natur der Harmonik u. M. (1853); H. *Riemann, Mus. Dynamik u. Agogik (1884); ders., System der mus. Rhythmik u. Metrik (1903); ders., Elemente d. mus. Ästh. (1900); A. *Thierfelder, Metrik für Studierende (1919); Th. Taig, *Rhythm and metre* (Cardiff 1930); C. del Grande, *Sviluppo musicale dei metri greci* (Neapel 1928); Th. Wiehmayer, Mus. Rhythmik u. Metrik (Magdeb. 1917); Felix Rosenthal, Probleme der mus. M. (ZfMW VIII, 262ff.); ders., Über mus. M. (Musikpäd. Zs. 1927).

Metronom s. Mälzel.

Mette (v. lat. *hora matutina* = morgendl. Stunde[ngelbet]), Frühgottesdienst, s. Offizium.

Mettenleiter, Dominicus, * 20. Mai 1822 zu Thannhausen (Wrttbg.), † 2.

Mai 1868 in Regensburg, Dr. theol. et phil., schrieb: *MG. der Stadt Regensburg* (1866), *Musikgesch. der Oberpfalz* (1867), *Grammatik der kath. Kirchensprache* (1866), *Philomele* (1867), *Karl Proske* (1868, 295), ein Lebensbild (1866) seines Bruders J. G. M. (1812—58), war Mitarb. an dessen *Enchiridion chorale* (1853) u. Hg. einer Zs. *O. di Lasso*.

Meyer, Wilhelm, * 1. April 1845 zu Speyer, † Mitte Febr. 1917 zu Göttingen, wo er als o. Prof. der klass. Philol. Wichtiges zur m.-a. MG. schrieb: *P. Abaelardi planctus virginum Israel* (1885 u. Roman. Forschgen. V 1890); Wortakzent in der altlat. Poesie u. Ursprung d. rhythm. Dichtg. (Abhh. d. bayr. Akad. d. W. 1886); Der Ursprung des Motets (Nachr. d. Gött. Ges. d. W. 1897); *Fragmenta Burana* (Festschr. ders., 1901); Das Turiner Bruchstück der ältesten irischen Liturgie (Nachr. d. Gött. Ges. d. W. 1903), das meiste davon in Ges. Abhh. zur mlat. Rhythmik (2 bdg., 1905).

Meyerbeer, Giacomo (j.) (eigentl. Jakob Liebmann Beer), * 23. Sept. 1791 in Berlin, † 2. Mai 1864 in Paris, aus

reicher Familie, Schüler von Franz Lauska und dessen Lehrer *Clementi, von *Zelter, B. A. *Weber und (1810—12 mit C. M. v. Weber in Darmstadt) von Abbé *Vogler, schrieb eine Oper *Alimelek* (Stuttg. u. Wien 1813), ging auf *Salieris Rat 1816 nach Venedig, wo *Rossini eben emporstieg, u. wandelte sich mit einer Reihe von ital. Opern 1818—24 zum völligen Rossinianer — sehr zum Zorn Webers. Nach mehrjähriger Schaffenspause stand M. plötzlich als Franzose da und errang in Paris skrupellos organisierte Welterfolge auf dem Gebiet der „großen Oper“: *Robert le Diable* (Robert der Teufel, 1831), *Les Huguenots* (Die Hugenotten, 1836); *Le Prophète* (1849), *L'Africaine* (Die Afrikanerin, 1838 begonnen, in 2 Fassungen 1842 und 60 abgeschlossen, erst nach s. Tode 1865 aufgef.); daneben entstand die kom. Oper *L'étoile du Nord* (Der Nordstern, 1854 — darin mehreres aus der 1844 in Berlin aufgef. Oper *Das Feldlager in Schlesien*) und *Le pardon de Ploërmel* (Dinorah, 1859); außerdem schrieb er für den Berliner Hof, wo er 1842 GMD Friedr. Wilhelms IV. wurde, mancherlei Gebrauchswerke (Fackeltänze).

M.s. Librettist bei seinen Hauptopern war der auf spannende Intrigen und schlagkräftige Kulissenwirkungen zielende Eugène Scribe (H. v. *Bülow: „*der Meister der modernen Pfliffigkeitsoper*“). M. übersteigert die französische Rhythmik ins Brutale und Banale, und sein Ehrgeiz, das Publikum durch gehäufte Effekte um jeden Preis, durch zudringliche dynamische Gegensatzwirkungen mitzureißen, kennt keinerlei fromme Scheu. Bezeichnend für seine plakathafte Chorwirkungen die „Schwerterweihe“ der „Hugenotten“. So wurden seine an dankbaren Gesangsrollen reichen, durch geschickte Instrumentierung prunkhaften Partituren bloße Spiegelung einer innerlich armen Atrappenwelt.

Lit.: H. *Abert, G. M. (Petersbj. 1918 u. Ges. Schr. u. Vortr., 397ff.); J. *Kapp, G. M. (1920, 831); W. *Altmann, M.-Forschungen (SbIMG IV); C. Preiß, M.-Studien (1907—14); G. R. *Kruse, M.s. Jugendopern (ZfMW I); E. *Istel (j.) in *Mus. Quarterly* 1926; H. Mendel (j.), J. M. (1868, gekürzt 269);

L. d' *Auriac, G. M. (in *Les maîtres de la mus.*, 1913, 230); H. de *Curzon (1910 in *Mus. célèbres*); Suárez Bravo, M. (span., Madrid 1920); A. Pérez-Muñoz (dgl., Paris 1929); I. Fr. Cook, M. (engl., Philad. 1929).

Meyer-Helmund, Erik, * 25. April 1861 in Petersburg, † 4. April 1932 zu Berlin, als Konzertsänger Schüler v. J. *Stockhausen, lebte seit 1911 als populärer Komp. v. Liedern, Opern, Singspielen, Chören in Berlin.

Meyer-Olbersleben, Max, * 5. April 1850 zu Olbersleben bei Weimar, † 31. Dez. 1927 zu Würzburg, wo er nach Weimarer u. Münchner Studienjahren (P. *Cornelius, *Rheinberger, *Wüllner) seit 1876 Th-Lehrer, 1907—20 Dir. der kgl. Musikschule (Prof., Hofrat) war. Er schrieb Chorwerke, Chöre, Kl.-W.e, Kammermusik, 2 Opern. — Sein Sohn Ernst wurde 1940 2. Dir. der Weimarer Musikhochschule.

mezzo (ital.), spr. mädso, Mittel-, halb-; *m.-forte* halblaut; *mezza voce* mit halber Stimme.

Mezzosopran, die Stimmgattung zwischen *Sopran und *Alt (wie *Bariton zwischen *Tenor u. *Baß), Umfang als Opern- u. Oratorienfach etwa g—g'.

mf = *mezzo-forte.

Mi, *Solmisations-Silbe für die große Terz über *ut* (*do*), darum auch in Transpositionen (Mutationshexachorden) immer Symbol für einen Ton, der Leitton nach oben sein kann, während *fa* ein solches für den nach unten gehenden Leitton ist. Der alte Merkspruch *mi contra fa / est diabolus in musica* warnt, vom *mi* des einen Hexachords, z. B. *h* über *g*, in das *fa* eines anderen, z. B. *f* über *c*, zu springen, also verminderte Intervallschritte zu benutzen.

Michael, Rogier, * um 1550 zu Mons (Hennegau), † frühestens 1619 in Dresden, seit 1575 Sänger am kursächs. Hof, war dort von 1587 bis etwa 1615 Hkplm. (zwischen Pinello u. H. Schütz), schrieb 52 4stg.e Choralsätze (1593 im Dresdener Ges.-B.), *Tedeum* (1595), *Introitus dominicorum* (1603), 6stg.e hs. Werke, anderes ist verschollen. Ein Neudr. bei Ambros, Die Geburt uns. Herrn Jesu Chr. (hg. v. H. *Osthoff, Bärenr.).

Lit.: O. *Kade in *MfM* II 3ff.; R. Kade in *Vj. V.* 275ff.; Joh. Frank, D. Introitus-Komp.en v. R. M. (Diss.

Gießen 1937); H. *Osthoff, Die Historien R. M.s (Schering-Festschr., Berlin 1937). — Sein Sohn Tobias M., * 13. Juni 1892 in Dresden, † 26. Juni 1957 in Leipzig, wo er (zwischen Joh. Herm. *Schein u. Seb. *Knüpfer), seit 1931 Thomaskantor war, bot 1934—37 geistl. Konzerte als *Mus. Seelenlust*, ferner Ps. 127, Gelegenheitsgesänge u. hs. 6—8stg.e Motetten.

Lit.: A. *Schering, MG v. Leipzig II.

Micheelsen, Hans Friedrich, * 9. Juni 1902 in Hennstedt (Dithmarschen), stud. in Hamburg (Kickstat) u. an der Berliner M.-Hochschule, wirkte als Org. u. Chorleiter in Berlin, lebt seit 1938 in Hamburg als Leiter der Landes-KM.-schule, Kriegsteilnehmer; schrieb u. a. Abendkantate (1934), Sommerkantate (1935), Platttdt. Lieder, 13 Kanons im „Singrad“ (1936), Hanseat. Verlagsanst.; Lutherchoralmesse (1933) und Passac. f. Orgel (Verlag d. Org.gilde Kiel); Choralmusik f. Orgel (I/II 1934, III 38), Holsteinisches Orgelbüchlein (1941), 6 Choralkantaten (1935), Neue Gemeindelieder (1938) mit Sätzen f. Kl. u. Org., 3 Solokantaten (1938), Hamburger Motettenbuch I—III (1938—40), Oratorium „Die Weihnachtsbotschaft“ (1938) u. „Ein dt. Tedeum“ (1939), „Tod u. Leben“ (dt. Req., 5stg. a capp., 1938), „Gelobet seist du“ (Weihnachtsevang. 4—6stg., 1941), Symph. sacra „V. d. Schöpfung.“ (Einzelst., gemCh., gr. Orch., 1940), geistl. Konz. „Was betrübst du dich“ (Alt od. Baß, V. u. Org., 1941), H. Hesse-Lieder (1940) u. nach Kepler, Sonatine f. Fl. u. Kl. (1939), Son. f. V. u. Kl. (1940), Musikantenkantate (3stg. m. Instr.en 1939) im Bärenr.

Lit.: O. Brodde in Musik u. Kirche 13, 40ff. (1941) u. in der Zs. Der Evang. KM.er 23 (1939).

Middelschulte, Wilhelm, * 3. April 1863 zu Werve (Westf.), stud. am KM-Inst. (*Haupt, Löschhorn) in Berlin, wo er 1888 Org. u. Kantor wurde, war 1891—1918 Org. des Thomasorch. in Chicago, wo er noch bei *Ziehn weiterarbeitete, auch Dir. d. KMAbt. des dortigen Cons. u. desj. in Milwaukee, 1922 LLDr. h. c., lebt in Ewanston (Ill.). Komp. wertvoller Orgelwerke: Passacaglia d-moll, Kanons u. Fuge über *Vater unser im Himmelreich*, Konz. f. Org. u. Orch. über ein Thema v.

Bach, Kanonische Fantas. über *BACH*, Fuge über 4 Bachsche Themen, Toccata über *Ein feste Burg*, Chrom. Fant. u. Fuge c-moll; Orgelbearb. v. Bachs Chaconne u. Busonis *Fantas. contrapp.*

Lit.: J. J. Becker in *Mus. Quarterly* XIV 2 (1928); S. Pratts *American suppl.* zu Grove, S. 296; W. Delhaes, W. M. (ZfM, 1936).

Mies, Paul, * 22. Okt. 1889 in Köln, wo er als StudRat (Math.), seit 1933 i. R., lebt; stud. MW in Bonn (1912 Dr. phil., Diss. *Über die Tonmalerei*, ZfÄsth. VII), Kriegsteiln. seit 1939, und schrieb u. a.: Stilmomente u. Ausdrucksformen i. Brahmschen Lied (1923); Die Bedeutung der Skizzen Beethovens zur Erkenntnis s. Stils (1925, engl. von Mackinnon, 1929); Musik im Unterr. der höheren Lehranstalten (1925/26, 2bdg.); Skizzen aus Gesch. u. Ästh. d. Musik (1926); Musik u. Musiker in Poesie u. Prosa (2bdg.); Schubert, der Meister des Liedes (1928); Kühn-Bauer-M., Ldb. f. Lyzeen I¹⁸ 36, II¹³ 30, III² 30; J. Brahms (1930); C. Leibl (1938), Über den Char. d. Tonarten (i. Vorber.); Mitarb. an Bückens Hdb. d. Musikerziehg. (1931); Hg. v. *Nottebohm *Zwei Skizzenb. v. Beeth.* (1925) u. der Sammlg. *Reihenfolge* f. Schul- u. Hausorch. (mit *Lemacher), bisher 28 Hefte (Tonger); Abhh. in AfMF I/II, N. Beeth.-Jb. VII/VIII, Bach-Jb. 1939.

Mihalovich (spr. michalowitsch), Edmünd, v., * 13. Sept. 1842 zu Fericsancze (Slawonien), † 22. April 1929 zu Budapest, Schüler v. Mosonyi (Pest), 1865 v. M. *Hauptmann (Lpz.), H. v. *Bülow (München), wurde 1887 Liszts Nachf. als Dir. der Landesakad. in Budapest (bis 1919), 1898 Min.-Rat, 1918 Geh.-Rat, der Hauptvertreter des Wagnertums in Ungarn; er schrieb u. a. 4 Sinf., Kl-Konz., 4 Opern, Frühlingfantas. f. T. u. Orch.

Lit.: Alb. Graf v. Apponyi, Ö. M. (Zeneirodalmi Szemle, 1895); E. Major (Biogr. u. Werkverz.) in Muzsika 1929.

Mikorey, Franz, * 3. Juni 1873 in München, stud. dort bei *Thuille u. *Levi (j.), in Berlin bei *Herzogenberg, seit 1894 Kplm. (Ass. Bayreuth, Prag, Regensburg, Elberfeld, Wien), 1902—19 Hkplm. in Dessau, 1912 GMD., 1917 Prof., 1919 Opernleiter in Helsingfors, 1924 dgl. in Braunschweig, lebt in

München. Er schrieb u. a. eine *Sinfonia Engadinia* (mit Chor), 3 Opern, Kl.-Konz., Kammermusik u. *Grundlagen des Dirigierens* (1929 auch russ. u. ukr.).

Milan, Don Luis, bedeutender span. Lautenmeister am Hof des Vizekönigs v. Valencia, Hg. der Lautentab. *El Maestro* (1535, Neudr. v. *Schrade in PAM II 1927) u. der romanhaften Hof-schilderung *El Cortesano* (1561). Ausw. bei Morphy, *Les luthistes esp.* (1902) u. Schering, Beisp. 96.

Lit.: J. B. Trend, L. M. and the *Vihuelistas* (London 1925).

Milde, Fedor v., * 13. April 1821 zu Petronell bei Wien, † 10. Dez. 1899, Schüler v. Fr. *Hauser u. M. *Garcia, vorzügl. Bariton in Weimar (Wagners erster *Telramund*), u. s. Frau Rosa, geb. Agthe, * 25. Juni 1827 in Weimar, † ebenda 26. Jan. 1906, Schülerin v. Fr. Götze, die erste *Elsa*, *Margiana* (*Barb. v. Bagd.*) u. *Chimene* (*Cid* v. *Cornelius), 1845—67 ebenfalls in Weimar, waren mit Cornelius befreundet (seine Briefe an beide, hg. v. Nath. v. M., 1901); beider Leben beschrieb (1918) ihr Sohn Franz v. M., * 4. März 1855 in Weimar, † Anfang Dez. 1929 in München, Spielbariton seit 1876 in Weimar, 1878—1906 in Hannover, seitdem bis 1926 GesL. a. d. Akad. d. Tk. in München.

Mildenburg s. Bahr-M.

Milhaud (spr. mijō), Darius (j.), * 4. Sept. 1892 zu Aix-en-Prov., 1910—19 Schüler v. Gédalge (j.) u. *Widor, gehörte zeitweilig zur Gruppe der *Six* (s. Französ. Musik). Kompos.: Bühnenwerke: *La brebis égarée*; *Juarez* und *Maximilian* (1929); *Columbus* (Berlin 1931); *Die Entdeckung Europas* (1932); Musik zur *Orestie* (Aeschylos, übers. von

Claudel); 5 Ballets; Kammermusik; 6 Sinfonien f. kl. Orch., 2 sinfon. Suiten; Tanzsuite für Kl.; Ps. f. Orch. u. Bar.; Lieder. Ferner schrieb er: *Polytonalität et atonalité* (RM 1923); *Etudes* (1926); Autobiogr. bei Bruyr, *L'écran des musiciens* Paris 1930).

Lit.: H. *Prunières (j.) in der *Nowv. rev. fr.* 1920; A. *Cœuroy, *La musique fr. moderne* (1922); P. Landormy (im *Ménestrel* 1925); H. *Mersmann, Kammermusik IV, 165 ff.; Bibliogr. anon. in *Boll. mus.* VI (Mailand 1931).

Militärmusik gliedert sich im wesentlichen in vier Gruppen: a) Flügelhorn-Signale u. Trompetenrufe im Dienst; b) Spielleutemusik (Trommler u. Pfeifer unter dem Tambourmajor); c) Regiments- (bzw. Bataillons-) Musik unter dem Militärkplm. ([Ober-]Musikmeister, Stabshoboist); d) Soldatengesang. —

a) Schon die Römer hatten für ihre Tuba- und Tibia-Bläser ein geordnetes mil. Signalwesen, ebenso die Karolinger. Im M.-A. entwickelte sich diese Zeichenübermittlung besonders für die Jagden; reichste Quelle mit eigner Notenschrift der *Trésor de Venerie* des Hardouin, Seigneur de Fontaine-Guérin (beendet 1394), und die *Venerie* des Jacques du Fouilloux (1561), vgl. K. *Taut, Die Anfänge der Jagdmusik (Diss. Lpz. 1926). J. E. *Altenburg, Versuch einer Anlgt. zur heroisch-mus. Trompeter- u. Pauerkunst (Halle 1795), kennt für das deutsche Militär 5 *Feldstücke* oder *Schalle*: *Bouteselle* = Satteln, *à Cheval* = Aufsitzen, *Marche* = Vorwärts, *Retraite* = Zurück, *à l'Etendart* = Sammeln; außerdem die *Freudenstücke*: *Alarm* = Lärmen, *Apell*, *Ban*, *Charge*, *Fanfare*. Wichtige deutsche Militärsignale des 19./20. Jhs. sind



Ähnlich in allen Armeen.

b) Die Trommler u. Pfeifer sind wohl vor allem bei den Landsknechten aufgenommen; beliebt war schon um 1500, daß ein einziger Spieler zugleich Trommel u. Pfeife rührte; ihre Aufgabe ist,

auf dem Marsch die Regimentsmusik durch Abwechslung (kleines gegen großes Spiel) zu entlasten.

c) Die eigentliche Militärkapelle: bei der Kavallerie bilden seit den Kreuz-zügen die *Trompeter der Fürsten den

Kern, die sich unter Karl V. 1528 zu einer Reichszunft der „ritterlichen“ Feldtrompeter u. Pauker zusammenschlossen (1623 erneuert); bei der Infanterie besonders seit dem 17. Jh. statt der Pfeifer die *Hautbois* (Jagdpfeiferbande), daher noch heute für den Inf.-Musiker schlechthin die Bezeichnung *Hoboist*, heute allerdings im wesentlichen durch den Klarinettenchor abgelöst, bei den Jägern (seit 1813, nach den Chasseurs mit ihren *Cors de chasse*) Hornisten; früheste eigene Kunstliteratur: *Lustige Feldmusik* v. Joh. Ph. *Krieger (1704), erwachsen aus den Suiten der Turmbläser (Joh. Pezels *Hora decima* usw., vgl. Abblasen, Marsch). In Preußen wurden Batlns.-u. Rgts.-Musiken vor allem seit den Freiheitskriegen zumal durch die Opferwilligkeit der Offizierkorps städtischer bestellt (Garde-MD. G. A. Schneider, Gottfr. Piefke) u. siegten bei einem berühmten internat. Wettbewerb (Pariser Weltausstellg. 1867) unter dem 1. Armee-musikinspizienten *Wieprecht (Nachfolger: Voigt, G. Roßberg, Th. Grawert, Hackenberger, Herm. Schmidt, die zugleich seit 1874 die Ausbildung der Musikmeister an der Berliner Hochschule leiten). Reiche, ja stellenweise luxuriöse Entfaltung zeigten auch die österr. Mil.-Kapellen, die besonders die volkstüml. Tanz- u. Operettenlit. pflegten (so J. Gungl, Ivanovici, *Reznicek, *Lehár usw.). Eigentümliche Sonderbildungen sind z. B. die schottischen Dudelsackpfeifer; Streicherbesetzung der Inf.-Musiken begegnet zuerst unter Napoleon I. (Siehe auch Janitscharenmusik.) Die Besetzung einer normalen preuß. Inf.-Rgts.-Kap. war bis 1912: 2 Fl., 10—12 Clar (7—9 in B, 2 in Es, 1 in As), 2 Alt-Clar in Es, 2 Ob., 2 Fg., 1—2 ContrFg., 4 Ventilhörner, 4 Vent.-Trp in Es, 2 Flügelhörner in B, 2 Althörner in Es, 2 Ten.-Hörner in B, 1 Bar.-Horn, 4 Pos., 3 Baß tub., gr. u. kl. Trommel, Becken, manchmal noch Glockenspiel. (Vgl. C. A. Laaser, Prakt. Instrumentationstabelle f. Int.-Mus. [1913]). Bei den Kavallerie-Kapellen war das Cornet à piston melodieführend. Während die Marinekapellen keinen Sondertyp darstellen, haben die Musikkorps der Luftwaffe neuerdings ein eignes Gepräge u. a. durch Hervor-

treten des Saxophonchors erhalten (das auch in der sonst nach dt. Vorbild organisierten japan. Mil.-musik eine wesentliche Rolle spielt).

Alt sind die wirtschaftlichen Streitigkeiten zwischen Zivil- u. Militärmusikern; mit Recht beschwerten sich die freistehenden Musiker, daß ihnen die in ihrer Existenz ohnehin Gesicherten vielfach das „Musikgeschäft“ bei Hochzeiten, Tanzereien und als kleine Ensembles wegnahmen, ebenso die Beamtenorchester ausgedienter Hoboisten. Dagegen darf das Auftreten geschlossener Mil.-Kapellen in Uniform als Platzmusiken und in volkstümlichen Gartenkonzerten als musikalischer und nationaler Kulturfaktor keinesfalls unterschätzt und behindert werden.

Lit.: A) geschichtlich: M. *Chop, Gesch. d. dt. Mil.-Mus. (o. J. [1926], Oertel); L. *Platz, Preussische Musik (Aufsätze in der Zs. Der Aufrechte, 1925); G. *Kastner, *Manuel général de la mus. militaire des Armées franç.* (Paris 1848); Kalkbrenner, Die Organ. der Musikkorps aller Länder (1884); E. Neukomm, *Hist. de la mus. mil.* (1889); M. *Brenet, *La mus. mil.* (1921); H. G. Farmer, *Memoir of the Royal Artl.-Band* (1904, dazu Ch. Maclean in ZsIMG VIII, 435 ff.); G. *Thouret, Altpreuß. Mil.-Märsche; ders., Musik am preuß. Hofe (Hohenzollern-Jb. 1897); ders., Zur 100jg. Gesch. d. preuß. Inf.-Hornsignale (Jbb. f. Armee u. Marine 1888); Zur Gesch. d. pr. Mil.-M. 1815—66 (Allg. kons. Mschr. 1888); A. A. Klappe, *The wind-band and its instr., theyr Hist.* (1912); J. Mackenzie-Rogan, *Fifty years of Army Music* (London 1926); W. *Hutschenruyter, *Gesch. d. MilM.* (holl., 1929); Atkins, *Treatise on the military band* (London 1931); Joh. Reschke, Studie z. Gesch. der brandenbg.-preuß. Heeresmus. (Diss. Berlin 1936); L. Degele, Die M., ihr Wesen u. Werden (Wolfenbüttel 1937); P. Panoff, M. i. Gesch. u. Gegenwart (Berlin 1938); A. Vesella, *La banda dalle orig. ai nostri giorni* (Mailand 1935). — B) zuständig: Herm. Schmidt, Militär- u. Marschmusik (in *Müller-Blattaus Hoher Schule 1937); *Wieprecht, Die M.-M. (1885); Damanski, Die Mil.-Kplm. Österr.-Ungarns (1904); Rott, Der Dienst im Heer

als Mil.-Musiker (1898); J. Le Forgeon, *Etude sur la réorganisation des mus. mil.* (1898); H. Eichborn, *Militarismus u. Musik* (1908); A. Pfannstiehl, *Die Erhaltung der Mil.-Kap. — eine Kulturfrage* (1914); G. Kandler, *Die kulturelle Bedeutung der dt. Mil.-Mus.* (1932); ders., *Gesch. d. dt. Soldatenmusik* (in *Dt. Soldatenkunde* 1937); H. Schmidt, *Der Spielmannszug* (1934); Herm. *Heiß, *Die M.* (in *Vorber.*); A. Vessella, *Trattato d'istrumentazione per banda* (Ricordi).

d) Soldatengesang ist uralte, wie die Reutertiedlein u. Landsknechtsgeänge seit dem frühen 16. Jh. beweisen; auch um 1700 blühten sie (Prinz Eugen vor Lille, vor Belgrad; frideriz. Lieder) als wichtiger Zweig d. Volksliedes. Nach russischem Vorbild suchte Friedrich Wilhelm III. v. Preußen Soldatenchöre zu organisieren (Majore Einbeck u. v. Witzleben), die in die Anfänge des Berliner Domchors ausmündeten. Im Weltkrieg blühte der Soldatengesang anfänglich nochmals reich empor u. wird auch in der neuen dt. Wehrmacht erfreulicherweise planmäßig gepflegt als ein Wahrzeichen soldatischen u. vaterländischen Geistes. Singleiterlehrgänge veranstalten während des 2. Weltkrieges Heer, Luftwaffe, Marine, Schupo.

Lit.: Schuhmacher, *Bibliogr. des Soldatenliedes* (1923); Joh. *Lewalter, *Die Reichswacht* (1915); *Dt. Soldatenlieder zur Gitarre*, hg. v. *Scherrer (Hofmeister 1914); *Kyffhäuser-Ldb.* hg. v. W. Werckmeister (1929); Johs. Künzig, *Lieder der badischen Soldaten* (Bühl); 11 Kriegsliederhefte (Diederichs 1915); *Der Kamerad*, hg. v. Fr. Schwagmeyer (Witten-Ruhr); *Skt.-Georg-Ldb.* hg. v. W. Gollhardt (Plauen); H. J. *Moser, *Lebensbilder dt. Soldatenlieder* (Zs. Germanien 1940); Arthur Kutscher, *Das richtige Soldatenlied* (Grote 1917); E. Hölter (mit R. Ringel und F. *Jöde), *Das Soldatenlied* (Kallm. 1932); O. Maußer, *Soldatensang* (Augsbg. 1932); G. Pallmann, *Soldaten Kameraden* (Hanseaten); ders., *Gluck ab!* (Bärenr.), ders., *Wohlauf Kameraden* (dgl.); *Ldb. d. Luftwaffe*, hg. v. Luftwaffeninspizient Husadel u. C. *Clewing (Vieweg); *Morgenmarschieren wir!* hg. v. H. *Baumann (Voggenreiter); *Das Lied der Front*, hg. v. A.-L. Berndt

(Kallm.); G. *Blumensaat, *Lied über Dtschld.* (Voggenreiter); K. A. *Finden, *Wir zogen in das Feld* (1939).

Millöcker, Karl, * 29. April (nicht Mai) 1842 in Wien, † 31. Dez. 1899 in Baden bei Wien, stud. am Wiener Kons., wurde v. Franz v. *Suppé entdeckt, 1864 Thkplm. in Graz, 1866 in Wien (seit 1869 am Theater a. d. Wien), schrieb zahlr. hübsche Operetten, die nur etwas handfester, bürgerlicher, aber nicht weniger gekonnt als die gleichzeitigen von Joh. Strauß sind, u. a.: *Das verwunschene Schloß*, *Gräfin Dubarry* (1879), *Apajune des Wassermann*, hervorragend inspiriert u. volkstümlich ist sein Hauptwerk *Der Bettelstudent* (1882, mit dem Kernstück „Ach ich hab' sie ja nur auf die Schulter geküßt“; Neubearb. von Quedenfeld u. Bars 1941 im Auftr. der Reichsstelle f. Musikbearb.); *Gasparone* (1884); *Der Feldprediger* (1884, jetzt als *Husarenstreiche* Neubearb. v. R. *Kattnigg u. H. Rainer); *Der arme Jonathan* (1894, Neubearb. v. J. *Rixner 1939); *Der Viceadmiral* (Neubearb., Schwerin 1936) usw. M. gab auch eine monatl. Sammlung von Kl.-Stücken, *Musikal. Presse*, heraus.

Lit.: C. *Preiß, K. M. (1905).

Minima s. Mensuralnotation.

Minnesang, die weltlich-ritterliche deutsche Kunstübung des 12.—14. Jhs., die teils auf dem Boden der Gregorianik (lat. Marienlyrik), teils als Nachahmung des franz.-provenç. *Troubadourwesens, teils aus volkstümlicher Sangeslust (Heinr. v. Melk um 1150: *trouliet behagenliche singen*) erwuchs, wobei für Deutschland ganz überwiegend die Barform mit Rücklauf des Abgesangs in die Stollenmelodie (Reprisen-Canzone) in Betracht kommt. Die leicht melismierten Weisen sind teils kirchentonartig, teils stehen sie im F-dur (*tonus lascivus*) der Volksmusik; sie sind in *Choralnotenschrift notiert (geringe Ausnahmen in Buchstabennotation mit Mensurbestimmung bei J. *Wolf, Hdb. d. Notationsk. I, 50ff.), erhalten also ihre rhythmische Geltung von der Texthebigkeit her (vgl. Akzentuierende Dichtung); andeutende Mensur Ende des 14. Jhs. — Die Personalunion zwischen Dichter und Melodist ist — wenigstens im AlsOb — die Regel; eine Ausnahme bildet Graf Hugo v. Montfort

(um 1400), der seinen Hofmusiker Burgk Mangold als Melodisten nennt (hg. v. P. Runge, 1906). Die Begleitung durch Fiedel oder kleine Harfe geschah mit kleinen Vor-, Zwischen u. Nachspielen, jedoch nur im Einklang oder in Terzen- bzw. Sextenparallelen. Die Mehrstimmigkeit beginnt beim *Münch v. Salzburg (1380), um sich bei O. v. *Wolkenstein (um 1390) rasch zusteigern. Hauptmeister vom mus. Standpunkt sind Walter v. d. *Vogelweide (um 1210, Münstersche Bruchstücke), *Neithart v. Reuental (um 1230, DTÖ XXXVII 1), *Wizlav v. Rügen (um 1280, *Jenaer Lhs.), Heinrich *Frauenlob (um 1300, DTÖ XX 2); weitere Quellen (um 1320) die Colmarer Lhs. (hg. v. P. Runge 1896), die Mondseer Lhs. (= Spörlldb., um 1400, hg. v. Mayer u. *Rietsch [hj.], *Acta germ.* IV, 1902), die 2 Wolkenstein-Hss. (DTÖ IX 1). Prakt. Bearbb.: H. J. *Moser, Minnesang u. Volkslied (Hoffmeister ²1933); O. *Ursprung, Der Minne Orden u. Regel (Volksverein M.-Gladb.); B. *Paumgartner (Das Taghorn), R. Kralik (in *Mantuanis Gesch. d. M. in Wien, Anhang). Vgl. Wagners *Tannhäuser*. Siehe auch Leich und Troubadour.

Lit.: H. J. *Moser, Gesch. d. dt. Musik I ²152—198; ders. in ZfMW VII, 360ff., XVI 142ff., u. Basler Kongr.-Ber. 1924, S. 259ff.; ders., Kl. dt. MG (1938), S. 14—28, und Musik in Pommern 1940 (Wizlav); Merker-Stammler, Realenzyklop. II unter Minnesang; E. *Jammers, Jenaer Lhs. (ZfMW VII); Fr. Eberth, Die Liedweisen der Colmarer Lhs. (Diss. Göttingen 1932); R. *Wustmann, W. v. d. Vogelweide (1912) u. in der Liliencronfestschr. (1910); Fr. *Gennrich, Das Formproblem des MS.s (1931); ders. in Z. f. Deutschkunde II u. ZfMW VII; G. Müller, dgl. (Dt. Vj. I, 92ff.); G. Roethe, Reimar v. Zweter (1887), S. 353ff.; Arthur Hübner, Die Geißlerlieder (1931); O. *Ursprung im AfMW V; W. Bücheler, Französ. Einfluß auf den Strophenbau bei den dt. Minnesängern; G. Plenio, Strophenbau der dt. Minnesänger (Pauls und Braunes Beiträge); W. Fischer, Der stollige Strophenbau im MS. (1932); Ph. A. Becker, Vom christl. Hymnus zum MS. (Hist. Jb. II 1); W. Lennartz, Die Lieder u. Laiche Tannhäuser

(Diss. Köln 1931); Hans Spanke in ZfMW XIV 385ff. (Leich des Tannhäuser); Zu Walter v. d. Vogelw. (1939). Histor.: *Liliencron und Stader (1850) für 4stg. MCh.; Gottfr. Emil Fischer in v. d. Hagens MS. IV (1840).

Miserere (lat. = Erbarm dich), der 50./51. Ps., der vielfach polyphoniert worden ist, besonders v. Gr. *Allegri, *Baj u. *Baini für das *Tenebrae*-Officium der Karwoche in der Sixtin. Kap. zu Rom. Das M. v. Allegri sollte nicht gedruckt werden und wurde erst von *Burney nachgeschrieben und veröffentlicht.

Lit.: J. Amann, Das M. v. Allegri u. s. Auffg. (Diss. Freibg./Schw., 1935).

Missa s. Messe.

Missale, Meßbuch, enthält die vom Priester zu sprechenden liturg. Texte sowie diejenigen der *Aspersio* u. der *Benedictiones*, aber nicht die Ordinariums-Melodien; die *de tempore*-Gesänge der *Messe stehen im *Graduale.

Lit.: *Missale romanum* (P. Bihlmeyer, Frbg. i. Br. ²⁹1930); A. Baumstark, Die Entw. des *M. rom.* (Nijmegen 1929); R. Hanon de Louvet, *En marge du M. rom.* (Wetteren 1929), K. *Fellerer im Kirchensänger 1933 S. 157. **misurato** (ital. = gemessen), wieder taktstreng (nach „freien“ Strecken); *canto m.* = *Mensuralmusik (im Gegensatz zu *canto plano* = gregor. Ges.).

Mitterer, Ignaz, * 21 Febr. 1850 zu St. Justina im Pustertal, † 18. Aug. 1924 zu Brixen, 1874 Priester, stud. bei *Haberl u. Haller in Regensburg, wo er 1882—85 Domkplm. war, seitdem dgl. in Brixen (1906 Monsignore, 1917 Domkapitular). Er schrieb über 200 k.-m. Werke, darunter 45 Messen, ferner eine *Chorschingschule* (⁴1908), *Die wichtigsten kirchl. Vorschriften für KM.* (⁴1905) usw.

Mitterwurzer, Anton, * 2. April 1818 zu Sterzing, † 2. April 1872 zu Döbling bei Wien; Neffe u. Schüler v. *Gänsbacher, war 1839—70 berühmter Bariton der Dresdener Hofoper (besonders Weber-, Marschner-, Wagnersänger).

Mittönen s. Resonanz 1).

mixolydisch s. Kirchentonarten.

Mixtur (lat. *mixtura* = Mischung), die wichtigste *gemischte Stimme der Orgel, aus 3—8 (selten 10 oder 12) Pfeifen je Taste, meist dreifach: mit Oktave u. Duodezime (Quinte), einschl. Terz u.

Septime, die aber bei hohen Grundtönen „repetieren“, d. h. in tieferer Oktave wiederkehren; M. siebenfach hat auf den tiefsten Tasten etwa $2'$, $1\frac{1}{2}'$, $1\frac{1}{3}'$, $\frac{1}{2}'$, $\frac{1}{3}'$, $\frac{1}{4}'$, auf den höchsten $4'$, $4'$, $4'$, $2\frac{2}{3}'$, $2\frac{2}{3}'$, $2'$, $2'$, also künstliche Darstellung eines (verengten) Ausschnitts aus der Obertonreihe, um dem Gesamtklang mehr Farbe u. Glanz zu geben. Die besten M.en bauten die dt. Orgelmacher des 17. Jhs., heute werden sie wieder mannigfaltig gebaut. Die Verwendung setzt entsprechend starke Grundstimmen voraus, um den Akkordcharakter der einzelnen M.-Taste verschwinden zu lassen.

Mizler, Lorenz Christoph, * 26.

Juli 1711 zu Heidenheim (Mittelfrank., bei Gunzenhausen), † im März 1778 zu Warschau, als Stud. 1731—34 Schüler v. J. S. Bach (Kl, Komp), 1734 Magister (Diss., *quod musica ars sit pars eruditionis musicae* [= Musik als Teil musischer Erziehg.] 21736), seit 1737 an der Univ. Lpz. für Math., Philos. u. Musik habilitiert, gründete 1738 die *Societät der musikal. Wissenschaften* (für die J. S. Bach nachmals einen Kanon schrieb); 1743 ging er als gräfl. Hauslehrer nach Polen, später wurde er am poln. Hof geadelt (M. v. Kolof), 1747 Erfurter Dr. med. h. c.; Hg. der Zss. *Neu eröffnete mus. Bibliothek* (1736—54) u. *Musikal. Starstecher* (1739/40). Ferner schrieb er *Die Anfangsgründe des Generalbasses* (1739); *Lusus ingenii de praesenti bello* (1735, humorist. Voraus- sage des Kriegsverlaufs gegen Frankr. nach Kontrapunktregeln) und ver- deutsche 1742 *Fux' *Gradus ad Parnassum*. Lit.: Fr. Wöhlke, L. Ch. M. (Diss. Berlin 1940).

Mjaskowski, Nikolai Jakowlew- witsch, * 20. April 1881 in Nowo- georgiewsk, stud. 1906—11 bei *Rimsky- Korsakow u. *Ljadow (Petersburg), war 1914—20 Kriegsteilnehmer, wurde 1921 Komp.-L. am Moskauer Kons. u. galt als der beste russ. Sinfoniker neben *Glasunow; er schrieb 8 Sinf., Sinfonietta, mehrere sinf. Dichtg.en, Vc- Son., StrQu.e, 4 Kl.-Son.en. Lit.: V. Belajew in *The Sackbut* (Mai 1925).

M. M. = Metronom *Mälzel.

Moberg, Carl Allan, * 5. Juni 1896 zu Östersund (Schweden), stud. 1917 bis 24 in Upsala (*Norlind), 1924 bei A. *Berg (Wien), bis 1927 bei P.

*Wagner (Freiburg i. Schw.), 1927 Dr. phil. u. Priv.-Doz. der MW in Upsala, 1933. Dir.-Mitgl. d. Intern. Ges. f. MW u. Mithg. d. schwed. Z. f. MW, schrieb *Die schwed. Sequenzen* (2 bdg., 1927); *Musik u. MW an schwed. Universitäten* (Bull. I u. II), *Über mehrstg. ma. Musik in Schweden* (1928), *Der greg. Ges. in Schweden während d. RefZeit* (Km. Jb. 1932), *Gesch. d. KM* (schwed., 1932); *Antik och medeltid in Kyrkomus.* (1935).

Mocquereau (spr. mokəro), Dom André, * 6. Juni 1849 zu la Tessoualle bei Cholet (Maine et Loire), † 18. Jan. 1930 in Solesmes, wo er 1875 Benedik- tiner wurde u. unter Dom *Pothier Gregorianik stud.; hier wurde er Lehrer des Choralgesangs, unternahm For- schungsreisen, regte 1889 die *Paléogr. mus.* (siehe Denkmäler) an, die er leitete, u. wurde Prior (auch nach der Ver- legung nach Quarr Abbey auf der Insel Wight). Seine rhythm. Studien haben Widerspruch gefunden: er vertritt die benedikt. Auffassung des gleichen Werts aller Töne, möchte aber in den gebun- denen Texten den Akzent auf die Kürzen legen (!). Sein Hauptwerk: *Le nombre musical grég. ou Rhythmique grég.* (I 1908, II 98); ferner: *L'art grég.*; *Petit traité de psalmod.*; *La psalmodie romaine et l'accent tonique latin* (1895); *Notes sur l'influence de l'accent et du cursus tonique latins dans le chant ambros.* (1899); *A propos du répons Tua sunt* (mit G. Beyssac in der Riemann- festschr. 1909); separat seine Einltg.en *sur Pal. mus.* (z. T. dt. bei Herder).

Lit.: F. Kosch in ZfMW XII, 312 ff.; J. A. deDonostia, *A propos du nombre mus. de D. M.* (Paris 1930); J. Ward, *De greg. Zangen naar D. M.* (Doornik 1929).

Modaltheorie s. Moduslehre.

moderato (ital.), gemäßigt; Zeitmaß zwischen *Allegro und *Andante.

Moderne, Jacques, Kplm. an Notre- Dame zu Lyon, komp. Chansons u. Motetten, war aber vor allem 1532—67 Musikdrucker und Verleger. Seine wichtigsten Sammlungen waren der *Liber X missarum* (1540, redig. von Layolle), die *Motetti del fiore* (5 Bücher 1532—42) u. der *Paragon des chansons* (10 Bücher 1538—43).

Modulation heißt der endgültige Übergang von einer Tonart in die

andere (den bloß vorübergehenden nennt man Ausweichung). Man kann viererlei Mittel zum Modulieren unterscheiden: a) Umdeutung, b) chromat. Stimmenrückung, c) Sequenz-Bildung, d) verbindungslosen Kontrast.

a) Umdeutung ist das wichtigste M.-Mittel u. beruht auf dem *Funktionswechsel der Akkorde, vor allem der unterschiedlichen Rolle, die die Tonika

der Ausgangstonart in neuen Tonarten spielt; z. B. ist der C-dur-Dreiklang T in C-dur [u. bei „pikardischer“ Aufhellungsvariante in c-moll], D in F-dur und f-moll, S in G-dur (und g doris), Tp in a-moll [als „erweiterte Parallele“ in A-dur u. As-dur], Mediant in e-moll (E-dur, Es-dur), 7. Stufe in d-moll (D-dur), seine Umkehrung *neapol Sextakkord in h-moll und H-dur:

Figured bass notation for the first staff: C: T 7, F: D 7, C: T 7, G: 4 5, D: 2 3, T, C: T, D: 3, T, A: 5, T, D: 3, T, C: T, D: 2, 5, T.

Figured bass notation for the second staff: C: T, D: 2 5, T, d: 7, D: 2 5, T, A: 7, S, D: 2 5, T, D: 5, T, D: 5, S, D, T.

Verbindet man gar zwei derartige Schritte, also zwei Tonarten-Verwandtschaften, so kann man fast alle Tonarten durch doppelte Umdeutung erreichen (vgl. M. Regers Beiträge zur M.-Lehre, 21904), z. B. von C- nach Cis-dur:

Figured bass notation: C: T, H: S, D, C: S, D, 7, T.

Wichtig ist es dabei, zu überlegen, wo man das Zwischenglied ansetzen will (wie beim Kursbuch: wo man umsteigt); z. B.: von f-moll nach H-dur (4 b—5 #): Mitte C-dur oder G-dur also

Figured bass notation: F: T, C: 5, H: 7, D: 2, 7, T, oder

Figured bass notation: F: T, G: phryg, H: 7, D: 2, 5, T.

Erleichterung schafft u. U. die Mitverwendung *enharm. Verwechslungen. Wohlgermerkt sind die angeführten

Notenbeispiele noch keine Musik, sondern nur erst Schemata — entscheidend für die Wirkung und Überzeugungskraft einer M. ist, daß die Bewußtseinsumschaltung (der Tonaltitätswechsel) an der richtigen Stelle (meist im vorletzten Takt des „Satzes“ unter Betonung des neuen D) vorgestellt werden kann, daß die M. melodisch-motivisch überzeugt u. daß sie möglichst auf diatonisch klaren Verwandtschaften beruht.

b) Stimmenverrückung, besonders chromatischer Art, z. B. das An-kurbeln der Bewegung

führt zwangsläufig weiter (wie ein Paternosteraufzug, bei dem man nur darauf achten muß, im gewünschten Stockwerk rechtzeitig auszustiegen); die harmon. Funktionen sind hier sekundäre Folgeerscheinungen des horizontalen Bewegungswillens.

c) Sequenzbildung: man formt ein Motiv als Kettenglied, das entweder in sich moduliert und nun durch harm. wörtliche oder vor allem melodische Wiederholung im Quinten-, Terzen- oder Sekundenabstand weiterführt, z. B.



oder in sich nicht modulierte, aber durch mehrmalige Wiederholung auf anderer Tonhöhe überzeugend in die neue Tonalität führt:



d) Verbindungsloser Kontrast ist zwar eigentlich eine „M. ohne M.“, kann aber trotzdem, wie schon das letzte Notenbeisp. zeigt, besonders durch mehrfache entsprechende Anwendung etwas zwingend Logisches bekommen und wird in der Musik tatsächlich, zumal als Überraschungseffekt, zur Kennzeichnung eines Einschubes usw. oft angewandt, u. zw. nicht nur als Parenthese eines einzelnen fremden Klanges, sondern auch ganzer Tonaltätsflächen ohne Übergangsgelenk.

Lit.: H. *Riemann, *Systemat. M.-Lehre* (1887); Carli Zöllner, *The art of m.* (London 1930); E. Markees, *Die diaton. M.* (Zürich 1930); G. Harren, *Themat. Modulieren* (1931); G. Güldenstern (J.), *M.-Lehre* (Stuttg. 1929); P. *Juon, *Anltg. z. Modulieren* (1929); J. Spoel, *M.* (Amsterd. 1928); P. W. Orem, *Manual of m.* (Philad. 1931); ferner sämtl. *Harmonielehren.

Modus (lat. = Maß) 1) = Tonart, vgl. Kirchentonarten; Modalität = Zugehörigkeit zu einem Kirchenton. *Lit.:* Urban Bomm, *Der Wechsel der Modal-Bestimmung in den Meßges. des 9.—13. Jhs.* (1929); A. Auda, *Les modes et les tons m.-ae.* (Brüssel 1930) (siehe auch Tonar). 2) = Versmaß; vgl. Metrik u. Moduslehre. 3) Taktmaß der Maxima und Longa in der *Mensuralmusik des 15. u. 16. Jhs., also noch eine Größenklasse höher als das *Tempus, zwei höher als die *Prolatio; der *M. major* (3teilig) oder *minor* (2teilig) wurde nicht durch bes. Taktvorzeichen, sondern durch das Vorkommen entsprechender Werte ausgedrückt.

Moduslehre, Frühstadium der *Mensuraltheorie im 13. Jh., in dem der *Choralnotation durch gewisse Abfolgen von Notenwerten (bzw. seit *Hieron. de Moravia *Ligaturen) Län-

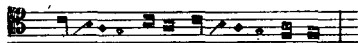
gen- und Kürzenbestimmungen zu gewiesen werden; man hat mit dieser Lehre sogar rein choral notierte Gesänge (Fr. *Ludwig, Fr. *Gennrich, J. B. *Beck u. P. *Aubry zum Troubadourgesang) rhythmisiert. Gezählt werden:

1. Modus ■ ■ = - - (Trochaeus)
2. " ■ ■ = - - (Jambus)
3. " ■ ■ ■ = - - - (Daktylus)
4. " ■ ■ ■ = - - - (Anapäst)
5. " ■ ■ = - - (Spondaeus)
6. " ■ ■ = - - (Pyrrhicus)

Um 1279 (Anonymus Sowa) verschwanden der 3.—5. Modus zugunsten des 1., 2. u. 6. (modale Transmutation), indem sich z. B. der 3. Modus mit der „stilisierten, übermensurierten“ Geltung

$\frac{6}{4}$ (Modus longus) zum 6. Modus $\frac{3}{4}$ (Modus brevis) glättet (H.

Sowa, Zur Weiterentwicklung der modalen Rhythmik, *ZfMW* XV, 422 ff.). Für die Benutzung der Ligaturen in der M. zeuge die Oberstimme eines 2stg. engl. Spielmannstanzes des 13. Jh.:



Lit.: Johs. *Wolf, *Hdb. d. Notationsk.* I 198 ff.; J. B. *Beck, *Die Melod. d. Troubadours* (1908); ders. in der *Riemann-Festschr.* 1909; P. *Aubry, *La rythmique mus. des troub. et trouv.* (1907) u. *RM* XI/10; H. *Riemann in *SbIMG* XI, 582 ff.; Fr. *Ludwig,

Repertorium, S. 42 ff.; W. *Niemann, Die abweichende Bedeutg. d. Ligaturen (1902, Beiheft IMG); A. M. Michalitschke, Die Theorie des Modus (1923).

Moock, Hermann, aus der Jugendbewegung hervorgegangener Verlag, 1920 in Lüneburg gegr., 1925 nach Celle verlegt, betreibt Neukonstr. alter, M.-Instr. u. Hg. dazugehöriger Lit.; Zs. f. Spielmusik, hg. v. Fritz *Jöde.

Mölders, Johannes B., * 18. Juli 1881 in Krefeld, wurde 1910 Priester, 1912 in Aachen Schüler von Franz *Nekes u. 1913 dessen Nachf. als Domkplm., seit 1921 dgl. in Köln (auch Prof. f. KM am Priesterseminar, Diöz.-Präs. des Cäcilienvereins [seit 1930 Generalpräses] u. Hg. v. dessen *Blättern f. die Erzdiözese Köln*).

Möllendorff, Willi v., * 28. Febr. 1872 in Berlin, wo er 1891—93 an der Hochschule (*Succo, *Bargiel) stud., wurde Thkplm., erfand ein (bichromatisches) Vierteltonharmonium mit besonderer Tastatur (Vorträge u. Abb. seit 1917), lebte in Gießen, dann Berlin, zuletzt in Stettin, wo er am 27. April 1934 starb, komp. auch mit Vierteltonen; ferner schrieb er Opern, sinf. Dichtg.en, Lieder, Chorwerke, MCh.e. *Lit.*: E. A. Molnar (ZfM 101. Jg.).

Möller, Heinrich, * 1. Juni 1876 in Breslau, stud. MW. bei *Riemann, *Kretzschmar, *Friedlaender (j.) (Dr. phil.), lebte als Musikschriftst. in Paris u. New York, jetzt in Naumburg; Hg. der 14bdg. Sammlung *Das Lied der Völker* (Schott, auch Auswahlheft) und der Briefe v. C. *Fuchs an *Nietzsche; Übers. russischer Opern, auch Sänger u. Vortragender auf d. Gebiet des internat. Volksliedes; seit 1936 Dozent für Vld.kunde a. d. Univ. Jena.

Möller, Joachim, s. a. Burck.

Mönch v. Salzburgs, Münch, Hermann.

Möschinger, Albert, * 10. Jan. 1897 in Basel, stud. bei Ernst Graf in Bern, in Leipzig (Kons.) u. München (*Courvoisier), lebt als Pianist und Begleiter seit 1927 in Bern. Er schrieb 4 Str.Qu.e., StrTrio, Oktett, Kl-Trio, Kl-Quint., 3 Kl-Konz.e mit kl. Orch., Konz.e f. V und Kammerorch. op. 40, Motetten, Chöre, MCh.e, Kantate „Tag unseres Volkes“ op. 46 (1939); Orgelwerke (Passac. fis-moll, Introd. u. Doppelf.) Sopr.-Kantate m. V u. Kl (Cemb); Kl-

Stücke op. 28—31; 3 V-Stücke op. 25; Purcell-Var. für StrOrch. u. Schlagz. op. 35 für 2 Kl.e; Lenaulieder op. 16, zehn nach altdt. Gedichten op. 36.

Moffat, Alfred, * 4. Dez. 1866 zu Edinburgh, stud. 1882—88 bei Bußler (Berlin), lebt in London; bekannt durch seine schottischen u. irischen Volksliedsammlungen, noch mehr durch seine Ausgg. alter Musik bei Simrock, Schott u. Augener: Klassische VSonaten, dgl. VcSonaten, Trio-Meisterschule, Kammer-sonaten des 17. u. 18. Jhs., *Old English Music*; auch übersetzt er die V-Schule v. Andr. *Moser ins Englische.

Mohler, Philipp, * 26. Nov. 1908 in Kaiserslautern, stud. 1928—34 bei Jos. *Haas (München), wirkte in Landau (Pfalz) u. Nürnberg, seit 1940 Kompl. u. Dirig. an der Staatl. Hochschule in Stuttgart. Er schrieb f. Orch.: Concertino f. Fl, Cl, Horn u. StrOrch. op. 11, Kl-Konz. op. 16, Sinfon. Vorsp. „Wach auf, du dt. Land“ op. 18, Sinfon. Fantasie op. 20; f. Chor: „Leben“ (Präl. f. MCh, Blechbl. u. Pk) op. 5, MCh-Bearbb., Kantate „Vergangen ist die Nacht“ (Jugend- od. FrCh, Fl, StrOrch.) op. 14; V-Son. op. 4, Trio f. Fl, V, Kl op. 6, Capriccio f. Fl u. Kl, Fantasiestück f. Vc u. Kl op. 19, Prael. Elegie u. Burleske (Kl) op. 21, Divert. f. V u. Br. op. 13; Rilke-Lieder op. 3, Solokantate f. Sopr. u. Kl-Quint. op. 10 (meist W. Müller u. Schott).

Mojsisovics, Roderich v., * 10. Mai 1877 zu Graz, stud. dort bei *Degner, dann in Köln (*Wüllner, *Klauwell) u. München (*Thuille), 1900 Dr. jur., leitete 1903 den Brünner MGv u. lebte seit 1905 in Graz, wo er (nach Zwischenstationen in Pettau u. Leipzig) 1912 die Leitung des Steierm. MV.s (1920 Kons.) übernahm, 1925 Prof., 1932 Lektor an d. Univ., 1933 übersiedelte er nach München u. wurde 1942 Musikschulleiter in Mannheim. Er schrieb: *M. Reger* (1911); *E. W. Degner* (1919); *Ein wieder aufgefundenes Ballett Mozarts* (ZfMW XII 472); *Bachprobleme* (1930); Analysen zu *Kienzls *Don Quixote* u. Pfitznerns *Rose*. Kompositionen: Opern *Tanichen Rosmarin* (1913); *Die roten Dominos*; *Messer Ricc. Minutolo*; *Der Zauberer*; *Madame Blaubart*; *Die Locke* (1928); *Anno Domini*; *Viel Lärm um Nichts*; Bearb. des *Chines. Mädchens* v. *Rinaldo da Capua;

5 Sinf.; sinf. Dichtg. *Stella*; 3 StrQu.e, 2 Kammerkonz.e (Kl, StrO); *Festmusik* (Orgel, HarmM.), *Totenmesse*; *Weihnachtskantilene* (Kantate), *Waldphant.* f. 2 Kl; Chorwerke, Lieder, OrchGes.e, FrCh.e; Orgel- u. KlStücke; Melodramen; VKonz; Kammermusik: 2 VSon., Br-Son, Serenade f. StrTrio.

Lit.: M. Morold, R. M. (1924); ders. in ZfM Aug. 1932; Fr. Stichtenoth in ZfM 109 (1942).

Moldenhauer, Walther, * 25. Dez. 1878 zu Freienwalde (Pommern), † 6. Sept. 1927 zu Berlin, wo er an der Hochschule bei *Barth, C. L. Wolf u. *Bruch stud. u. später KlLehrer (1926 Prof.) wurde, daneben Chordirig. u. Begl.; schrieb wertvolle (z. T. 16stge.) MCh.e, Kantaten, Motetten, Lieder mit Instr.en.

Molinari, Bernardino, * 11. April 1880 zu Rom, wo er als einer der besten ital. Dirig. seit 1912 das Orch. des Augusteo leitet, auch in USA. erfolgreich; seit 1932 mehrfach in Berlin gastierend; Hg. von Monteverdis *Sonata sopra Sancta Maria*, Carissimis Orat. *Giona*, Vivaldi *Conc. grossi* über die Jahreszeiten; M.instrumentierte Debussys *L'isle joyeuse*. Lit.: E. Mucci, B. M. (Lanciano 1941).

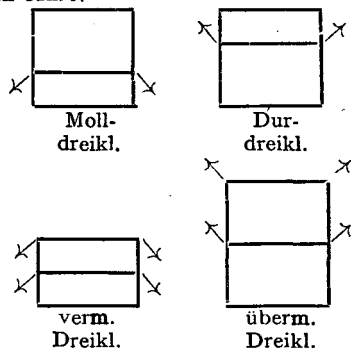
Molique (spr. -lik), Bernhard, * 7. Okt. 1802 zu Nürnberg, † 10. Mai 1869 in Cannstatt, V-Schüler v. *Rovelli (München), dessen Nachf. als HKonzm. er 1820 wurde, 1826 dgl. in Stuttgart, 1849—66 in London als Quartettspieler u. Lehrer geschätzt. Er schrieb 6 V-Konz.e (besonders das 5., a-moll) u. ein treffliches Vc-Konz., V-Concertino, 8 StrQu.e, KlQu, FlQu, Konzertanten f. 2 V usw., Sinf., 2 Messen ein Orat.

Lit.: F. Schröder, B. M. u. s. Instr-Kompos.en (1924); A. *Moser, Gesch. d. Violinsp. S. 490ff.

Molitor. 1) Johann Baptist, Domkplm. in Konstanz († 1900 als dgl. in Leitmeritz), geschätzt als kath. KM-Komp.; dessen Söhne: 2) Gregor, * 18. Juli 1867 in Sigmaringen, Benediktinerprior in Beuron, Orgelbauer u. kirchl. Komponist, bot 1913 ein *Lehrb. d. diaton.-rhythm. Harmonisation der greg. Melod.*; 3) Raphael, * 2. Febr. 1873 in Sigmaringen, 1890 OSB in Beuron. 1897 Priester, 1898—1904 Lektor u. Org., 1904 Prior, 1906 Abt v. St. Joseph bei Coesfeld (Westf.); er schrieb

Die nachtridentin. Choralreform (2bdg. 1901/02, worin er die Nichtbeteiligung Palestrinas an der *Edit. Medicea* nachwies); *Reformchoral* (1901); *Choralwiegendrucke* (Nachweis der frühesten dt. Missaldrucker in Italien); Abhdl. im Km. Jb.; *Die Lieder des Münsterer Fragm.* (= W. v. d. Vogelweide, SbIMG XII); *Die Musik in d. Reichenau* (R.-Festschr. 1925 II) usw., Mitgl. der päpstl. Kommission f. d. *Vaticana*.

Moll (von lat. *mollis* = weich, Gegensatz *durus* = hart), das „andere“ harmonische Tongeschlecht, dessen Grundakkord (Tonikadreiklang) sich aus kleiner und großer Terz über dem Grundton (*Finalis*) aufbaut, woher die „Mollterz“ etwas nach unten Drückendes statt der nach oben strebenden „Durterz“ hat, was zu gegensätzlichen Leittonspannungen führt:

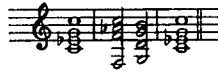


so daß man dem Moll „Trauerweidencharakter“ (M. *Hauptmann, *Öttingen, *Riemann) zugeschrieben hat und im Molldreiklang das Spiegelbild des Durdreiklangs hat sehen wollen, womit hier die Quinte zum „Grundton“ wird. (Öttingen: *Phonica* statt *Dur-Tonica*). Verlockend für diese Ansicht ist, daß der abwärtsgehende Molleiton in die Quinte des Auflösungsdreiklangs mündet. Das Bestreben der „dualen Molltheorie“, die von *Zarlino über *Rameau zu *Goethe geht, ist, das Mollgeschlecht als polar gleichwertig gegen das Durssystem zu stellen, während die „Monisten“ es in allem nur als „Molltrübung von Dur“ hinstellen wollen. Gegen die duale Auffassung vom Spiegelbild-Dreiklang spricht, daß man (mindestens durch die Generalbaßgewöhnung, wahrscheinlich aber überhaupt) auch die Mollakkorde „von

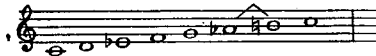
unten nach oben“ hört, nicht umgekehrt. Die Monisten machen geltend, daß die Mollterz im Obertonprisma nicht vorkomme — in der Tat zwar nicht vom Grundton aus, wohl aber der vollständige *Mediantendreiklang als 10., 12., 15. Teilton, z. B. über C als e g h. Die Dualisten berufen sich demgegenüber auf eine symmetrisch von der hohen Phonica nach der Tiefe strahlende „Untertonreihe“, z. B. c''', c'' f' c' as f d usw., die zugleich die besondere Wichtigkeit der Mollunterdominante in Dur (H. *Riemann: f-moll = Unterklang v. c: c⁰) erklären würde; auf die Feststellung, daß diese tatsächlich nicht existiert, wurde gemeint, die Untertöne höben sich durch *Interferenz gegenseitig auf, doch sind sie eben wirklich nicht vorhanden (siehe jedoch Glocke, Differenzttöne, Klirrtöne). Daß Riemanns „reines Moll“, d. h. mit streng äolischem Tonvorrat und absinkenden Leittönen, theoretisch sauberlicher dasteht als die zur Molltonika getrübte Durkadenz (siehe Kadenz, 2. Notenbeisp. b), sei gern zugegeben und hat für jene Melodien Gültigkeit, die tatsächlich mehr zum Äolischen neigen (Riemann, Folklorist. Tonalitätsstudien, 1919). Für die weit aus überwiegende Mehrzahl der Fälle unserer neueren praktischen Musik jedoch ist die emporsteigende Dominanterz in Moll nicht zu leugnen, womit auch die Betrachtung der Molltonika nicht in der Richtung umgeschaltet werden kann. Da der Durdreiklang nicht allein aus der Obertonreihe abgeleitet zu werden braucht, sondern sich auch als harmonische Unterteilung des Quintintervalls 2 : 3 ergibt, kann auf die Spiegelbildtheorie verzichtet werden, ohne daß die Selbständigkeit des Moll-

dreiklangs aufgegeben zu werden braucht — $\frac{2}{3}$ ist ebenso aus $\frac{4}{5} \cdot \frac{5}{6}$ wie aus $\frac{5}{6} \cdot \frac{4}{5}$ zusammengesetzt.

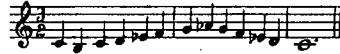
Aus der modernen Mollkadenz



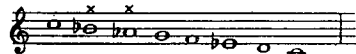
ergibt sich die „harmonische Molltonleiter“



(erstmalig theor. aufgestellt von Georg Friedr. Linigke, auch Lingke, Mitgl. in *Mizlers *Societät* seit 1742, später Bergrat in Weißenfels [Die Sitze d. mus. Hauptsätze, 1766]), deren Schönheitsfehler (übermäßige Sekunde) die schon in D. *Heinrichens Generalb.-Lehre S. 746ff. und wieder in *Draesekes „Geb. Stil“ I aufgestellte Form



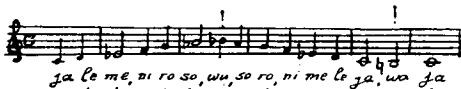
beseitigt, während man früher statt dessen die „melodische“ Molltonleiter und absteigend (äolisch)



konstruierte; doch benutzt Bach erstere gelegentlich auch absteigend, z. B. Konzert f. 2 Violinen:



Die Doppelgestalt der 7. Stufe bietet schulisches am besten R. *Münichs Jale-Formel:



Die Dualisten setzen folgerichtig als „Spiegelbild“ der Durtonleiter die phrygische absteigend als „reine“ Molltonleiter, doch widersprechen dem wieder die harmonischen Folgeerscheinungen. Harmonisiert man die melodischen Tonleitern, so ergibt sich für die große Sexte

der aufsteigenden (dorisch, vgl. Kirchentonarten). c d e f g a h c', an der aber B. *Ziehn mit Recht die Folge von 4 Ganztönen tadelt) die Unterdominante als Dur, für die kleine Septime der absteigenden (äolisch) die Dominante als Moll, welch letzteres auch

für die Beantwortung in Fugen mit Mollthema wichtig ist. Über die Ableitung der Mollvorzeichnungen von Dorisch oder Äolisch siehe ebenfalls Kirchentonarten.

Der Zusammenhang zwischen Dur und Moll ergibt sich aus verschiedenen Beziehungen: 1) dem Verhältnis der Variante (Riemann), d. h. der chromatischen Veränderung der Terz bei gleichbleibendem Quintengerüst, z. B. C-dur \rightarrow c-moll — hierauf beruht die in der Romantik so wichtige „Beleuchtungsregie“ zwischen gleichnamigem Dur u. Moll (Schubert, *Fremd bin ich eingezogen*) und im Barock der Durschluß in Moll (J. J. *Rousseau: Picardische Terz); 2) dem Verhältnis der Parallele bzw. Medianten, d. h. der Terzverwandtschaft zweier Dreiklänge mit zwei gemeinsamen Tönen, z. B. C-dur \rightarrow a-moll u. C-dur \rightarrow e-moll, wobei der a-moll-Dreikl. als Umkehrung des „Seitenklangs“ (Riemann) c e a, e-moll im Sinne des „Leittonwechsels“ (Riemann) e g h verstanden werden kann; 3) dem Verhältnis der Dominante u. Tonika, z. B. C-dur — f-moll; 1) ist der Verwandtschaft von Bruder u. Schwester, 2) der von Ehegatten, 3) der von Vater und Tochter vergleichbar.

Die Unterscheidung, Dur klinge fröhlich, Moll traurig, hat trotz ihrer Urümlichkeit zweifellos viel für sich — sie ist Fortführung der Lehren u. Beobachtungen zum Ethos- u. Affektgehalt der Kirchentonarten. Allerdings können Klanglage, rhythmisch-melodische Bewegung u. harmonische Würzen diese Grundfärbung bis ins Gegenteil verkehren und es gibt eine Durtäuschung der Öde und Verlassenheit, die man (wie — · — = +) als „Moll hoch zwei“ bezeichnen könnte, z. B. Handels berühmter Trauermarsch aus Saul und Glucks „Ach, ich habe sie verloren“.

Lit.: M. *Hauptmann, Die Natur der Harmonik u. Metrik (1853); A. v. *Öttingen, Harmoniesystem in dualer Entw. (1866, 2. Das duale H. 1913); H. *Riemanns Harmonielehren (s. d.); O. Steinbauer, Das Wesen der Tonalität (1928); H. J. *Moser, Goethe u. d. mus. Akustik (Liliencronfestschr. 1910); P. Heinlein, *The affective characters of the major and minor modes in*

music (Baltimore 1928); *Louis u. *Thuille, HarmL. (Eintlg.).

molto (ital.), sehr, viel.

Moment musical (fr., spr. momā mü-), musikal. „Augenblicksbild“, lyr. Charakterstück (so zumal von Schubert).

Momigny, Jérôme Joseph de, * 20. Jan. 1762 zu Philippeville, † im Juli 1838 zu Paris, Org. in St. Omer, St. Colombe, 1785 Lyon, während der Revolution in der Schweiz, dann in Paris, Tours u. wieder Paris als Verleger seiner Bücher, durch die er der Begründer der *Phrasierungslehre wurde: *Cours complet d'harm. et de compos. après une théorie neuve* (3bdg., 1806); *Exposé du... système mus.* (1808); *La seule vraie théor. de la mus.* (1823, auch ital.); *Cours général de mus.* (1834); *Elementar-KISchule*; 2. Bd. (1818) der *Encycl. méthodique* v. Framéry u. Ginguené (1791); sein *Cours* enthält bereits die Erkenntnis „der Auftaktsbedeutung leichter Werte, der Identität des geraden u. ungeraden Takts, der Unterscheidung männl. u. weiblicher Endungen“ (H. *Riemann in der Musik III 15).

Monaldi, Gino, * 2. Dez. 1847 zu Perugia, † 5. April 1932 zu Rom, Schüler des Mailänder Kons., Musikkritiker, seit 1885 in Rom, schrieb u. a. *Mascagni* (1898); *Verdi* (Turin 1899, 2. 1916); *Le regine della danza nel sec. XIX* (1910); *Cantanti cel. dgl.* (Rom o. J.); *Le prime rappresent.* (Mai 1910); *Impresari cel. del sec. XIX* (1918, 2. 29); *Cantanti evirati* (Rom 1920); *Ricordi mus.* (1921); *Puccini* (1929); *Ricordi viventi* (1927); *I Teatri romani nei sec. XVIII e XIX* (Neapel 1928).

Mondonville (mōdōwill), Jean Joseph Cassanéa de, * 25. Dez. 1711 zu Narbonne, † 8. Okt. 1772 in Belleville bei Paris, Geiger in Lille u. Paris (*Conc. spirit.*), 1739 kgl. Kammermusiker, 1744 Kapellintendant in Versailles, 1755—62 Dirg. der *Concerts spirituels*, schrieb Motetten, Opern, Triosonaten, V-Sonaten, vor allem solche op. 4 (*Les sons harmoniques*, 1735), die erstmals in großem Maßstab die *Flageolet-Technik ausnutzen, u. *Pièces de clavecin* (Faks.-Neudr. v. W. Höckner, Zwenkau 1932).

Lit.: A. *Moser, Gesch. d. V-Spiels, S. 377ff.; Grillet, *Les ancêtres du violon* II 127; *Tessier in der RM Juli

1926; de *La Laurencie, *L'école fr. du Violon* (1922—24); Hellouin, *Feuillets d'hist. mus. franç.* (1902); C. v. d. *Borren, J. C. de *M.s Pièces de clavecin* (Act. Mus. VIII, Kopenh. 1936).

Moniuszko (spr. -juschko), Stanislaw, * 5. Mai 1819 auf d. Gut Ubil (Gouv. Minsk) als Sohn einer Deutschen, † 4. Juni 1872 in Warschau, studierte dort bei Frey und 1837—39 bei Rungenhagen (Berlin), war Org. in Wilna und wurde 1858 Opernkplm. in Warschau, später Prof. am Kons. Er schrieb mehrere Opern, so *Der neue Don Quixote*; seine *Halka* (1847 im Konz.), 1854 auf dem Theater in Wilna, 1936 in Berlin) wurde die erste poln. Nationaloper, der er noch 17 weitere folgen ließ. Auch schrieb er Kantaten, Schauspielmusiken, Messen, Requiems, Litaneien, Ballette, Chorwerke und Chöre, rund 400 Lieder, eine poln. HarmL. Innerhalb der Warschauer Mus.-Ges. arbeitete eine *Sektion M.* zu s. Andenken.

Lit.: *Jachimecki, St. M. (1921, poln.); ders. in *Mus. Quarterly* XIV 1 (1928).

Monn, Georg Mathias, * 1717 in N.-Österr., † 3. Okt. 1750 als Org. (Karlskirche) in Wien, schrieb wertvolle Sinfonien, Triosonaten (DTÖ XV 2 u. XIX 2), mit denen G. *Adler (j.) M. zum Reformator der Instr.-Mus. an Stelle v. J. *Stamitz (s. *Mannheimer Schule) machen wollte. Doch ist der Nachweis trotz des Werts der Stücke (eine Es-dur-Sinf. viell. von dem jüngeren Giov. Math. Monn oder Mann?) kaum geglückt. Die von *Albrechtsberger neugedr. Quartettfugen gehören wohl dem Kl-Meister J. Christof M. (um 1770); VcKonz. bei Afa.

Lit.: H. *Riemann, Stamitz oder Monn? (Bil. f. Haus- u. KM XII, 1908); W. *Fischer (j.) in der Einl. zu DTÖ XIX 2.

Monochord (griech. = Einsait), Instr. mit einer einzigen Saite (später auch mit mehreren) über einem Resonanzkasten, das nur dem Zweck diene, mit einem verschiebbaren Steg die Intervalle an einer unterlegten Skala aus der Teilung der Saite abgeleitet zu zeigen, doch entwickelten sich daraus im M.-A. das *Trumscheit u. das *Clavichord.

Lit.: S. Wantzloebe, *Das M als Instr. u. als System* (Diss. Halle 1911).

Monodie (griech. = Allein-Gesang), a) unbegleitete Melodik des Altertums u. M.-A.s, besonders *Gregorianik, *Troubadour- und Trouvère-Kunst, *Minne- u. *Meisterges.; b) der sopranbetonte, *homophone Stil mit Baßbegleitung seit der Renaissance, der in Spuren bereits in der *Ars nova auftritt und besonders gegen 1590 die kontrapunktische Polyphonie in der Form des musikdramat. *Rezitatius u. pathetischer Monologe (s. Oper) ablöst, auf die KM übergreift (*Caccinis geringstimmige Kirchenkonzerte u. geistl. Solo- *Kantaten, vgl. Fr. *Blume, Das monod. Prinzip i. d. prot. KM, 1925) u. auch in der *Instr.-Musik als Soloviolinsonate usw. seinen Niederschlag findet; c) in der romant. Oper seit C. M. v. Weber wieder ein Stilmittel, als unbegl. instr. Monolog Stimmung und Ausdruck zu geben, so in Wagners *Tannhäuser* die Schalmey des jungen Hirten, im *Tristan* die traurige Weise (3. Aufz.), in den *Meistersingern* (Beginn des 3. Aufz.) das Wahnmotiv:



Auch gewinnt die m.-a. M. als modernes Stilelement wieder Bedeutung (vgl. Gregorianischer Ges., S. 287, Sp. 2), auch I. Adrien, *L'infl. de la mus. monod. m.-a. à la mus. moderne* (Longwy 1931); Federico Ghizi, *Alle fonti della Monodia* (Mailand 1940).

Monodram (griech.), Drama mit nur einer Person (jedoch meist Chor als Gegenspieler, dann auch *Duodram* mit zwei Personen), seit J. J. *Rousseaus *Pygmalion* (1770) u. G. *Bendas *Ariadne auf Naxos* (Gotha 1775) Hauptform des *Melodrams, das von der Schauspiel-Primadonna rezipiert u. vom Orch. begleitet wurde; Wiederaufnahme u. a. bei O. *Schoeck (*Penthesilea*, 1926).

Monsigny (spr. mößinji), Pierre Alexandre, * 17. Okt. 1729 zu Fauquembergue bei St. Omer; † 14. Jan. 1817 zu Paris, wo er als halber Autodidakt 1759—77 warme Singspiel-ertolge errang; seit 1761 war Sedaine sein Hauptlibrettist. Bis zur Revolution war er herzogl. Domänenverwalter u. Generalinsp. der Kanalbauten, dann Pensionär der kom. Oper, 1800—02

Inspektor am Cons., 1813 Mitgl. der Akad. „M.s Kunst ist vorwiegend intim, dem Zarten u. Anmutigen zugewandt, u. hat die Gattung deshalb auch am entschiedensten dem Rührstück annähert (*Le déserteur*, 1769). Doch kennt sie auch lebhaftes Stimmungsumschläge auf engem Raum, arbeitet mit starken dynam. Kontrasten u. zeichnet sich durch eine äußerst bewegliche Formbehandlung aus“ (*Abert, Mus.-Lex.). Hauptwerke (außer dem genannten): *Le cadi dupé* (1761, vgl. Gluck), *Rose et Colas* (1764), *Felix* (*L'enfant troué*, 1777).

Lit.: H. *Abert, Mozart I, 654ff.; A. *Pougin, M. (1908).

dal Monte, Toti (eigentlich Antonietta Meneghel), * 27. Juni 1895 in Venetien, stud. bei Barbara Marchisio, die berühmteste ital. Bühnensopranistin der Gegenwart (*Lucia*, *Gilda* usw.), an der Mailänder *Scala*, an der *Metropolit. Opera* New York usw.

de Monte, Philipp, * 1521 zu Mecheln, † 4. Juli 1603 zu Prag, lebte in Italien, war 1555 (bayr. Gesandtschaftsbericht aus Brüssel) in der Kapelle des Königs v. England, dann in Neapel, 1568 (als Nachf. v. J. Vaet) kais. Hkplm. in Prag, einer der bedeutendsten und satztechnisch hervorragendsten Motetten- und Madrigalmeister des 16. Jhs. Er schrieb: 5—8stg.e *Messen* (1557), eine 6stg.e M. *Benedicta es* (1579, hg. von *Smijers in Nederl. Publ. 38, 1920), 4—5stg.e *Messen* (1588), 3 hg. von Ch. van den *Borren; Motetten: 6 Bücher 5—6stg.e 1569—84; 2 B. 6—12stg.e (1585—87); 5stg.e geistl. Madr. *Eccellenze di Maria V.* (1593); 2 B. 6— u. 7stg.e (1583—89); 5stg.e (1581); Madrigale: 1 Buch 3stg.e (1582); 4 B. 4stg.e (1562—81); 19 B. 5stg.e (1554—98); 9 B. 6stg.e (1562 bis 1603 u. ö.); 7stg.e *La fiammetta* (1599) u. *Il pastor fido* (1600); ferner 5—7stg.e *Sonnets de Ronsard* (1575). Einige Motetten im Neudr. bei *Hawkins, *Dehn (j.), *Commer. Ges.-Ausg. v. P. *Bergmans u. van Nuffel seit 1930 im Erscheinen (darin Ausw. der Madrigale v. A. *Einstein [j.]; Chansons u. Motetten hg. von G. van Doorslaer, bisher 23 Hefte).

Lit.: G. van Doorslaer, *Ph. de M.* (1895); ders., *La vie et les œuvres de*

Ph. de M. (1921); ders. in ZfMW XIII, 481 (Die Musikkapelle Rudolfs II. unter Ph. de M.); P. *Bergmans, *Quatorze lettres inédites de Ph. de M.* (1921); A. *Einstein (j.) Ph. de M. als Madr.-Komp. (Lütticher Kongr.-Ber. 1930); Ch. van d. *Borren (Rev. Mus., Febr. 1934).

Montéclair, (spr. môtèklär), Michel Pignolet de, * 1666 zu Chaumont, † im Sept. 1737 zu St. Denis bei Paris, seit 1707 Kontrabassist der Großen Oper, schrieb Opern, Kantaten, Konz. e f. 2 Fl, 12 Fl-Suiten m. Bc., ein Requ., Motetten u. vor allem die schätzbaren Lehrbücher: *Méthode pour apprendre la musique* (1700, 2als *Nouv. méth.* 07, 336), *Petite méth. dgl. aux enfans* (um 1737) u. die frühe V-Schule *Méth. p. appr. à jouer le Violon* (1712, 336, dazu A. *Moser, *Gesch. d. V-Spiels*, S. 176ff.).

Montemezzi, Italo, * 31. Mai 1875 in Vigasio bei Verona, stud. bis 1900 am Mail. Kons. u. schrieb erfolg. Opern u. a.: *Giov. Gallurese* (1905); *L'Amore dei tre re* (Sem. Benelli 1913); *La Nave* (d'Annunzio); *La Notta di Zoraima* (1931); sinf. Dichtg. *Paolo e Virginia* (1930); Trauerkantate auf Ponchielli (1911).

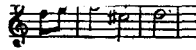
Monteux (spr. mōtö), Pierre, * 4. April 1875 in Paris, stud. am Cons., wurde Bratscher in der *Op. com.*, dann Dirigent, Begr. der *Concerts Berlioz*, dann an Diaghilews Russ. Ballett (*Strawinsky, *Ravel, *Debussy), gründete 1914 die *Concerts populaires*, seit 1916 in USA. (1917—19 *Metrop. Op.*, dann *Boston Sinf.-Orch.*), vertrat seit 1925 *Mengelberg in Amsterdam, wirkt in Paris, 1935 Leiter des Sinf. Orch.s in San Franzisko, 1937 Nachf. *Toscaninis beim Nat. Broadc. Comp. Sinf. Orch.

Monteverdi, Claudio, * (getauft 15.) Mai 1567 zu Cremona, † 29. Nov. 1643 in Venedig, stud. in Cremona bei *Ingegneri, 1590 Geiger und Sänger am Hof zu Mantua, besuchte mit S. Herzog u. a. Frankreich (1599), 1601 Kplm., seit 1613 in Venedig, hochgeehrt als i. Kplm. an S. Marco (1632/33 Priester). Der geniale Tonsetzer begann als Madrigalist und führte die Gattung (s. Madrigal) in der dritten Generation als einer der Chromatiker mit auf ihren Gipfel; seine 9 Bücher: I *Madr. spirituali* 4 a (1583); II *Canzonette* a 3 (84); III 5stg. [primo I] (87); IV [secondo I.] (90); V [terzo I.] (92); VI [quarto I.]

(1603); VII [quinto l.] (05); VIII [sesto l.] (14); IX [concerto, settimo l. a 1—6, darin s. Lallett v. 1615 (Mantua) *Tirsi e Chori*] (19); ferner *Scherzi musicali* (à 3, 1607 hg. v. s. Bruder Giulio Cesare M., darin eine 7sätzige Tanzsuite; II 1632, Neudr. seiner 23 *Sacrae cantiumculae* à 3 (1582) u. 2 *Canzonette* à 3 (1584) v. *Cesari in Ist. e Monum. VI (1940), ein Scherzo mus. bei J. *Wolf, Sing- u. Spielmus., *Madrigali guerrieri et amorosi* (1638, daraus *Il combattimento di Tancr. e di Clor.* v. 1624 (szenisch in d. Bearb. von L. Lange, Göttingen 1942) und *Ballo delle ingrato* bei Torchi Bd. VI, letzteres für die Bühne bearb. v. *Orff 1924, Neudr. Mailand 1933), *Selva morale e spirit.* (1640), *Madrigali e canzonette a 2—3* (1651); an KM: SS. *Virginis missa* usw. (1610, daraus *Sonata sopra S. Maria* bei Torchi Bd. IV u. bearb. v. *Molinari); *Messa a 4 e salmi a 1—8* (1650); an Opern schrieb er: *L'Orfeo* (Mantua 1607, gedr. Venedig 1609, Faks.-Ausg. v. *Sandberger bei Filser 1928, Ausw. in Eitners Publ., v. Orfice, v. d'Indy, v. Benvenuti, v. Orff, vollständiger Neudruck bei Chester 1924; Probe bei Schering Beisp. 176); *Arianna*, gleichfalls Text von Rinuccini, 1608 (daraus nur erhalten *Lamento d'Arianna*, hs. vollst., als Bruchstück gedr. Ven. 1623, Neudr. v. E. *Vogel in Vj. III u. ö., verkürzt v. Isori, *Respighi, *Parisotti, *Gevaert, *Schering Beisp. 177; v. M. auch 5stg. bearb. u. als geistl. Solowerk in der *Selva*); *Il ritorno d'Ulisse* (Nat. Bibl. Wien, 1641, hg. v. R. *Haas in DTÖ XXIX 1, neuinstr. v. L. Dallapiccola (Florenz, *Magio mus.* 1942); *L'incoronazione di Poppea* (Marcusbibl., 1642, bei *Goldschmidt [j.], Stud. zur ital. Oper II, Schlußduett bei Schering Beisp. 178, Neubearbb. v. G. *Benvenuti [Mailand 1938], *Křenek und Redlich [j.]). Verlorene Opern: *Amori di Diana e d'Endimione* (Parma 1617), *Andromeda* (1618), *La finta pazza Licori* (Mantua 1627), *Proserpina rapita* (Venedig 1630), *Adone* (1639), *Le nozze di Enea con Lavinia* (1641), ebenso verscholl seine Generalbaßlehre *Melodia ovvero Seconda pratica musicale*. Ges.-Ausg. v. *Malipiero seit 1926 im Erscheinen (Madrigale bereits vollstdg.),

dt. Neuausg. v. H. Trede im Bärenr. in Vorber., davon erschienen je 2 Hefte *Scherzi mus.* und *Canzonetten* 1941; 3 Hefte Ausw. der Madr. *Leichtentritt [j.] u. A. *Mendelssohn [j.] bei Peters); Einzelstücke im Neudr.: *Salve regina*, hg. v. Pineau bei Senart, *O quam pulchra* hg. v. *Vatielli, 5 Gesänge bei *Landshoff (j.), Alte Meister u. Kammerduette; 2 Madr. bei Torchi IV. Eine Messe v. 1641 nebst Proben aus andern hg. von *Tirabassi.

M. ist einer der größten Musikdramatiker aller Zeiten. Seit seinem Streit mit *Artusi (1600) um die von ihm für den Schmerzensausdruck gewagten verminderten Quartschritte



hat er eine Fülle von Neuem eingebracht: das Orchestertremolo des *Stile concitato* (erregten Stils) in dem eigentümlichen weltl. Oratorium *Il combattimento*, kühne Violinpassagen in dem Gesang des *Orfeo* (3. Aufzug) *Possenti spiriti* u. in der *Sonata sopra Sancta Maria*; vor allem ist er ein unfehlbarer Charakteristiker des Ausdrucks (dazu A. *Heuß in der Liliencronfestschr. 1910), der die Oper aus dem *Tedio del Recitativo* (der „Langeweile des R.“ [*Doni]) der Florentiner immer mehr zu festen Formen hinübergeführt hat. So gelang ihm mit der *Klage der Arianna: Lasciatemi morire* (deren steigender Wiederholungen auf höherer Stufe viel nachgeahmt wurden), einer der eindringlichsten pathetischen Monologe überhaupt. Wie sehr er auch schon große Stimmungsumschwünge zu zeichnen vermocht hat, lehrt die tragische Verdunkelung im *Orpheus* und die strahlende Aufhellung in der *Heimkehr des Odysseus*; bewunderungswürdig die Menschenzeichnung in der *Krönung der Poppea*. Zeigt sein Orchester im *Orfeo* noch die charakterisierende spielmännische Buntheit der florentiner Renaissance-Oper, so tritt mit seiner Übersiedlung als Kirchenmusiker nach Venedig, wo er Opern zunächst nur privat beim Senator Mocenigo aufführen konnte, bis ihm 1637 mit der Eröffnung von S. Cassiano auch öffentliche Bühnen zur Verf. standen, eine spürbare Vereinfachung des Instrumentariums

zugunsten des normalen Str-Orch. ein — keine Rückbildung, sondern ein Weg vom Sturm und Drang des Früh- zur Klassizität des Mittelbarock. Als Kirchenkomponist mit reichen Instr.-Parten zum Sologesang hat er besonders auf H. Schütz (*Sinfoniae sacrae*) eingewirkt, den er auch persönlich belehrt hat.

Lit.: E. *Vogel, *Cl. M.* (Vj. III, 1887); L. *Schneider, *Cl. M.* (Paris 1921); H. *Prunières (j.), *Cl. M.* (1924); ders., *La vie et l'oeuvre de Cl. M.* (1926, 231, auch engl.); H. Redlich (j.), *Cl. M. I*: Das Madrigalwerk (1931); *Malipiero, *M.* (Mailand 1930); H. *Kretzschmar, *L'incoronazione* (Vj. X); ders., *Gesch. d. Oper* (1911), S. 55 ff.; E. Lichtenberg, *M.s Orfeo* (ung., Budapest 1929); H. *Leichtentritt (j.) in *SbIMG XI*, 153 ff.; G. *Cesari, *Die Entstehg. des Madr. (Cremona) 1908 und Kongr.-Ber.*, Wien 1909; ders. und *Pannain (Ist. e Mon., VI 1940, *La musica in Cremona*; A. *Tessier, *Les deux stiles de M.* (RM 1922); H. *Goldschmidt (j.) in *SbIMG IV* und R. *Haas in *Studien zu DTÖ XXIX (Ritorno)*; Ch. van den *Borren, dgl. (Brüssel 1925); H. *Riemann in *SbIMG XIV* (Suite); *Sandberger im Wiener Kongr.-Ber. 1909; P. *Epstein (j.), *Arianna* (ZfMW X, 216 ff.); ders. in der Musik XXII/2; H. Trede, *Manirismus u. Barock im ital. Madr. des 16. Jhs.* (Diss. Erlangen 1928); K. Fr. Müller, *Die Technik der Ausdrucksdarstellg. in M.s monod. Frühwerken* (Diss. Berlin 1930); A. Striggio, *L'Orfeo di Cl. M.* (Bologna 1928); C. Alcarì, *M. alla Corte di O. Farnese* (Mus. d'oggi XV, 261; S. Davari, *Notizie biogr. su Cl. M.* (Mantua 1885); Bertolotti, *Musici alla corte di Mantova* (Mail. 1891); G. Sommi-Piccenardi, *C. M. a Cremona* (Mail. 1895); H. Blömer, *Stud. zur KM M.s* (Diss. München 1935); B. Lupo, *M. sacro* (Rass. mus. 1942); E. *Křenek, *Meine Textbearb. v. M.s „Poppea“* (Anbruch XVIII, 1936); W. Kreidler, H. Schütz und der *stile concitato* bei C. M. (Diss. Bern 1933); O. Tiby, *L'incoronazione di Poppea* (Maggio Mus. Fiorent. 1937); histor.: C. v. *Winterfeld, J. Gabrieli (1834, II 134 ff.); F. Caffi, *Storia della musica sacra nella già Cappella ducale di S. Marco* (2bdg., 1858); G. Benvenuti,

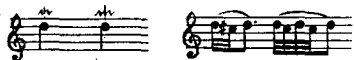
Il msct. venez. dell'Incoron. (RMI 1937); Sondernr. d. Rass. mus. 1929; G. Cesari, *L'Orfeo di C. M.* (RMI 1910).

Moodie (spr. mudi), Alma, * 12. Sept. 1900 zu Brisbane (Austral.), stud. V 1907—10 bei *Thomson (Brüssel) u. 1919 bei Flesch, lebte in Zürich, wohnt jetzt in Köln bzw. Baden-Baden, konzertierte schon 1913 mit Reger; Werke für sie schrieben *Křenek u. *Pfitzner (V-Konz.); eine der hervorragendsten Geigerinnen.

Morales, Cristobal, * um 1500 zu Sevilla, † 14. Juni 1553 zu Málaga, 1526—30 Domkplm. zu Avila, 35—40 päpstl. Sänger in Rom, 45—47 Domkplm. in Toledo, seit 51 dgl. in Málaga, ist der erste bedeutende Polyphonist der Spanier, den man zu Lebzeiten auch schon in Dtschl. schätzte (Rhaw); er schrieb 4 stg.e Magnif.s (1542), 2 Bücher 4—5 stg.e Messen (1544 u. ö.), 4 stg.e Motetten (1543—46), 5 stg. Mot. (1543), nachgel. 4—6 stg.e Lamentationen (1564) u. vieles in Sammelw., Neudrucke bei Eslava, *Pedrell, *Proske usw.

Lit.: R. *Mitjana, *C. M.* (Madrid 1920); ders., *Ensayos crit. mus. II*; Piqueras, *Música y músicos toled.* (Tol. 1922); J. B. Trend, *C. M.* (in *Music and Letters* 1925).

Mordent („Beißer“, franz. *pincé*, spr. päbé), Pralltriller mit der Ziernote nach unten:



Morendo (ital.), ersterbend (wie *smorzando*), äußerstes **diminuendo*, zugleich u. U. mit geringer Verlangsamung, erstmals bei Georg *Muffat vor 1700.

Moresca (engl. *Morris dance*), maurischer Tanz, pantomimischer Mohrentanz, eine Courante komisch-derben Charakters, in Engl. als Maitanz seit dem 14. Jh. mit Schellen an den Hacken getanzt, in München um 1560 unter Lasso bei Hofe; eine M. in *Monteverdis *Orfeo*; während des 19. Jhs. in Dahnatien gebräuchlich, als Schornsteinfegertanz noch heute bei den engl. Studenten; urspr. im raschen



Lit.: V. Junk, Hdb. d. Tanzes, S. 157; C. J. Sharp, u. H. C. Mazilwaine, *The Morris book, a history of morris dancing* (London 1917).

Moritz der Gelehrte s. Hessen.

Moriacchi (spr. -lakki), Francesco, * 14. Juni 1784 in Perugia, † 28. Okt. 1841 in Innsbruck, Schüler v. *Zingarelli u. P. Mattei, begann mit KM seit 1807 steigend als Opernkomp. in der Tradition der Opera buffa (20 Werke) geschätzt, war seit 1810 Dresdener Hkplm. u. stand damit ungewollt C. M. v. Weber im Licht der Hofgunst; sein Tod machte die Stelle für R. Wagner frei. Biogr. v. G. B. Rossi-Scotti (1860); E. Magni-Dufflocq im *Boll. bibliogr. mus.* V (Mail. 1930); A. Della *Corte, F. M. (*Il Musicista* 1940).

Morley (spr. -li), Thomas, * 1557, † 1603 in London, Schüler v. *Byrd, 1588 Bacc. in Oxford, Org. an St. Paul, 1592 kgl. Kapellsänger, erhielt 1598 ein Druckpatent u. schrieb die wertvolle *Introduction to practicall Musicke* (1597, ²1608, ³von W. Randall 1771, Neudr. 1937, auch dt. v. J. Kasp. Trost, Halberstadt 1673). Seine Madrigale u. Canzonetten gehören dem ital. Stil an, in den er aber volkstümliche Töne der eigenen Nation zu mischen weiß. Drucke: *Canzonets or little short song to 3 voyces* (1593, ²1606, ³31, dt. v. D. *Friderici, Rostock 1612, ²⁴); *Canzonets to 2 v.* (1595, ²1619); *Madrigalls to 4 v.* (I 1594, ²verm. 1600); *Canzonets to 5—6 v.* (1597, z. T. mit Laute); *Ballets to 5 v.* (s. Hauptwerk, 1595, ²95, ³1600, dt. v. V. *Haußmann, Nürnberg. 1609, Neudr. v. Rimbault 1842); *The 1. book of Ayres m. Bc.* (1600, Neudr. v. *Fellowes, London 1932); *Canzonets to 4 v.* 1589, ²97); ferner ist er Hg. der Sammelwerke: *Madrigalls to 5 v.* (1598); *The 1. book of Consort lessons* (1599, ²1601, f. Laute, Pandora, Gambe usw.); *Madrigals: The triumphs of Oriana, to 5 u. 6 v.* (1601, Neudr. v. Hawes 1814, v. W. Shore). Neudrucke v. Morleys Gesängen: Ausw. v. 20 Canz. u. 20 Madr., hg. v. Holland u. Cooke (um 1790, ²1808); 4bdg.e Neudr. v. *Fellowes; 2 Stücke im Staatl. Jugendlb. Kl-Stücke von ihm in *Fitzwilliams *Virginalbook*, Kirchenwerke bei *Boyce, Fant. f. 3 Gamben hg. v. J. Bacher (Bärenr.) usw.

Lit.: O. Becker, Die engl. Madrigalisten Byrd, M. und Dowland (Diss. Bonn 1901); E. H. *Fellowes, *The engl. Madr. Composers* (1921).

Moscheles, Ignaz (j.), * 30. Mai 1794 in Prag, † 10. März 1870 in Leipzig, in s. Vaterstadt Schüler v. D. *Weber, in Wien v. *Albrechtsberger u. *Salieri, reiste als Kl-Virt. und ließ sich 1821 als Lehrer in London nieder, wurde 1846 durch Mendelssohn (j.) ans Leipziger Kons. gezogen. Er schrieb 7 Kl-Konz. e; Kammermusik- u. Kl-Werke.

Lit.: Aus M.s Leben (Briefe, Tagebücher, Werkverz.) v. s. Frau (2bdg. 1872, engl. 1873); Autobiogr. hg. v. s. Sohn Felix M. (1899); H. *Engel, Entw. d. Kl-Konzert (1927) und Das Instr-Konz. (1932).

Musel, Ignaz Franz (Edler v.), * 2. April 1772 in Wien, † ebenda 8. April 1844, schrieb mehrere Opern, die versuchen, das Problem der „großen“ dt. Oper zu lösen, dirig. schon 1812 mit einem Taktstock, leitete 1816 das 1. Konz. der Ges. d. Musikfr., wurde Hofrat, 1818 geadelt, 1820 Vizedir. der Hoftheater, seit 1829 Kustos der Hofbibl. (deren Gesch. er 1835 schrieb), bearb. in Mozartscher Art Handels *Samson u. Belsazar* u. schrieb u. a.: *Versuch einer Asth. des dramat. Tonsatzes* (1813, Neuausg. v. E. *Schmitz 1910, in Anlehnung an Gluck); *Leben u. Werke v. Salieri* (1827); *Die Orig. Partit. des Requiems v. Mozart* (1829); Die Tonkunst in Wien [seit 1770] (1818, separat 1840).

Moser, Andreas, * 29. Nov. 1859 zu Semlin a. d. Donau, † 7. Okt. 1925 in Berlin, stud. in Zürich (Schüler v. Fr. *Hegar) Ingenieur-Wiss., in Stuttgart Architektur, seit 1878 V-Schüler v. *Joachim (j.) (Berlin), 1883 KonzM. in Mannheim, seit 1884 Privatmusiklehrer in Berlin, war 1888—1925 Lehrer an der Berliner Hochschule (1900 Prof.), 1925 Dr. phil. h. c. (Berlin), lebte zuletzt in Heidelberg. Er schrieb: *Jos. Joachim* (1899, ²bdg. erw. 1908); *Violinschule* (3bdg. mit J. Joachim, 1902—05, engl. v. *Moffat, franz. v. *Marteau, daraus sep. M.s 10 Aufsätze *Vom Vortrag*; 2bdg.e Neuausg. ohne den Joachim-schen Anteil 1943); *Methodik des V-Spiels* (2 Hefte, B u. H. 1920); *Geschichte des Violinspiels* (M. Hesse, 1923); ferner an Abhh. u. a.: *J. Schop als V-Kompon.*

(Kretzschmarfestschr.); *Bachs Violinsonaten* (Bach-Jb. 1920); *Zur Folie d'Espagne und Die V-Skordatur* (AfMW I); *Corellis Ornamentik* (ZfMW I); *Der Violino piccolo* (dgl.), *Corelli u. Lolli* (dgl. III); *Musikal. Criminalia* (Die Musik, 1923). Hg. des Briefwechsels Brahms-Joachim (2bdg. 1908), der Briefe von und an Joachim (3bdg., mit Johs. Joachim, 1911/12), der Beethovenischen StrQu.e (mit Joachim, Peters), der Bachschen Solosonaten (dgl. Bote u. Bock), der StrQu.e Mozarts u. Schuberts (mit Hugo *Becker, Peters), v. 30 StrQu.en Haydns (mit Dechert, Peters), der V-Werke v. H. W. *Ernst (j.) (UnivEdit.), der Bachschen V-Konzerte und Cembalo-V-Sonaten (mit *Schreck, Peters) usw.

Lit.: H. J. *Moser in *Ebels *Berliner Musikjb.* 1926 S. 106 ff.

Moser, Hans Joachim, * 25. Mai 1889 in Berlin, Sohn u. V-Schüler v. Andreas *M., stud. MW. usw. bei H. *Kretzschmar u. Johs. *Wolf (Berlin), *Jenner u. *Schiedermaier (Marburg), H. *Riemann u. A. *Schering (Leipzig), Gesang bei O. Noë (Leipzig) u. F. *Schmidt, Kompos. bei H. van *Eyken u. R. *Kahn (j.), wurde 1910 Dr. phil. (Rostocker Diss. *Die Musikergesellschaften im dt. M.-A.*), lebte als Konz.-Sänger (Baßbar.) in Berlin, 1914—18 Kriegsteilnehmer, 1919 unter *Abert Priv.-Doz. d. MW in Halle (1922 Prof.), 1925 Prof. in Heidelberg, 1927—34 Honorarprof. a. d. Univ. Berlin, Senatsmitgl. d. Akad. d. K. und 1927—33 Dir. d. Akad. f. Kirchen- u. Schulmusik; 1931 D. theol. (Königsberg), seit 1940 stellv. Leiter der Reichsstelle f. Musikbearb. (im Reichspropag.-Min.). Hg. der Ges.-Ausg. C. M. v. Webers (1926ff.). Er schrieb u. a.: Technik d. dt. Gesangskunst (nach O. Noë, Sammlg. Götschen 1911, 221); Gesch. der dt. Musik (Cotta, I 1920, 30, II 22, 30, III 24, 228); Gesch. d. StrInstr.spiels im M.-A. (in A. *Mosers Gesch. d. V.spiels 1923, Hab.-Schr.); Mus. Zeitenspiegel (1922); mus. Bearb. v. Bd. 35 (Lieder) der Weimarer Luther-Ausg. (1923); Mus. Wörterbuch (Teubner, 1923); Die ev. KM. in volkst. Überblick (1926); P. Hofhaimer (1929); Das Studium der MW in Dtschl. (1929); Der junge Händel (Halle 1929); Das Volkslied in der

Schule (1929); Die Ballade (in *Martens' Reihe, 1930), Die Epochen der MG (1930); Grundfragen der Schulmusik (mit anderen Fachgen., 1931); Die mehrstg.e Vertonung des Evangeliums (1931); Corydon (= Gesch. d. mehrstg.en Liedes u. Quotl. im dt. Barock, 2bdg., Litloff 1933); Musiklex. (1932 bis 1934, 21942; Tönende Volksaltertümer (1935); Die Musikkfibel (Staackmann, instrumentenkundlich); Die Melodien d. Lutherld er (1935); J. S. Bach (1935); H. Schütz (1936); Lehrbuch der Musikgesch. (1936, 242); D. dt. Lied seit Mozart (2bdg., 1937); Kl. Dt. Mus.-Gesch. (1938); Kleines H.-Schütz-Buch (1940); Allg. Musiklehre (S. Götschen 1940); G. F. Händel (1941); Chr. W. Gluck (1941); C. M. v. Weber (1941); Die Musik im früh evang. Österreich (1943); Händels zeitstilistische Entwicklung (1943); Die Musikkleistung der dt. Stämme (in Vorber.); zahlr. Abhh.

Hg.: Faks.-Ausg. v. *Egenolffs Gasenhawer u. Reuterliedl. v. 1535 (Filser 1927); Partiturausg. des Ldbs. v. *Arnt v. Aich (mit Ed. *Bernoulli, 1930 Bärenr.); der Werke v. Th. *Sporer (1929, dgl.); *Carmina* des 16. Jhs. (mit F. *Piersig, Nagel); Frühmeister der dt. Orgelkunst (mit *Heitmann, Br. u. H.); 30 Arietten v. J. Ph. *Krieger (Bisping); Studentenlust (Schauenburg); Kantorei d. Spätgotik (Sulzbach); Alte Meister d. dt. Liedes (1912, 2verb. u. verm. 31, Peters); Minnesang u. Volkslied (1925, 2verb. 33, Hofmeister); Lutherlieder (Merseburger 1930); Ausgew. Lieder v. Bizet (Peters 1913); *Ein feste Burg* (ev. Schulldb., Bärenr. 1931); 12 lothr. Volkslieder (Elsaß-Lothr. Inst., Frankf. a. M. 1933); Löwes Balladen u. Schumanns Lieder (Peters); Scheidemantels Meisterlieder (Eulenburg); Landschaftl. Beispielsammlungen (Tonger); Elsäss. Balladen u. Grenzlanddt. Vldr. (W. Müller); Hg. der Neuen Kl.-Edit. Cotta (25 Hefte) und der Sammlg. *Das Musik-Kränzlein* (Kistner und Siegel); 5 von ihm neu aufgefundenen Werke von Schütz; des Augsbургischen Tafelkonfekts (RD 1942). Bearb.: Webers *Euryanthe* als *Die sieben Raben* (Staatsoper Berlin 1915, Darmst. 20); Händels *Orlando furioso* als *Orlandos Liebeswahn* (auf dem von M. organisierten Hallischen H.-Fest 1922 und Crefeld

1934, Br. u. H.); dessen *Arminio* als *Hermann und Thusnelda* (mit M. *Seiffert, Stadth. Leipzig 1935). Übersetz. Händelscher Solokantaten und Arien (mit M. *Seiffert). — Er komp. u. a. Lieder, Duette, Chöre, Orch.-Gesänge (RDTM-Tagung Darmstadt 1928), eine Schulpoper *Der Reisekamerad* (nach Andersen, seit Berlin 1931 vielfach), ein weltl. Oratorium *Heiliger Frühling* (1933), schrieb u. a. *Ach du armer Judas* (Roman, 1920); *Sinfon. Suite in 5 Novellen* (Bosse), *Ein Bachscher Familientag* (Neue Bachges., Bachfest Kiel 1931); die Romane „Die verborgene Sinf.“ (1934), „Ersungenes Traumland“ (1935) und „Der klingende Grundstein“ (1937), den Novellenband „Sein Lied tönt fort“ (1943), Libretti- und Sprechdramen.

Lit.: W. *Vetter in *ZfM* Dez. 1930.

Moser, Rudolf, * 7. Jan. 1892 in Niederuzwyl (St. Gallen), stud. in Basel Theol. u. MW (*Nef), 1912—14 Komp. u. V. bei Reger, *Sitt, *Klengel, dann in Basel bei H. *Huber u. *Suter sowie in Genf bei *Lauber. M. lebt in Basel (Arlesheim) als Dirig. des Münsterchors, der OrchVereinig., Mitgl. eines StrQu.s u. als Musiklehrer (V, Th). Er schrieb Suiten u. Divertimenti f. V u. Kl, Vc, Vc u. Kl, Fl u. Kl, f. V u. Vc, f. V u. Br, f. Fl, Ob, Cl, f. 2 V usw., f. Orch.; 2 V-Konz.e; V-Son; VcKonzf. StrOu.Pk.; 4 StrQu.e, Hornson., KlTrio, Concerto grosso f. StrO; Var. f. Orch.; Orgelkonz. m. StrO u. Orgelwerke; Lieder, geistl. Lieder mit Orgel, Ges. m. StrQu, Chöre, Chorwerke: *Das Lied v. d. Sonne* op. 20; *Die Schmiede der Freiheit* (Alt, MCh, Orch.). Bearbb. alter Musik. Werkverz. bei *Schuh u. *Refardt, Schweizer Tonk.-Lex. (1939).

Mosewius, Joh. Theodor, * 25. Sept. 1788 in Königsberg, † 15. Sept. 1858 in

Schaffhausen, begann als Opernsänger in Königsberg u. Breslau, begr. 1817 dort einen kl. Chor, 1825 die Singakad., wurde 1827 2. MLehrer a. d. Univ., 1832 Univ.MD u. Direktor des KM-Inst., hochverdient durch frühe Auffg.en der Bachschen Kantaten u. anderer mus. Klassiker. Er schrieb: *Zur Auffg. des Orat. Paulus* (1836); *J. S. Bach in s. Kirchenkant. u. Choralges.* (1845); *Die Breslauer Sing Akad.* (1850); *Bachs Matth.-Pass.* (1852). Lit.: A. Kempe, Erinnerungen an M. (1859); A. Büffler, M., ein schles. Mus. (Schles. Monatshefte, 1937).

mosso (ital.), belebt, bewegt; *più m.* etwas rascher.

Moszkowski, Moritz (j.), * 23. Aug. 1854 zu Breslau, † 4. März 1925 in Paris, Schüler u. Lehrer an Th. *Kullaks Kl-Akad., 1873—97 Berliner Klavier-Virtuose, seitdem in Paris (1899 Mitgl. der Berliner Akad.); er schrieb *Spanische Tänze* f. Kl, eine sinf. Dichtg. *Jeanne d'Arc*, Kl-Konz., V-Konz., Orch.-Suiten, Ballette usw.

Motetus. Komposition des 12. u. 13. Jh.s teils kirchl., teils gesellschaftlicher Art über ein *mot* (d. h. Textwort, greg. Motiv, Gegensatz **Conductus* ohne ein solches); das Wort M. bezog sich zunächst auf die erste obere Kontrapunktstimme zum weitgedehnten, oft textlos-instr. *mot*-Träger (= *tenor*), während eine dritte, höchste Stimme *triplum* hieß. Diese Gattung, die kennzeichnendste der **ars antiqua*, wurde wichtig für die Entw. *mensuraler Polyphonie, da nicht nur jede Stimme möglichst einem andern rhythm. *Modus angehören sollte, sondern oft auch motivisch erstaunlich unabhängig mit den (gern verschieden-sprachigen) Texten verfuhr. So etwa:

Triplum
Hypocritae pseudo-pontifices, ecclesiae dei carnifices

Motetus
Te-lut siel-lae fir-ma-men-ti ful-gent

Tenor (Mot)
Et gaudebit

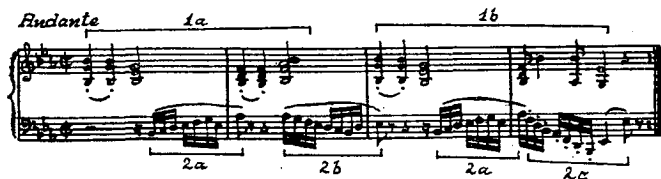
Im 14. Jh. wird meist nur noch die oberste Stimme (*quadruplum*) gesungen die unteren sind instr.; die Gattung geht dann teils in die weltl. Rondeau- u. Chanson-Kunst über, teils über die isorhythmische *Motette (siehe *ars nova) in den Messen- u. Motettenstil der Burgunder u. Niederländer des 15. Jhs.

Beispiele: Ed. de *Coussemaker, *L'art harm. au 11. et 12. siècles* (1865); P. *Aubry, *Cent motets du XIIIe siècle* (Bamberger Cod., 3bdg. 1908); *Scherer, Beisp. 18—20; A. *Einstein (j.), Beisp. zur MG Nr. 1; J. *Wolf, Sing- u. Spielmusik Nr. 3; ders., Hdb. d. Notationsk. 216ff.; grundlegendes Quellenverzeichnis: Fr. *Ludwig, *Repertorium ... motetorum vetust. stili* (1910); siehe ferner die Schriften v. W. *Meyer u. die Lit. unter *ars antiqua*. H. *Beseler, Die M. von Franko bis Vitry (AfMW VIII); J. *Handschin, Über den Urspr. der M. (Kongr.-Ber. Basel 1924); G. Kuhlmann, Die 2stg.en franz. M.en aus d. Cod. Montpellier (Diss. Frkft. 1938); vgl. auch *Husmann.

Motette (entstanden aus **motetus*, lat. *cantio sacra*), geistliches Chorstück von nicht lied-, sondern fortspinnungshafter Prägung, meist in kettenhafter Reihung, indem ein jeder Textteil (gewöhnlich Bibelsprüche, Psalmen, Evangelien, Episteln, aber auch Introiten, Antiphone, Responsorien, Tractus usw.) neue musikalische Motive erhält. Abgesehen von der strophisch zu wiederholenden Choralmotette (Hymnen- oder Kirchenlied-*Cantus firmus*) ist die M. daher (meist in große Abschnitte eingliedert *prima, secunda pars* usw.). Bei den alten Bachs und mit einem Gipfel in J. S. Bach wird sie unter Einbeziehung von Chorälen geradezu zur a cappella-Kantate, nachdem sich umgekehrt um 1600 aus ihr durch Beiziehung von Orch., Bc. u. Soli geistliches Konzert und Solokantate abgegliedert hatten. Von dorthin benutzt das geistl. Solo-

konzert (selbst *ad unam vocem*) noch lange die Gattungsbezeichnung *Motetto* mit; bei Bachs großen M.en beweist gelegentlich die Erhaltung eigenhändiger Orchesterstimmen, daß selbst hier der Chor durch Unisono-Instrumente gestützt wurde — auch Groß- und Kleinbesetzung wurden streckenweise unterschieden. Textreiche Messensätze wie *Gloria* und *Credo* stellen während der a cappella-Periode auch nur M.en dar, so daß die M. während der Letztgotik u. Renaissance ebenso die führende geistl. Gattungsform wie auf weltl. Gebiet das *Madrigal gewesen ist. Hat man die M. lange nur formgeschichtlich-biographisch behandelt (A. W. *Ambros, MG; H. *Leichtentritt [j.], Gesch. d. Motette, 1908), so bahnt sich neuerdings immer mehr eine Betrachtung nach der liturgischen Zugehörigkeit u. Zweckbestimmung an: G. Eisenring, Zur Gesch. des mehrstg.en *Proprium missae* bis um 1560 (1922); H. J. *Moser, Die mehrstimmige Vertonung des Evangeliums (I 1931). Ferner: J. Neyses, Stud. z. Gesch. d. dt. M. (Diss. Bonn 1927); Th. W. *Werner, Zur M.-Kunst Josquins (ZfMW VII); W. Stephan, Die burgund.-niederl. M. z. Zt. Ockeghems (Diss. Heidelberg 1937). Die größten Altmeister der Gattung (siehe Gesamt.-ausg.) waren Obrecht, Josquin Desprez, H. Isaac, *Clemens non Papa, Lasso, Palestrina, *Gallus, Schütz; die besten neueren M.-Komponisten in Dtschl.: Brahms, Max Reger, M. *Grabert, jetzt *Chemin-Petit, K. *Thomas, *Distler, *Pepping, J. N. *David. Ferner siehe *Blumes Sammlung Das Chorwerk, das Hdb. d. ev. KM. v. *Ameln usw.; sämtl. *Beisp.-Sammlungen zur MG.

Motiv (v. lat. *motivum* = bewegungsmäßig), die kleinste Sinneinheit in der Tonkunst, mus. „Gedanke“; aus mehreren M.en setzt sich ein *Thema* zusammen, z. B. Beethoven, Kl.-Son. op. 27, I:



Daß die Motivgrenze nicht durch Pausen bestimmt zu sein braucht, hat H. *Riemann am Kopfmotiv von Beethovens Kl-Son. op. 7 einleuchtend machen wollen, ohne hier freilich ganz zu überzeugen; dagegen lehrt in obigem Beisp. Motiv 2, daß die M.e auch über den Taktstrich hinweglaufen können (siehe Taktmotiv und Metrik). Weit eher wird es durch die *Phrasierung als solches aus Einzelnoten zum Organismus zusammengefaßt. Das *Leitmotiv ist oft schon ein ganzes Thema, wird aber seinem Namen dramaturgisch im Sinn v. „Ur-Bewegungsanstoß“ gerecht.

Lit.: H. *Riemann, *System d. mus. Rhythmik und Metrik* (1903); ders., *Analyse der Beethovenschen Kl-Son.en* (1918/19); K. Ph. *Bernet-Kempers, *Herinneringsmotieven, leidmotieven, groundthemas* (Amsterd. 1929); A. *Lorenz, *Das Geheimnis der Form* usw. (1923ff.).

Motta, José Vianna da, * 22. April 1868 als Portugiese auf St. Thomas, Kl-Schüler des Cons. zu Lissabon, dann der Brüder *Scharwenka (Berlin) sowie v. Liszt in Weimar u. *Bülow (Frkft. a. M.). Seit 1887 namhafter Konz.-Pianist u. Komp. (Portugiesische Szenen u. Rhapsodien f. Kl, Sinf., StrQu, Chorw. *Die Lusitaden*), Hg. v. Liszts Kl-Werken f. d. Ges.-Ausg. d. Lisztstiftung, in Berlin Hofpianist, 1915—17 am Genfer Kons., 1919—38 Dir. des Nat.-Cons. und Dirg. der Sinf. Konz.e in Lissabon. Er schrieb u. a.: *Studien bei Bülow* (1896); *Beobachtg.en über Liszt* (1898); *Entw. d. Kl-Konz.* usw.

Motti, Felix, * 24. Aug. 1856 zu Unter-St. Veit bei Wien, † 2. Juli 1911 in München, stud. am Kons. in Wien, wo er den Akad. Wagnerverein leitete, 1881 Hkplm. in Karlsruhe, 1893 GMD., seit 1886 vielfach Leiter der Festspiele in Bayreuth, 1903 GMD. (1907 Dir.) der Münchner Oper, zugleich 1904 mit Bußmeyer Dir. der Akad. d. Tk., ein prachtvoll gesunder Kapellmeister. Er hat selbst Opern, ein StrQu., Lieder geschrieben, seine Uminstrumentierung von Cornelius' *Barbier* war gutgemeint, wird aber heute personalstilistisch ebenso abgelehnt wie zeitstilistisch seine Bearbeitb. Bachscher Kantaten. Hg. u. a. von Wagners Jugendouvertüren, einigen Bachschen Werken u. einer wichtigen

Erläuterungsausg. v. Wagners Musikdramen (Peters). Er instrumentierte vortrefflich Wagners Wesendonck-Gesänge, Lieder von Schubert, Balladen von Loewe (für P. *Bender) und stellte Ballettsuiten nach *Lully, *Rameau, *Grétry, *Gluck zusammen.

Lit.: A. Ettlinger im *Biogr. Jb. u. Dt. Nekrolog* f. 1911.

Moussorgski s. Mussorgski.

Mouton (spr. mutō = Schöps), Jean, * um 1470 wohl zu Hollinge (belg. Luxemburg), † 30. Okt. 1522 in St. Quentin, einer der größten u. kunstreichsten Schüler v. Josquin *Desprez, der Lehrer v. *Willart, sang in der Kantorei Ludwigs XII. u. Franz' I., wurde Kanonikus in Thérouanne, dann St. Quentin. Von seinen Werken erschienen: 5 Messen (Petrucci 1508, ²15), andere bei Attaignant, A. Antiquus, J. Moderne, weitere hs. in Wien, Cambrai, Rom; Motetten: 2 in Petruccis *Motetti* (IV 1505), 21 in dess. *M. della corona* (1514—19), 22 (*J. M. aliquot moduli*) bei Le Roy & Ballard 1555, andere bei Attaignant 1529 u. 34, bei Ott 1537 u. in den *Evangelia* (Nürnberg. 1554—56); Psalmen bei Petrejus, Chansons bei Susato; wenige Neudrucke: eine Messe bei Expert, *Maitres* Bd. 9 (das Crucifixus daraus auch in Riemanns Beisp. Nr. 20); ein Spiegelkanon aus Glarean bei Schering, Beisp. 66; einzelne Motetten bei Forkel, Burney, Hawkins, Commer.

Lit.: A. W. *Ambros, *MG III* 284—88; J. Delporte, *Nouveaux documents sur J. M. (Musique et Liturgie 1937)*.

Mozarabischer Gesang heißt der spanische Zweig des *gregorianischen Gesanges. Siehe auch Ambrosianisch, Liturgie, Messe.

Lit. (außer unter diesen Stichwörtern): P. *Wagner, *Der m. Kirchengesang u. s. Überlieferungen* (in *Span. Forschungen d. Görresges.* I, Münster 1928); ders., *Zur altspan. Liturg.* (ebenda II, Münster 1930); P. *Aubry, *Notes sur le chant m.* (in *Iter hisp.* 1908); W. C. Bishop, *The M. and Ambrosian Rites* (1924); G. Prado, *Manuale di Liturg. Hispano-Visigotica o M.* (Madrid 1927).

Mozart, Leopold (der Vater von Wolfg. Amad. M.), * (getauft 14.) Nov. 1719 zu Augsburg, † 28. Mai 1787 in Salzburg, wo er an der Univ. stud. jur. war und aus Not über den domherr-

lichen Kammerdiener zum fürsterbischöfl. Kapellgeiger wurde. Allmählich rückte er zum Hofkomp., 1762 zum Vizekplm. auf (u. a. waren J. Ernst *Eberlin u. D. Fischietti seine Vorgesetzten, Caj. *Adlgasser und Mich. *Haydn seine Kollegen). 1756, im Geburtsjahr des Sohnes, erschien sein bedeutender *Versuch einer gründlichen Violinschule*, der vor allem den Einfluß *Tartinis spiegelt u. weit über die engere Geigenpädagogik hinaus eine der wichtigsten Quellschriften für die Musikausbildung des 18. Jhs. (nächst u. nach Ph. Em. *Bach und J. J. *Quantz) darstellt (*verbessert 1770, seitdem öfter bis 1804, Faks.-Neudr. von *Paumgartner, Wien 1922, franz. 1770 u. 1801, auch holl.). Als Komponist teils von Italien und Wien, teils von Norddeutschland beeinflußt, bezieht er den derben Humor seiner Programme aus der Vaterstadt Augsburg (H. J. *Moser, Corydon I 92), vgl. die *Musikal. Schlittenfahrt* bei K. *Schubert, Die Programmmusik (1933), S. 21 ff. Er schrieb Sinf., Serenaden, Konzerte, KM, Oratorien, Opern, Kl-Sonaten (Ausw. u. Biogr. v. M. *Seiffert als DTB IX 2). Als Wolfgang u. die Tochter Nannerl (Maria Anna M., * 30. Juli 1751 in Salzburg, † ebenda als Baronin Berchthold 29. Okt. 1829) zu Wunderkindern erwachsen, gab er sich völlig an ihre Erziehung hin, verzichtete sogar zugunsten des Sohnes im wesentlichen auf eignes Schaffen. H. *Abert (Mozart I) hat deutlich nachgewiesen, wie stark seine rationalistische Strenge den frühen Mozart gezügelt u. geformt hat. Wie hoch man L. M. schätzte, zeigt u. a. die Widmung des ersten von *Marpurgs krit. Briefen an ihn 1759. „L. M. war ein tüchtiger Musicus; seine V-Schule ist ein Werk, das sich brauchen läßt, solange eine Violine eine Violine bleibt; es ist sogar gut geschrieben“ (*Zelter 22. 3. 1829 an Goethe). L. M.s Briefe an die Gattin in *Schiedermairs Ausg. der Mozartschen Briefe, diejenigen an s. Tochter schlecht hg. v. O. Erich *Deutsch (j.) u. B. *Paumgartner, Leipzig 1936. Lit.: H. *Abert, *L. M.s Notenbuch v. 1762* (Gluckjb. III); A. Schurig, *L. M.s Reiseaufzeichnungen 1763—71* (1920); A. *Moser, *Gesch. d. V-Spiels* S. 354 ff.

Mozart, Wolfgang Amadeus (A. eigentl. *Theophilus* = Gottlieb, bei der Trauung verstellte M. das *Amad.* scherzhaft in *Adam*), * 27. Jan. 1756 in Salzburg, † 5. Dez. 1791 in Wien. M. ist wohl das größte Wunder an mus. Frühreife gewesen (schon mit 4½ Jahren malte er Noten für ein Kl-Konz. u. spielte Geige mit, ohne es gelernt zu haben — Mittlg. v. Hof-tromp. Schachtner) sang 5½jg. bei Eberlins Schuloper *Sigismundus* mit u. erregte 6jg. als Kl-Spieler (neben der 11jg. Schwester) Aufsehen an den Höfen in München u. Wien (*Wagenseil) — dabei war sein Genie nicht wie bei manchen Wunderkindern altklug und überzüchtet, sondern kindlich gesund. Allerdings genoß er auch das Glück, daß sein Vater L. *M. einer der liebe-u. charaktervollsten aller Musikerzieher gewesen ist; lehrreich sind die frühen Notenbücher (G. *Schünemanns Ausg. desj. v. 1764, 1908), von denen dasj. der holländischen Reise wegen einer Erkrankung Leopolds einmal den Stil Wolfg.s ohne väterl. Beeinfl. zeigt. 1763 spielte M. u. a. in Frankfurt (wo der junge Goethe ihn hörte, vgl. Eckermanns Gespräche), in Paris (*Schobert), wo auch seine ersten V-Son.en gedruckt wurden, in London (wo J. Christian *Bach ihn gütig aufnahm); erst 1766 (nach 3jg.er Abwesenheit) kam die Familie weltberühmt nach Salzburg heim. Th. de *Wyzewa u. Graf *St. Foix haben den Bestand der M.schen Frühkompositionen sehr scharfsinnig begrenzt und periodisiert, Korrekturen von *Abert u. *Schiedermair treten hinzu — merkwürdig ist jedenfalls die einzigartige Aufgeschlossenheit des jungen M. für ihm wesensgemäße Beeinflussungen (während ebenso bemerkenswert der Instinkt bleibt, der ihn gegen unverwendbare Ausstrahlungen abschloß). Zehnjährig schrieb er, da der Erzbischof ihn prüfen wollte, in Klausur den 1. Akt des Oratoriums *Die Schuldigkeit des ersten Gebots* (die andern *Adlgasser und M. *Haydn) und die Schuloper *Apollo et Hyacinthus* (Neubearb. [übers.] von Karl Schleifer, Kassel 1942, Bärenr.), dann führte eine 3. Reise zum zweitenmal nach Wien; konnte die hier vom Kaiser angeregte Oper *La finta semplice* trotz

der Bemühung von J. Ad. *Hasse und *Metastasio nicht aufgeführt werden (erst 1769 in Salzburg), so gelangte doch sein entzückendes Liederspiel *Bastien und Bastienne* (textliche Parodie von J. J. *Rousseaus *Devin du village*) auf die Privatbühne des Magneteiseurs Mesmer, u. Wölg. dirigierte vor dem Hof eine Messe (Köchel 139?). Ende 1769 ging M. (jetzt zum erzbisch. KonzM. ernannt) in Begleitung des Vaters erstmals nach Italien, wurde in Rom päpstl. Ritter vom goldenen Sporn (wie Gluck u. *Spontini), ward in Bologna (wo 1928 s. Orator. *Isaacco* wiedergefunden worden ist) durch die Gönnerschaft des Padre *Martini, der ihn unterrichtete, nach der üblichen Kontrapunktprfg. Mitgl. der *Acad. dei Filarm.*, schrieb für Mailand die erfolgr. Oper *Mitridate* u. erhielt den Auftrag zum Judith-Oratorium *La Betulia liberata* (*Metastasio, Neutextierung als „Ildiko u. Etzel“ v. H. J. Moser), das er 1771 in Salzburg aufführte; im gleichen Herbst siegte er mit s. theatral. Serenade *Ascanio in Alba* zu Mailand sogar über *Hasses Festoper. 1772 schrieb er zur Einführung des neuen Salzburger Landesherren *Il sogno di Scipione*, wieder für Mailand die Seria-Oper *Luzio Silla*, die bemerkenswerte Gluck-Einflüsse zeigt und schon zu deutsch-ernsthaft gehalten war, um ihn weiter für das damalige Mailand zu empfehlen. Nach ruhiger Schaffenszeit daheim (Sinfonien, Serenaden, Konzerte, Messen, Musik zu *König Thamos*) lieferte er für München die schon meist vollwertige Buffooper *La finta giardiniera* (Die Gärtnerin aus Liebe) sowie für Salzburg das Schäferspiel *Il rè pastore* (Metastasio). Da der neue Erzbischof keinen Urlaub bewilligte, trat M. aus seinem Dienst u. reiste, auf neue Stellung hoffend, mit der Mutter über München u. Augsburg (Freundschaft zum *Bäse*, lustige Briefe) nach *Mannheim, wo ihn erste Liebesleidenschaft (zu der Sängerin Aloysia Weber, einer Kusine C. M. v. Webers, M.s späterer Schwägerin) erschütterte u. die Bekanntschaft mit *Holzbauers Oper *Günther v. Schwarzburg* in seiner deutsch-tümlichen Gesinnung befestigte. Ungern nach Paris weiterreisend (Gönnerschaft des Barons M. *Grimm), verlor er dort die Mutter († 3. Juli 1778),

blieb in den Kämpfen um Gluck unbemerkt u. konnte nur mit dem Ballett *Les petits riens* einen Auftrag erfüllen. Ein soeben dort aufgefundenes 8. V-Konzert (dessen Echtheit angezweifelt wird) widmete er der Tochter Ludwigs XV. 1779 wurde M. Salzburger Hoforg. (Zeit der Violinkonzerte) u. führte in München 1781 den *Idomeneo* auf, der für die Thematik von *Don Giov.* und *Zauberflöte* bedeutsam werden sollte (A. *Heuß in ZfMW XII, 177ff., eine Bearb. von R. Strauß 1930, eine von W. Meckbach, die wohl beste von *Wolf-Ferrari). Nach schroffem Bruch mit dem Erzbischof, der in M. nur einen Dienstboten sehen wollte, ließ der junge Großmeister sich als freier Künstler (Klavierlehrer, Komp.) in Wien nieder. Für Josephs II. neugegr. deutsches Nationaltheater schrieb er (nach Breznern Schauspiel) das Türkenkingspiel *Die Entführung aus dem Serail* (*Belmonte u. Constanze*, ders. Stoff kurz vorher in Glucks *Pilgrimen v. Mekka* u. *Neefes *Adelheid v. Veltheim*) — von der märchenklingelnden Ouv. an bis zum rondohaften Schlußvaudeville ein vollendetes Meisterwerk (Erstauffg. 1782). Damals heiratete M. Aloysias Schwester Constanze Weber, mit der er glücklich wurde, obwohl sie bei Begabung und Gutmütigkeit doch nicht recht zu wirtschaften verstand. In diese Zeit fällt das Singspiel *Der Schauspieldirektor* (späterer Text mit erweiternder Bearb. von Louis Schneider). M.s schönster Gewinn war die schöpferische Freundschaft mit Jos. Haydn, dem er meisterliche StrQu.e widmete. 1786 fand die Buffooper *Le nozze di Figaro* (Figaros Hochzeit, nach *Beaumarchais v. *Da Ponte [j.]), in Wien mittleren, in Prag jedoch begeisterten Beifall, weshalb M. 1787 auch für Prag den *Don Giovanni* (Da Ponte) schrieb. Obwohl dieses Werk, wohl das meistbehandelte der Weltliteratur, in Wien wieder nur lauen Widerhall fand, wurde M. vom Kaiser als Nachf. Glucks mit 800 Gulden zum Kammer-Compositeur ernannt — aus diesem Amt schrieb er (nachdem er in Dresden, Leipzig u. Potsdam gespielt hatte) die wundervolle Musizier-Oper *Così fan tutte* (= So machen's die Frauen alle; erstmals ein eigner Stoff von Da Ponte). Der Tod Josephs II. u.

die Thronbesteigung Leopolds II. (für dessen Prager Krönung 1791 M. noch die Metastasianische, aber textlich nun schon stark umgearbeitete, *Seria-Opera La clemenza di Tito* schreiben mußte) verschlechterten M.s wirtschaftliche Verhältnisse. Die Berührung mit Handelskunst (Messias-Bearb. usw.) sowie vor allem mit Bach (Motetten in der Thomaskirche, Studien auf Anregung des Hofbibl. Baron van Swieten, Kirnberger) gab seinem Spätstil bedeutsame neue Wendungen, wie es vor allem die *Zauberflöte* (Text v. Em. Schikaneder, Urauffg. 30. Sept. 1791) u. das auf anonyme Bestellung geschriebene, unvollendet gebliebene *Requiem*, auch vielleicht schon die sonatenhafte Schlußfuge der Jupitersinf. spiegeln. M. starb mit 35 Jahren, wohl an der Lungenschwindsucht, in kümmerlichen Verhältnissen, verschuldet, und wurde im Armengrab beigesetzt, das man nicht einmal kennt, da beim Begräbnis die wenigen Freunde wegen eines Unwetters vorher umkehrten. (Dazu G. Gugitz, M.s Schädel u. Dr. Gall, ZfMW XVI 32ff.) Jetzt ein leeres Prunkgrab auf dem Wiener Zentralfriedhof. M. ist das typische Opfer des Spießertums gewesen: als Kind eine Weltsensation — und als es wirklich Zeit gewesen wäre, sich vor ihm in Ehrfurcht zu neigen, kümmerte sich kaum jemand mehr um ihn. Seine Frau heiratete später den dän. Etatsrat v. Nissen.

M. war ein klar um die Kunstgesetze zumal der Oper ringender Meister von schlicht-zartem Bewußtsein seines gewaltigen Könnens, ein harmlos lustiger Gesellschafter (Bandelertzett, Bauernmusik, Kanons usw.), trotz der aufklärerischen Kühle seiner Zeit gegen die Kirche eine tiefergläubige Natur, die mit dem Tode Freundnachbarschaft pflog (letzter Brief an den Vater 1787, *Zauberflöte*). Zeitstilistisch beginnt er in der Gesellschaftskonvention des Spätbarock (Konzert, Sinfonie) u. den zierlichen Kleinformen des Rokoko (Klaviermenuetts), erlebt — seit der erstaunlichen Adagio-Einleitg. zu s. 1. Str. Qu. 1770 in Lodi — frühromantischen Sturm u. Drang u. gelangt im Verlauf unerhört zusammengedrängten Schaffens zu edelster *Klassik. Hatte die Romantik noch die Dämonie seiner Ton-

sprache voll empfunden — E. T. A. Hoffmann, Weber u. Spohr glaubten gerade in der Chromatik auf M.s Spuren zu wandeln —, so sah das Biedermeier in ihm nur den apollinisch „graziösen“ Götterliebbling, eine Taube sonder Gallen in schwebender Lieblichkeit: so Hegel, M. *Hauptmann, Schumann, Grillparzer. Besser wurde das beim ersten großen Mozart-Biographen O. Jahn (1856), der jedoch noch so wenig vom geschichtl. Hintergrunde kannte; daß er s. Heros von Kindesbeinen an allen damaligen Italienern weit überlegen glaubte. Hat hier vor allem H. *Kretzschmar vieles richtiggestellt u. den jungen M. den Italienern zwar technisch unterlegen, den reifen jedoch in der Einmaligkeit der Menschengestaltung ihnen unvergleichbar gezeigt, so haben *Heuß u. besonders *Abert diese Perspektive endgültig zurecht gerückt, sind aber in der Betonung von M.s Dionysiertum wieder etwas ins andere Extrem gegangen. Die Wahrheit wird in der Mitte liegen: Mozart vereint jugendliche Schüchternheit mit holdem Überschwang, Nachdenklichkeit und ironischen Spott mit vorstürmender Leidenschaft, Keuschheit mit Sinnlichkeit, Schwermut mit Verklärung — seine Seele reicht vom Cherubino u. Don Giovanni bis zur Gräfin u. Sarastro, u. seine Heiterkeit ist Endergebnis einer Charakterschulung auf tiefstem Seelenuntergrund. Wie Goethe ein durstiger Nachformer aller Lebenswirklichkeit, benutzt der so bürgerlich erscheinende „Kapellmeister Mozart“ die formelhaft verwelschte Tonsprache seines Halbjahrhunderts, aber hinter deren scheinbar typisierender Glätte lugt allenthalben sein deutscher Individualismus schaff hervor, u. seine Dämonie erleuchtet letzte menschliche Hintergründe.

Werke: Da Opuszahlen fehlen, nummeriert man nach L. v. *Köchel, *Chronologisch-thematisches Verzeichnis sämtlicher Tonwerke W. A. M.s* (1862, Nachtr. 1889; 2^{te} hg. v. P. Graf Waldersee) 1905, 3^{te} [neubearb. v. A. Einstein (j.), 1938]. Krit. *Ges.-Ausg. bei Br. u. H. (1876–86); dazu kommen u. a. das 7. V-Konz., hg. von Kopfermann 1908 (wahrscheinlich so nicht ganz in der Orig.gestalt); 6 *Deutsche Tänze* hg. von Soldan (Peters 1932); 15 Konter-

tänze (Vieweg); das in Graz 1932 neu-
aufgefundene späte Ballett *Die Rekrutierung* oder *Die Liebesprobe*, hg. von
*Mojsisovics (Charlottenburg 1933, M.s
Urheberschaft bestritten); 5 unbe-
kannte Lieder (Ed. Nagel Nr. 66);
3 neue Terzette für 3 Stimmen und
3 Bassethörner. Dagegen sind ihm
u. a. abzuerkennen Köchel Nr. 18 (Sinf.
von K. Fr. *Abel), 444 (M. *Haydn),
die ersten 4 Kl-Konz.e Nr. 37, 39—41
(Studien nach *Schobert, dazu *Wy-
zewa u. St. Foix in ZIMG X) sowie die
6 in Rußland aufgetauchten StrQu.e
(*Abert im Mozartjb. III).

KM: Das viel umstrittene, von M.s
Schüler F. X. *Süßmayr beendete *Re-
quiem* (in der Ges.-Ausg. hg. v. Brahms,
Faks. hg. v. *Schnerich 1914, Vorschlag
einer Fassung „ohne Süßmayr“ von
*Keußler); 15 Messen (die unvollendete
c-moll bearbeitet von Aloys Schmitt
[h.j.]), Litaneien, Vespren, Offer-
torien usw. (am berühmtesten daraus
die Motette mit StrO. *Ave verum*),
Oratorien, Kantaten; *Bühnenwerke*:
schon oben aufgezählt; *Konzertmusik*:
vokal: 28 Sopr., 1 Alt, 8 Tenor, 6 Baß-
Arien, 3 Duette, 9 Terzette, 1 Quartett,
rund 40 Lieder, 20 Kanons; instr.:
Orchesterwerke: 40 Sinf. (Köchel Anh.
IV, 216 ist echt); 31 Serenaden, Kassa-
tionen usw.; Märsche, Tänze [Maure-
rische] Trauermusik, *Ein mus. Scherz*
(StrQu u. 2 H.), *Kleine Nachtmusik* (Str-
Quint.) usw.; Konzerte: 8 V-Konz.e, be-
sonders bekannt D-dur u. A-dur; Kon-
zertante f. V u. Br, Fg-Konz. (hg. von
M. *Seiffert, 1934), Konz. f. Fl u. Harfe,
2 Fl-Konz.e, 4 Horn-Konz.e, Clar-Konz.
(dazu V. Reich [j.] in ZfMW XV, 276);
25 Kl-Konz.e (bedeutend seit Köchel
413, besonders das späte „Krönungs-
konzert“ 537 u. das schon fast Beet-
hovensche 595, B-dur), 3 Konz.e u. Son.
nach Christ. Bach (Schott); je 1 f. 2 u.
3 Kle.; *Kammermusik*: 7 StrQuint.e
(am bekanntesten: g-moll, je 1 mit
Horn bzw. Clar; 26 StrQu.e, 1 mit Ob,
2 mit Fl (Mailänder StrQu.e, Schott),
Duos f. V u. Br, f. 2 Bassethörner,
Quint. f. Kl u. Bl, 2 Kl-Qu.e; 7 Kl-
Trios; Kegelstatt-Trio f. Kl, Clar [V] u.
Br; 42 V-Son.en usw. Klavierwerke:
5 Son. usw. 4hdg., Fuge und Son. f.
2 Kle.; 2hdg.: 17 Sonaten, Fantas. und
Fuge, 3 Fantas., 15 Var.-Werke u. a. m.;

Orgelstücke; Andante f. eine Orgelwalze.
— M.s Briefe (Ges.-Ausg. v. *Schieder-
mair 5 bdg., auch die der Familie, 1914);
Ausw. v. L. *Nohl, A. *Leitzmann, de
*Curzon (Paris 1928), H. *Mersmann
(auch engl. 1928), M. Mell (Lpz. 1937).
Lit.: Bibliogr. v. P. *Hirsch (j.) (1905),
H. de *Curzon (1906), *Tenschert (1925).
A) Biogr.: *histor.*: Biogr. in Schlichte-
grolls *Nekrolog* auf 1791, Neudr. v.
*Landshoff (j.) u. v. Kind; Niemetschek
1798 (Neudr. Staackmann 1941); Nis-
sen 1828; Ulibischew 1843; Holmes
1845; Themat. Verz. v. A. *André 1805;
L. *Nohl, M.s Leben ²1876 usw.; K. F.
*Pohl, M. u. Haydn in London 1876;
*Nottebohm, *Mozartiana* 1880; L.
*Meinardus, M. (1882). Grundlegend:
O. *Jahn, M. (4bdg. 1856—59, ³4hg. v.
*Deiters 2bdg. 1889—91 u. 1905—07,
auch engl.); heute maßgebend: H.
*Abert, M. (2bdg. 1919—21); ders., M.
(Voigtländer 1923); ders., J. Chr. B. u. M.
(ZfMW I); ders., Paesiello u. M. (AfMW
I); ders., Ges. Schr. u. Votr. (Gluck,
M. u. d. Rationalismus; M. u. Beet-
hoven); M.-Jb. I—II (hg. v. Abert),
III (hg. v. R. *Gerber); Neues M.-Jb.
hg. v. E. *Valentin 1941ff.; ferner: T. de
*Wyzewa u. G. de *St. Foix, M. . . .
de l'enfance à la pleine maturité (1912,
2bdg.); A. *Schurig, M. (1913, ²23
[2bdg.], fr. v. *Prod'homme 1925);
L. *Schiedermair, M. (1922); ders.,
M.s Handschrift faks. (1922); R.
*Haas, M. (1933); M. Morold, M.
(1931); E. K. Blümmel, Aus Mozarts
Freundes- u. Familienkreis (1923); J.
Kreitmaier, M. (1919); B. *Paum-
gartner, M. (1927 u. neu 1942); E. v.
*Komorzynski, M. (M. Hesse 1941);
W. Goetz, M. (1942); E. L. Stahl, M.
am Oberrhein (1942); A. Burgartz, M.
(1942); H. *Mersmann, M. (1925); R.
Tenschert, M. (Reclam 1931); ders.,
M. in Bildern u. Dokumenten (Amsterd.
1931); C. Bellaigue, M. (in *Mus. cél.*
1906); H. de *Curzon, M. (1914 in
Les maîtres); E. Buenzod, M. (eben-
da 1931); M. Davenport, M. (Lon-
don 1933); F. Bonavia, M. (London
1939); A. Mantovano, M. *fra noi*
(1933); Cl. Fusero, M. (Turin 1941);
A. Farinelli, M. (Rom 1942); A. *Bo-
schot, *La lumière de M.* (Paris 1928);
D. Husey, M. (London 1928); *Prod-
homme, M. (1928); A. *Leitzmann,

M.s Persönlichkeit (1914); H. Gheon, *Promenades avec M.* (Paris 1933); R. *Benz, M. (in W. Andreas u. W. v. Scholz, *Die gr. Deutschen*, 1935); R. Pitrou, *La vie de M.* (1936); F. Bruckner, *Unbek. Hss. aus d. Frühzeit v. M.s Opern* (Wien, 1934); E. Blom, *M.* (New York 1935); M. u. München, 6 Aufsätze versch. Autoren (München 1941); A. *Sandberger im N. Beeth.-Jb. 8; H. J. *Moser, *Das M.bild unserer Zeit* (in Dt. Musikjb., Br. u. H. 1943).

B) Sachlich: C. *Reinecke, *Zur Wiederbelebung der M.schen Kl-Konz.e* (1891); E. Lert (j.), *M. a. d. Theater*; H. Cohen (j.), *Die dram. Idee der M.schen Operntexte* (1916); R. *Lach, *M. als Theoretiker* (1919); H. W. Frh. v. *Waltershausen, *Die Zaubrerflöte* (1921); Ed. *Dent, *M.s operas* (1913, dt. 1922); D. F. *Scheurleer, *Het Muziekleven in Nederland* (2bdg., 1909, größtenteils zu M.); Mittlg.en der Berliner Mozartgemeinde (Hg. R. Genée, seit 1895); Mozarteums-Mittlg.en (Salzburg, 1919ff.); Mittlg.en des Dresdener M.-Vereins (Lewitzki, 1897ff.); K. *Prieger, *Urteile über M.* (1886); P. Zschorlich, *M.-Heuchelei* (1902); A. *Lorenz, *Das Finale in M.s Meisteropern* (*Die Musik* XIX/9); W. Lüthy, *M. u. d. Tonartencharakteristik* (Diss. Basel 1929); H. Brunner, *Das Kl-Klangideal M.s* (Diss. Prag 1931, gedr. Augsburg. 33); F. Mixa, *Die Clar. bei M.* (Diss. Wien, 1929); Kurzmann, *Die Modulation in den Instr.-W.en M.s* (Diss. Wien 1924); K. Pahlen, *Das Rezitativ bei M.* (dgl.); V. P. Heinrich, *Komik u. Humor bei M.* (dgl. 1931); O. Beer, *M. u. d. Wiener Singspiel* (dgl. 1932); G. de *Saint-Foix, *Les Sinf.s de M.* (Paris 1932); ders. in der *Adler-Festschr.* (1930); S. Anheißer, *Die Urfassung des Figaro* (*ZfMW* XV, 301ff.); dess. *Verdeutschungen v. Rd pastore, Zaira, Bast. et Bast.*; G. *Schünemann, *M. in dt. Übertr.* (Petersjb. 1940); E. *Istel (j.), *Die Freimaurerei in der Zaubrerflöte* (1928); O. E. *Deutsch (j.), *M. u. die Wiener Logen* (1932); P. *Nettl (j.), *M. u. die kgl. Kunst* (1932); H. *Killer, *Die Tenorpartien in M.s Opern* (Diss. Kbg. 1928); M. Blaschitz, *Die Salzburger M.-Fragmente* (Diss. Bonn 1927); V. Zucker-kandl, *Instrumentation in M.s dram.*

W. (Diss. Wien 1927); F. H. Marks, *Questions on M.s piano sonatas* (Lond. 1929); O. Kaperl, *Zur V-Technik M.s* (Diss. Prag in Vorb.); Hübner, *M.s Menuett* (Diss. Jena); Bericht der Mozarteumstagung 1931, hg. v. E. *Schenk; daraus separat: E. W. Böhme, *M. in der schönen Lit.*; H. *Engel, *M.s Konz.-Werke*; ders., *Entw. d. Kl-Konz.s v. M. bis Liszt* (1927) u. *Instr.-Konz.* (1932); ders., *M.forschung u. ihre Probleme* (Völk. ME. 1941); C. M. Girdlestone, *M. et ses concertos pour piano* (Paris 1940); H. Goerges, *Das Klangsymbol des Todes im dram. Werk M.s* (Diss. Kiel 1937); K. Jungk, *Tonbildliches u. Tonsymb. in M.s Opern* (Diss. Berlin 1938); L. Conrad, *M.s Dramaturgie d. Oper* (Diss. Berlin 1941); A. *Heuß, *Die kl. Sekunde in M.s g-moll-Sinf.* (Petersjb. 1933); H. Holz, *M.s Krankheiten u. sein Tod* (med. Diss., Jena 1940). — Zu Constanze: H. Albert in *Mozarteums-Mittlg.en* Jg. II (Tagebuch); A. Schurig, *Konstanze M.* (1922); C. Groag-Belmonte, *Die Frauen im Leben M.s* (Wien 1931); *The Letters of M. with the lett. of Constanze M. to J. A. André* (hg. v. C. B. Oldham, London 1938). Seit 1941 ein *M.-Almanach*, hg. von H. Damisch (Wien). *Histor.*: Zum Requiem: G. L. P. Sievers, *Stadler G. *Weber, *Mosel in der *Cäcilia* 1829 und separat.

M. in der Dichtung (Ausw.): E. T. A. *Hoffmann, *Don Juan* (1813); P. *Lyser, *M.-Novellen* (1833ff.); Louis Schneider, *Der Schauspieldirektor* (Operette 1845); Ed. *Mörke, *M. auf der Reise nach Prag* (1856); K. *Söhle, *M. (dramat. Zeitbild, 1907, 1931)*; R. H. Bartsch, *Die Schauer im Don Giov.* (1907 u. ö.); H. J. *Moser, *Süßmayer* (geschrieben 1921), *Der fromme Betrug* (Velh. u. Klas. Mhft., Dez. 1941); O. Janetschek, *M.* (1924, 31, auch tschech. u. holl.); Sus. Trautwein, *Die Zaubrerflöte* (Novellen, 1928); Gr. Massé, *Das Requiem* (1925); R. Hohlbaum, dgl. (1923); A. Schurig, *7 Gesch. vom göttl. M.* (1923); H. Watzlik, *Die Krönungsoper* (Roman 1935); A. Mayer, *Der Spielmann Gottes* (1937); M. Westerlind, *Unsterbl. M.* (Leipzig 1938); G. Lip-pitsch, *D. Salzburger Musikantenbübel* (1938); H. Richter, *Lebensroman d.*

Geschw. M. (Leipzig 1936); Fr. Huch, M., d. Roman s. Werdens (1941); E. v. *Komorzynski, Pamina (1941); am besten K. Röttger, M. (Roman, 1940). Ein feines Buchdrama von H. Gerland „Das Requiem“ (Frommann, Jena 1940).

Von Mozarts zwei Söhnen starb Karl (* 1784) als kleiner Beamter 1858 in Mailand; der jüngere, Wolfgang Amad. (* 1791, † 1844 zu Karlsbad), wurde Musiker, Schüler v. Streicher, *Albrechtsberger, *Neukomm, leitete den v. ihm gegr. Cäcilien-V. zu Lemberg u. lebte dann als ansehnlicher Komp., Konzertspieler u. Kl-Lehrer in Wien.

Lit.: Jos. Fischer, W. A. M. (1888).

Mracek (spr. -tschek), Jos. Gustav, * 12. März 1878 zu Brünn, stud. V am dortigen Kons. (O. Kitzler) u. 1894—96 am Wiener Kons. (*Hellmesberger, *Grädener u. a.), war 1897—1902 Konz.-M. am Stadttheat. Brünn u. bis 1918 V-Lehrer (1916 Prof.) an der dortigen MV-Schule, seit 1919 in Dresden Komp.-Meister des Kons. u. bis 1924 Dirig. des Philh. Orch., Leiter d. Dresdener Kam.; Orch.s; schrieb 6 Opern (darunter *Der Traum* [nach Grillparzer, Staatsoper Berlin 1909]), Orch.-Stücke, sinf. Burleske *Max u. Moritz* (1912), Ritornell u. Rondo-Capriccio für Orch. (1933), Kammermusik, Lieder und Balladen, Chöre, Kl.-Stücke.

Lit.: E. H. Müller, G. M. (1918).

Muck, Carl, * 22. Okt. 1859 zu Darmstadt, † 3. März 1940 in Stuttgart, wurde Altphilologe (1880 Dr. phil. Leipzig), besuchte dort nebenher das Kons. u. debütierte als Pianist im Gewandhaus, wurde Thkplm. in Zürich, Salzburg, Brünn, Graz, 1886 am Deutschen Landesth. in Prag (leitete Angelo Neumanns [J.] Nibelungen-Auffg.en), wurde 1892 i. Kplm. an der kgl. Oper Berlin (1908 GMD.), daneben Leiter der Niederschles. Musikfeste in Görlitz 1894 bis 1911, leitete 1901—30 u. a. den *Par-sifal* in Bayreuth u. zahlr. Konzerte auswärts, ging 1912 als Dirig. des *Boston Sinf. Orch.* nach USA. (während des Krieges zuletzt hinter Stacheldraht), seit 1919 wieder in Deutschland, 1922—33 Dirig. der Philh. Konzerte in Hamburg, dann zog er nach Stuttgart. „M. komponiert nicht.“ Aber er war Jahrzehnte hindurch einer der großartigsten Dirigenten, mit unfehlbarem

Gehör begabt, ein überragender Ausdeuter der Meisterwerke, von fanatischem Rhythmus beseelt.

Mühlfeld, Richard, * 28. Febr. 1856 zu Salzungen, † 1. Juni 1907 in Meiningen, wo er 1873 als Geiger begann u. 1876 als Autodidakt der berühmte Klarinetist wurde, für den u. a. Brahms seine op. 114, 115, 120 geschrieben hat (später Kammervirtuos).

Müller, Edmund Joseph, * 7. Febr. 1874 zu Marienheide (Bez. Köln), wurde Lehrer, stud. am Kölner Kons., wurde MD. in Eschweiler, Leiter der Musikschule in Düren, wurde Schulmusiker (StudR.) in Köln u. war dort bis 1933 Leiter (Prof.) der Schulmusikabt. der Hochsch. (weiter tätig), gründete 1918 den Kölner Volkschor mit Chorschule, hielt Schulmusik- u. Chorleiter-Kurse, war Fachberater u. Mitgl. des künstler. Prüfungsamts (Berlin), gab die Zs. *Musik im Leben* heraus u. schrieb u. a. Der Gesangunterricht an höheren Knabenschulen (1919), Die Musikpflege im neuen Dtschl. (1919). Lit.: F. *Oberborbeck in ZfSchulm. VII 22ff.

Müller, Gottfried, * 8. Juni 1914 in Dresden, wo er das Kreuzgymn. besuchte, stud. Kompos. 1931 bei *Tovey (Edinburg), 1932 in Leipzig (*Straube, Martienßen), lebte in Dresden, 1942 Lehrer an der Hochschule Lpz., schrieb rasch beachtete Orch.-Var. über Morgenrot (Furtwängler); ein Heldenrequiem (Tonkünstlerf. Wiesbaden 1934), 8 Orgelchoräle (1934) u. Konz. a-moll f. gr. Orch.; Var. über „Innsbruck“ (1938); Konz. f. gr. Orch. (1939); *Führerworte* (Chor u. Orch. 1942).

Lit.: G. Haußwald in ZfM 106, 1939; K. *Holl in Neue Rundschau 50, 1939.

Müller, Hermann, * 1. Okt. 1868 zu Dortmund, † 17. Jan. 1932 zu Paderborn, stud. 1887—92 kath. Theol. (Dr., 1891 Priester), stud. 1894 KM bei *Haberl u. *Haller (Regensburg), wurde in Paderborn 1894 Domchordir., 1901 statt dessen Prof. d. Theol., 1909—27 Leiter der Zs. *Theologie u. Glaube*, 1910—26 Generalpräs. des Allg. dt. *Cäcilien-V.s. Außer rein theolog. Werken schrieb er u. a. Der feierliche Gottesdienst der Karwoche (8⁹ 1928); Gänge durchs Kirchenlied (1926); Abhh. im Km. Jb. 1902, 04, 06, 08, in der Riemann-Festschr. 1909; Hg. des geistl. Volks-

ldb.s *Kyrioleis* (1923) u. der Messen von *Lotti (DTD Bd. 60).

Müller, Sigfrid Walther, *11. Jan. 1905 in Plauen, stud. am Leipziger Kons. (*Karg-Elert, *Martienssen, *Ramin u. a.), 1926 nochmals am KM-Inst. (*Straube), war 1929—32 Lehrer am Kons., seit 1935 Dirig. des Leipziger Kammerorch. (Gohliser Serenaden), seit 1940 auch KompL. an der Weimarer Hochschule, u. schrieb u. a.: Sonaten f. Fl u. Kl, 2 für Kl u. V, für Fl allein, für Vc u. Kl, f. Br und Kl, für Kl; 2 Kl-Trios; Kammermusik f. Clar, V, Br, Vc; Introd. u. Doppelfuge f. StrQu; Var. u. Fuge f. 2 Kl; Stücke f. Clar u. Br.; Divertimento f. StrQu u. Clar; Tanzsuite f. Kl; Kleine Son. f. Kl; Suite im alten Stil f. Kl; Kinderlieder 2 hdg. u. Kinderstücke 4 hdg.; Orgelwerke: Choralimprov., Toccata, Passac. u. Fuge; Orch.-W.: Conc. grosso op. 23 (Kl. u. Orch.); Sinf. op. 30; Lustige Ouv. op. 33; Heitere Musik op. 43; Divertimento f. kl. O. op. 34; Konz. f. Orgel u. Orch. op. 39; Konz. f. Cembalo u. Orch. op. 46; Weihnachtspastorale f. kl. Orch. op. 47a; 2. Sinf. op. 48; Dt. Tänze u. Fuge f. kl. O. op. 49; Conc. gr. f. Trp. u. O. op. 50; Lieder; Gloria für 8stg. a capp.-Chor; Konz. f. Fg. mit Kammerorch. (Baden-B. 1938) op. 56; die Oper „Schlaraffenhochzeit“ (Leipzig 1937) op. 54; Böhmisches Musik f. Orch. op. 55; Gohliser Schloßmusik f. kl. Orch.; Dt. Tanzfolge f. Bl-Orch., Féstl. Aufmarsch u. Hymne dgl. op. 59; Marschmusik dgl. op. 61, 1; Son. f. Ob. u. Kl op. 52; 2 KlSonatinen op. 53; 20 Choralvorsp. f. Org. op. 58; ClTrio op. 63; Concertino f. Tenororgel u. StrTrio op. 64; kl. Son. f. V u. Kl; Konz. B-dur für Fl u. Kammerorch. op. 62 (1941).

Müller, Wenzel, * 26. Sept. 1759 zu Turnau (Mähren), † 3. Aug. 1835 zu Baden bei Wien, Thkplm. in Brünn, seit 1786 dgl. in Wien (Leopoldst.), dazwischen 1808—13 Operndir. in Prag, schrieb zahlreiche Possen, Zauberopern, Singspiele (Verz. in Riemanns Opernhdb., 2. Ergänzung), z. B. 1791 *Kaspar der Fagottist* über den gleichen Stoff wie Mozarts *Zauberfl.*, weshalb in dieser nach dem 1. Akt Sarastro u. Königin der Nacht das Ethos tauschen mußten. Eine Bearb. seiner „Schwestern von Prag“ (Text v. Hafner u. Perinet) 1940

v. Ed. Gelbart (Frkft. a. M.). Lit.: W. Krone, W. M. (Diss. Berlin 1906); L. Raab, W. M. (1928). W. H. *Riehl, Mus. Charakter-Köpfe I; F. Appel, W. M. (Mittl. z. Heimatkd. des Schönhengster Landes 1936).

Müller-Blattau, Joseph M., * 21. Mai 1895 zu Colmar, stud. in Straßburg MW bei Fr. *Ludwig, Musik bei *Pfitzner u. E. *Münch, 1914—18 Kriegsteilnehmer, dann nochmals MW bei *Gurlitt in Frbg. i. Br. (Dr. phil., 1919—22 Ass.), 1922 Priv.-Doz. in Königsberg, auch akad. MD., Dir. des mw. Seminars u. des Inst. f. K.- u. Schulmus. (1928 a. o. Prof.), 1935 o. Prof. in Frkft. a. M., 1938 dgl. in Freiburg i. Br., 1942 in Straßburg (seit 1939 Kriegsteilnehmer). Er schrieb: *Das Elsaß, ein Grenzland dt. Musik* (1922); *Grundzüge einer Gesch. d. Fuge* (1923, 2 vermehrt 1930); *Die Erforschg. der ostpr. MG.* (Altpr. Forschungen 1926); *Die Tonkunst in allgem. Zeit* (in *Germ. Wiedererstehung* 1926 und Dt. Vj. II); *Dem Andenken Fr. Ludwigs* (1930); *Gesch. d. Musik in Ost- u. Westpr.* (1931); *Hamann u. Herder in ihren Bez. z. Musik* (1931); *Einfg. in die MG.* (1932); *Johs. Brahms* (1933); *Das dt. Volkslied* (1932); *G. Fr. Händel* (1933); *Gesch. d. dt. Musik* (1938); *Das germ. Erbe in dt. Tonk.* (1938); Hg. von *Forkels *Bach* (1925) und *Rochlitz' *Bachaufsätzen*, der Theorie von Chr. *Bernhard als *Die Kompos.-Lehre H. Schützens* (1926), des *Rostocker Ldb.s* (mit Fr. Ranke, 1927), von H. *Alberts *Kürbishütte*, von Kantaten *Zelters und zwei Königsberger Gesangbüchern von 1527, eines *Hdb.s der Musik-Praxis* (Hohe Schule d. Musik, mit eigenen Beiträgen zum Musizieren u. Dirigieren, Verlag Athenaeon, Potsdam); J. F. *Reichardts Schiller-Chöre (Vieweg); W. H. *Riehl, Mus. im Leben des Volkes. Abhh.: in Kongr.-Ber. Basel 1924 (Wort u. Ton im 17. Jh.); Mus. Schätze d. Un.-Bibl. Kbg. (ZfMW VI, 215ff., u. Kbg. er Beiträge 1929); im Peters.-Jb. 1926 (Bach u. Händel), 1931 (Goethe u. d. Kantate); Adler-Festschr. (Wach auf mein Hort); Musik der Goethezeit (Euphron 1930); Handels Festkantate Elbing 1737 (Elb. Jb. 1933); Beethoven u. d. Variation (Beeth.-Jb. 1934); Der junge Brahms (Musik, Dez. 1933); Händel u. Goethe (Händel.-Jb. 1932); Masurische Volks-

weisen (Niederdt. Zs. f. Volksk. 1934); Zur Erforschung des ostpr. Volksld.s (Halle 1934); Über Instr.-Bearb. spät-mittelalt. Lieder (Festschr. f. A. *Scheering 1937); Beeth. u. d. Var. (B.-Jb. V); Über Annchen v. Tharau, Die Lore, Horst-Wessel-Lied usw. (Die Mus. XXVI); Bericht über die 2. Frb. Org.-Tagung (1938); Gluck u. die dt. Dichtg. (Peters-jb. 1938), Der 4hdg. Kl.satz (dgl. 1940).

Müller-Bruno, eigentl. Bruno M., * 3. Nov. 1853 in Leipzig, † ebenda 15. Dez. 1890, wurde Schauspieler und schrieb über seine als wichtig von einer Reihe neuerer Stimmbildner anerkannte Lehre vom „Primären Ton“ die Abh. „Tonbildung oder Gesangunterricht?“ (1890, 1910). Vgl. seinen (über L. C. Törsleff) Enkelschüler G. *Armin, M.-Br. (1907) und im Stimmwart (XI, 4).

Müller-Freienfels, Richard, * 7. Aug. 1882 in Bad Ems, stud. in München, Berlin, Genf, Wien, Tübingen, Zürich, Paris Philos. u. Psychol., Dr. phil., 1914—18 Kriegsteilnehmer, wurde 1921 Dozent a. d. Akad. f. Kirchen- u. Schulm. und d. Staatl. Kunstschule Berlin, 1930 Prof. a. d. Pädag. Akad. Stettin, 1933 a. d. Wirtschaftshochschule Berlin. Von s. Werken berühren die Musik: Psychologie der Kunst I *1924, II *38, III *36; Erziehg. zur Kunst 1925, Psychologie der Musik 1936.

Müller-Rehrmann, Fritz, * 3. Dez. 1889 in Nürnberg, stud. 1908—12 an der Münchner Akad. (*Zilcher, *Beer-Walbrunn, *Klose, *Mottl), Kplm. in St. Gallen u. Karlsruhe, 1914—18 Kriegsteilnehmer u. Meisterschüler bei *Gernsheim (j.) u. G. *Schumann, 1919/20 Dirig. der Glogauer Singakad., hält seit 1921 Unterrichtskurse in München (Analyse, Allg. MusikL., Part.-Spiel). Er schrieb Kammermusik (Kl-Trio, StrQu), Kl-Werke, Orch.-W. (Ballettmusik, Kriegsouv., 2 Suiten), Lieder, Chöre u. *Grundlagen der mod. Harmonik* (1922); *Verein-fachung der Notenschrift; Einheitsschlüssel u. Einheitspartitur*.

Müller-Reuter, Theodor, * 1. Sept. 1858 in Dresden, † ebenda 11. Aug. 1919, Schüler von *Wieck, *Meinardus, J. *Otto, *Bargiel, dann in Frkft. a. M. v. Clara *Schumann, J. *Stockhausen, J. J. *Raff, wurde Kl.-u. ThL. in Straßburg u. Dresden, 1893—1918 Dirig. der Konz.-Ges. u. Kons.-Dir. in Krefeld

(1897 MD., 1907 Prof.), 1919 am Leipziger Kons. tätig; bleibender als seine Kompos. ist das *Lexikon der dt. Konz.-Lit.* (I 1909, Nachtr. 21).

Münch, Charles, * 26. Sept. 1891 in Straßburg als Sohn des KMD Ernst M. (1859—1928), stud. hier bei Pfiztner, V. bei *Capet u. *Flesch (j.) u. wurde 1919 KonzM. u. KonsL. in Straßburg, 1924 dgl. in Leipzig, 1932 Dirig. d. Philh. Konz.e in Paris, 1938 Präs. der Konz.-Konz.e, 1941 Prof. am Kons., Gastdir., die heute führende Persönlichkeit des Pariser Musiklebens.

Münch, Hans, * 9. März 1893 in Mülhausen (Els.), Schüler u. a. v. Alb. *Schweitzer (dort) und H. *Huber in Basel, wo er 1918 KonsL. u. Chorleiter wurde u. 1935 als Nachf. v. *Weingartner Hauptdirig. der Sinf.-Konz.e und Kons.-Dir. wurde, 1939 Dr. h. c. (Basel). Er schrieb Chöre, Lieder, Kammermusik.

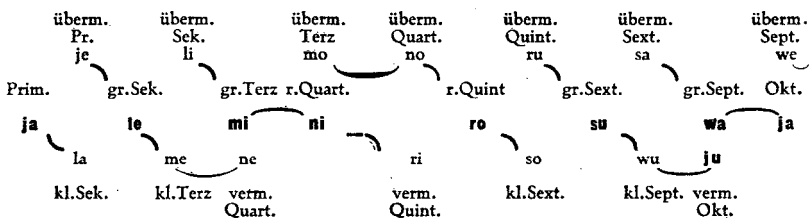
Münch, Hermann, von Salzburg, angeblich Benediktiner von St. Peter, erhielt mit dem Pfarrer Reicher v. Rastadt vom Erzbischof Pilgrim um 1390 eine Ritterpfünde zum Dank für die Minnelieder, die er für dessen Liebeshof *Der Freudensaal* teils gedichtet, teils gesammelt hat. Auch als Hymnen-verdeutscher spielt er kurz vor O. v. *Wolkenstein u. Heinr. *Loufenberg eine Rolle, fesselt aber besonders durch Beispiele primitiver weltl. Mehrstimmigkeit (Pumhart-Orgelpunkte im *Taghorn*, *Nachthorn*, Organa in *Ein Empfohen* usw.). Hauptquellen sind die Mondseer Lhs. (Staatsb. Wien, auch Spörl-Ldb. genannt, z. T. hg. v. Mayer u. *Rietsch (hj.) in *Acta germ.* III/IV, 1896), eine Hs. auf Staatsb. München (Colmarer Lhs.); noch das *Lochamer Ldb. enthält sein Tischgebet.

Lit.: O. *Ursprung im AfMW IV u. V; H. J. *Moser, *Gesch. d. dt. Musik I* *180—87; H. *Rietsch (hj.), *Die dt. Liedw.* (1904); Bearbb. von Lied-melodien des Münchs in allen Neuausgg. des *Minnesangs (*Paumgartner, *Moser, *Ursprung, *Kaiserlddb.).

Münnich, Richard, * 7. Juni 1877 in Berlin-Steglitz, Schüler s. Vaters Rudolf M., stud. MW bei *Bellermann, *Friedlaender (j.), *Fleischer, *Stumpf (Dr. phil. 1902), Komp. bei M. *Grabert, wurde 1904 Lehrer am Riemann-Kons. Stettin, seit 1908 Schulmusiker in

Berlin, 1909 auch Dirig. des Charlottenburger ChorV., seit 1910 ThL. am Klindw.-Scharw.-Kons., 1922 StudR., 1924 Bearb. der minist. Richtlinien, Mitgl. d. künstl. u. pädag. Prfgs.-Amts, 1918—21 Hg. der Halbmonatsschr. für Schulgesangpfl., seit 1928 Mithg. der Zs. f. Schulm. u. 1934 deren AlleinHg., 1928—32 Fachberater, 1929—33 Lehrer an der Akad. für K- u. Schulmusik Berlin-Chbg., 1934 Prof. der mw. Fächer u. Vorst. d. Inst. f. Schulmusik an der Musikhochsch. Weimar; 1905 fand M. die Danziger KM-Bibliotheken wieder (Katal. von O. Günther) und schrieb u. a.: *J. Kuhnaus Leben* (Diss. Berlin, SbIMG III); *Riemanns HarmL. usw.* (Riemannfestschr. 1909); *Wiederholungsbüchlein für den Musikunterricht an höheren Schulen*¹ (1928); *Der Musiklehrer d. höheren Schule* (Berufsberatung² 1928);

Die Suite (in *Martens, Mus. Formen in histor. Reihen, 1932); Hg. einer Buchreihe *Beiträge zur Schulmusik* (mit Martens 1929ff.) u. *Der Auswahlchor* (dgl.); Abschnitt MG in dem Schulldb. *Frisch gesungen*, jetzt „Dt. Musik in der höheren Schule“; Aufsätze über H. *Zilcher u. a. Bedeutsam vor allem sein Buch *Jale* (1930), das (außer *Handzeichen u. Rhythmussilben) eine *Solmisation bringt, welche alle Vorzüge von *Eitz und *Tonika-Do auf das Einfachste vereinigt: die 5 Hauptvokale sichern durch Vokalgleichheit die diaton. Leittonbeziehungen, die 7 (ebenfalls alphabetisch geordneten) Klinger als Anlauter zeigen den Zusammenhang chromatischer Halbtöne, ähnliche Vokale kleine Ganztöne (e—i, o—u), die Silben sind relativ zu benutzen, also:



Müthel, Joh. Gottfr., * 17. Jan. 1718 zu Mölln (Lauenburg), † 1788 in Riga, Schüler von J. P. *Kunzen in Lübeck, Hoforg. in Schwerin, 1750 Bachs fast spätester Schüler, ging 1753 nach Riga (seit 1767 i. Petri-Org.); er schrieb bedeutende Werke: 2 Kl-Konz. (1767), 3 Kl-Son.en, Var.-Werke (bei Haeffner, Neuausg. derj. in c-moll v. W. *Kahl 1936 in Wolfenb.), *Duetto* für 2 Cembali oder Hammerflügel (1771); auch schon 1759 ein Heft *Oden u. Lieder* sowie Kantaten auf Texte des jungen Herder.

Lit.: *Forkels *Mus.-Almanach* 1782; Brandes' Selbstbiogr. III (1799).

Muffat, Georg, * um 1645 zu Schlettstadt (?), † 23. Febr. 1704 zu Passau, war bis 1674 Org. in Molsheim, arbeitete 6 Jahre bei *Lully, lebte in Wien, um 1679 erzb. Org. in Salzburg, 1681/82 bei *Corelli u. *Pasquini in Rom, seit 1687 in Passau, wo er 1690 Kplm. u. Pagenmeister wurde. Wichtig sind seine Vorreden f. d. Entstehungsgesch. des *Concerto grosso (deren

Stadien auch s. Werke spiegeln), für die Verzierungspraxis u. Besetzungsfragen. M. veröffentlicht: *Armonico tributo* (mehrstg.e Sonaten, 1682 [Teileindr. in DTÖ XI 2]); *Florilegium* (*Blumenbüschlein*, lullistische Orch.-Suiten, 2 bdg. 1695/96, Neudr. v. *Rietsch (hj.) als DTÖ I 2 u. II 2), prakt. Ausg. von *Woehl (Bärenr.), eine Hochzeitssuite hg. von *Egidi bei Vieweg; f. Orgel: *Apparatus musico-organisticus* (1690, Toccaten usw. Neudr. v. S. *de Lange 1888, auch bei *Kaller-Valentin, *Liber organi* V, Schott 1933); 12 Conc: grossi als *Auserlesener Instr. Mus. erste Versammlung* (1701, Neudr. v. Luntz als DTÖ XI 2). — Sein Sohn Gottlieb (Theophil) M. (*[getauft 25.] April 1690 in Passau, † 10. Dez. 1770 in Wien), Schüler v. J. J. *Fux, seit 1717 z. Wiener Hoforg., 1751—63 erster, schrieb: 72 *Verselli samt 12 Toccaten* (f. Orgel, 1726, Neudr. v. *Adler [j.] als DTÖ XXIX 2) u. *Componimenti mus.* (f. Kl, dgl. in DTÖ III 3 u. als Suppl. 5 v. Chrysanders Händelausg., Ausw. v. J. Merkel).

Lit.: Stollbrock, Die Komponisten G. u. G. M. (1888); E. v. *Werra, dgl. (Km. Jb. 1893); M. *Seiffert, Gesch. d. Kl-Musik, S. 189ff. u. 316ff.; H. J. Knöhl, Die Kl. u. Orgel-W.e v. Th. M. (Diss. Wien 1916).

Mulé, Giuseppe, * 28. Juni 1885 zu Termini Imerese (Sizilien), stud. Vc u. Komp. am Cons. zu Palermo, dessen Dir. er 1922—25 war, seitdem als Nachf. *Respighis Dir. des *Liceo Sta. Cecilia* in Rom, Generalsekr. des Nat. Musikerverbandes usw. Er schrieb nach einem Oratorium *Il Cieco di Gerico* u. mehreren Opern vor allem Musiken zu antiken Dramen (*Choe-phoren u. Sieben vor Theben* des Aeschylos, *Antigone u. Satyrn* des Sophokles, *Bacchen, Medea u. Cyclops* sowie beide *Iphigenien* des Eurypides, im griech. Theater zu Syrakus, 1922—33), *Dafni* (1928, dt. Düsseldorf 1939); *Liola* (1935); ferner Kammermusik, Lieder (*Tre canti siciliani*, 1930), Orch.-Suite *Sicilia canora* (1924).

Mundharmonika, 1821 von Friedr. Buschmann (Berlin) erfundenes Volksinstrument, das rasch die *Maultrommel ablöste und vielleicht aus der Anordnung der *Panflöte erwuchs, das kleinste Geschwister v. *Ziehharmonika und *Akkordeon: in einem flachen Kästchen sind 6—128 freischwingende *Zungen so angeordnet, daß beim Hineinblasen der Durdreiklang durch mehrere Oktaven, beim Einziehen der Luft der Septakkord der 7. Stufe erklingt, so daß jeder diatonische Melodieton mit Tonika oder Dominante harmonisiert werden kann (doch liegen auch Versuche chromatisch-exspiratorischer Anordnung vor, um durch ein nur melodisches Schulinstr. den Einwänden gegen Harmonis.-Enge und inspirator. Musizieren zu begegnen). Ältere Namen waren *Mundäoline* und *Aura*; ein Abkömmling als Kinderspielzeug ist der Brummkreisel, ein anderer das Stimm-pfeifchen der Chorleiter. Haupterzeuger ist die Firma Mathias Hohner in Trossingen (Wrttbg.), die daraus ein. dt. Weltexportgeschäft entwickelt hat — die Erzeugung des letzten Friedensjahrs überschritt 20 Millionen, davon 80% Ausfuhr. *Lit.*: Johs. Fischer, M. Hohner, der Bahnbrecher der Harmonika (Stuttg. 1940).

Mundstück, an Blechblasinstrumenten u. *Zinken der in der wechselnden Form für die Klangfarbe sehr entscheidende Lippenbecher — bei Trp u. Pos mehr kesselförmig, bei den Hörnern u. Tuben mehr spitz zulaufend.

Muris, Johannes de, * um 1290 in der Diözese Livieux, lebte 1318 als Stud. in Evreux, wurde vor allem Astronom, dann seit 1321 a. d. Sorbonne, besaß 1344 ein Kanonikat zu Mazières (bei Bourges, Dep. Cher.), von wo ihn Papst Clemens VI. zu einer Kalenderreform nach Avignon berief, † nach 1351 vermutl. zu Paris. Durch die ihm zugeschriebenen Abhh. war er im Spätmittelalter so berühmt, daß an den Universitäten „Muris hören“ gleichbedeutend mit dem Studium der M-Theorie war. Dieser Ehrentitel bezog sich allerdings größtenteils auf Unrecht auf ihn, denn das unter seinem Namen gehende *Speculum musicae* in 7 umfängl. Büchern (nur das 6. u. 7. bei *Cousse-maker SS. III) stammt von Jakob v. Lüttich; auch die ebenda abgedr. *Summa musicae* gehört nicht J. de M., sondern weist auf Dtschld.; dagegen sind von ihm die bei *Gerbert SS. III hg. Schriften *Musica practica* (1321), *Musica speculativa* (1323), *Questiones supra partes musicae* und *De discantu et consonantiis*, in denen er sich zur *Ars nova des Ph. de *Vitry bekennt. Drei andere Traktate bei Couss. III (*Ars contrapuncti*, *Ars discantus* u. *Libellus practicae cantus mens.*) vertreten immerhin seine Lehrmeinung.

Lit.: W. *Großmann, Die einl. Kap. des *Spec. mus.* v. J. de M. (Diss. Frbg. i. Br. 1924); G. *Pietzsch, Die Klassif. d. Musik (Diss. Frbg. i. Br. 1929); H. *Riemann, Gesch. d. M-Theorie S. 227ff., 234ff.; R. Hirschfeld (j.), J. de M. (Diss. Wien 1884); J. *Wolf, Gesch. d. Mens.-Not. (1904); H. *Besseler im AfMW VII, 180ff., u. VIII, 207ff.

Murky nennt man Stücke mit gebrochenen Oktavbässen, z. B. in des *Sperontes *Singender Muse* (1736): „Ihr Schönen, höret an“,



nach *Marpurg, 36. Krit. Brief (1760 I 286), angeblich um 1720 von zwei preuß. Hofkavalieren erfundenes Scherzwort; bei G. *Muffat, *Telemann usw. für rauschende und pomphafte Wirkungen verwendet.

Murschhauser, Franz Xaver Anton, * Ende Juni 1663 zu Zabern, † 6. Jan. 1738 zu München, wo er bei J. K. *Kerll stud. u. seit 1691 Kplm. an der Frauenkirche war. Beachtlich sind seine Orgelwerke (Ausw. v. M. *Seiffert als DTB XVIII): *Octitonium novum organicum* (1696); *Prototypon longobreve* (2 tlg. 1703/07, ²als *Opus org. tripartitum* 1712/14); außerdem Kirchenkonzerte zu 4 Singst. u. eine *Compos.-Schule* (1727), gegen die *Mattheson zu Felde zog.

Lit.: M. Vogeleis im Km. Jb. 1901; M.

*Seiffert, Gesch. d. Kl.-Musik S. 222 ff.

Musette (franz., spr. müssett) = *Dudelsack.

Música (lat. = musische Kunst) s. Musik.

Musica ficta (lat. „erdachte“ M.), in der spät-m.-a. Theorie die (zumal aus dem C-ins-B-System) transponierten Tonarten. Lit.: H. *Riemann, Verlorengangene Selbstverständlichkeiten in der Musik des 15./16. Jhs. (1907).

Musica reservata, ein von Josquin *Desprez geprägter, durch s. Schüler (?) Adrian Petit *Coclico in die Literatur eingeführter *musikästh. Begriff, der etwa die Ausdrucks- oder Inhaltsmusik im Gegensatz zu bloß mathematisch-formalistischem Kontrapunkt meint; die Wortprägung wird sehr verschieden erklärt, am besten wohl als eine für die Kenner „reservierte“, also quasi „Geheimmusik“, deren Darstellungsmittel in der solistisch auszierenden Improvisation und auf dem Espressivo besonderer Melodiesprünge, lebhafter Rhythmen, wortgezeugter akkordischer Textunisoni usw. beruht — erstes Stadium der schließlich im 17./18. Jh. durch den Rationalismus schematisierten Affektheorie.

Lit.: A. *Sandberger, Beitr. z. Gesch. d. bayr. Hofkap. unter O. di Lasso I, 51 ff.; K. *Huber, Ivo de Vento (Diss. München 1918, S. 87 ff.); H. J. *Moser, Die Evangelienvertonung (1931, I 14 ff.; M. van Crével, A. Petit Coclico (1940) passim.

Musica choralis s. *Gregorianischer Gesang u. Choralnotation.

Musica poetica (v. griech. ποιηὶν = tun) = „Kompositionslehre“ im dt. 16. Jh., vgl. *sortisatio*.

Musica sacra s. Kirchenmusik u. Commer.

Musik (v. griech. [ῆ] μουσική [τέχνη] = die Kunst der Musen), die Tonkunst, die aus der unendlichen Anzahl wirklicher Schalle zur Hauptsache nur die gereinigten Klänge und aus ihrer (theoretisch nur an den Grenzen der Unterscheidbarkeit nach Höhe und Tiefe zu haltmachenden) Zahl wieder eine endliche Gruppe von Tönen (Tonvorrat, *Tonumfang) als „ideales Material“ auswählt, die zu einem organisierten Tonreich (*Tonsystem) zusammengeslossen werden, innerhalb dessen wieder gewisse Gesetzmäßigkeiten herrschen. Gedachte Dimensionen des musikalischen „Raums“ sind Tonhöhe, Tondauer (*Dynamik) und Tonstärke; aus mehreren nachzeitigen Tonhöhen ergibt sich *Melodie (*Monodie), aus mehreren gleichzeitigen, verschiedenen Tonhöhen bei wesentlich ungleicher Stärke *Klangfarbe, bei wesentlich gleicher Stärke Zusammenklang (*Konsonanz, *Dissonanz, *Akkordik); aus dem Nacheinander von Konsonanzen und Dissonanzen, die aus dem Miteinander mehrerer Melodielinien resultieren, *Kontrapunkt (*Polyphonie), aus dem Nacheinander von Akkorden *Harmonik (begleitete *Homophonie), aus Unterteilung u. Abwechslung der Tondauer *Metrik und Zeitmaß (*Tempo), aus der Verbindung von Metrik und Betonung (Tonstärke) *Rhythmik.

In das System der Künste ordnet sich die M. am besten wohl so ein:

Künste

bildende (räumliche, statische)

redende (zeitliche, dynamische)

Malerei
u. Graphik

Baukunst
(Architektur)

Bildhauerei
(Plastik)

Tanzkunst
(Mimik)

Tonkunst
(Musik)

Dichtung
u. Sprechkunst

Finden Plastik u. Mimik den gleichen Mittelpunkt im Verwenden des menschlichen Körpers und hat die Dichtung mit der Malerei das Erzählerische gemeinsam, das auf Verstand und Seelenstimmung gleich zielt, so ragen Musik und Architektur am meisten ins Mathematisch-Absolute und Kosmische hinein; gleichwohl kommt es auf den betr. Zeitstil der Musik an: bei starkem Vorherrschen des Bewegungsmäßigen hat sie sich zeitweilig auch mehr der Mimik u. Plastik, durch Überwiegen des Psychologischen u. Tonmalerieschen mehr der Dichtung und Graphik genähert. Mit der Poesie (Lyrik u. Drama) ist sie (unter wandelbarer Vorherrschaft der Kräfte) schon in aller *Vokalmusik eng verbunden (*Wort-Ton-Verhältnis), freier in der instr. *Programm-Musik (sinfon. Dichtg. u. dgl.), mit dem Tänzerischen in der reinen *Instrumentalmusik; alle drei, noch verstärkt durch das Szenenbild (an dem Architektur, Plastik und Malerei gemeinsam teilnehmen) treffen sich im Gesamtkunstwerk des antiken, des liturgisch-mittelalterlichen, des barocken und des romantischen Musikdramas. Will man musikalische Kunstwerke zeitstilistisch zu Leistungen anderer Künste in Beziehung setzen, so ergeben sich wesentlich zwei Möglichkeiten: entweder eine Zuordnung nach innerlich entsprechenden Reifestadien (wobei etwa J. S. Bach ebenso zu Erwin v. Steinbach wie zu A. Dürer als „ideell gleichaltrig“ treten könnte) — oder nach der geschichtlich realen Gleichzeitigkeit, wonach Bach mit Leibniz und Pöppelmann, Mozart mit Goethe und H. W. Tischbein geistig zusammengehört. Doch bleibt in jedem Falle noch viel Entscheidendes unvergleichbar durch die einmalige Besonderheit des Materials und des Raums der Musik (s. o.); es handelt sich bestenfalls um Gleichnisse und Annäherungen, nie um Identitäten.

Die Einteilung der Musik ist (eigentlich einzig berechtigter) Gegenstand der „systematischen“ *Musikwissenschaft. Je nach der als überwiegend vorzustellenden Entstehungsursache der Musik kann man schon für die Frühstufe und die exotische M. (siehe „vergleichende“ MW) Spieltrieb-, Zuchtwahl-, Nachrichten- u. kultische Zauber-

musik (s. Medizin u. Musik) unterscheiden; aus letzterer muß in priesterlicher Verwaltung schon vor Jahrtausenden „Musik als Abbild des Kosmos“ entstanden sein, eine religiöse Mystik, die Johs. *Kepler u. dann noch wieder anders. *Schopenhauer zum großartigsten Gleichnis weitergedichtet hat. Von der Antike bis ans Ende des M.-A.s herrschte im Wesentlichen die durch *Boethius überlieferte Dreiteilung in *Musica mundana* oder *caelestis* (= Sphären- oder Weltraummusik), *M. humana* (gleichnishaft *Harmonik des menschl. Körpers) u. *M. instrumentalis* (Vokal- u. Instrumentalmusik). Wurde die Sphärenmusik zeitweilig zur „Engelsmusik“ verchristlicht, so schwand sie doch schon seit dem Averrhoesschen Rationalismus (z. B. Johs. de *Grocheo um 1280), und es blieben übrig *M. theoretica* (Ars, musikal. Wissen, Wissenschaftsbetrieb der M. im *Quadrivium*) und *M. practica* (Usus, musikal. Ausübung). Die allein offizielle *Musica sacra* (Kirchenmusik) gliederte sich seit etwa 1200 in *M. plana* oder *choralis* (*Cantus* *Gregorianus, Altargesang) und *M. *figuralis* oder *mensuralis* (Polyphonie, Kontrapunkt, Motettenkunst, Kantoreigesang), neben denen die Volks- u. Spielleutemusik (*m. secularis*, *m. subalterna*) nur selten beachtet wurde.

Im Barock hat sich dies Verhältnis bereits entscheidend verschoben; wohl spielt die *M. caelestis* als Geheimlehre wieder eine Rolle (*Kepler, *Mersenne, Ath. *Kircher, vgl. Harmonik 2), aber die reale Musik wird bereits unter dem Gesichtspunkt von *Gattungsstilen gesehen: z. B. bei Chr. *Bernhard (1650) steht gegen den *Stylus gravis* (Palestrinastil der Messe) der *Stylus luxurians* oder *modernus* (freie Setzweise), der sich wieder in den *Stylus communis* (geistl. Konzert- u. weltl. Kammerstil) sowie *Stylus theatralis* (Opernmusik) teilt, um schließlich zu bloßen *Lokalstilen (römisch, florentinisch, venezianisch, später neapolitanisch, *Mannheimer, Wiener, norddt. Stil) eingeengt zu werden.

Je nach der Stellung zum Inhaltsproblem trennt man *absolute M. (d. h. eine zwar erlebte u. gefühlte, aber nicht außermusikalisch-begrifflich belastete u. auf derartiges „Bedeutensollen“ ein-

geengte M., wofür im einzelnen die Standpunkte der **musica reservata* u. **Affektenästh.* histor. verfochten worden sind) und Inhaltsmusik, die außermusikalische Vorstellungen wiedergeben will: **Tonmalerei*, **Charakterstück*, **Programm-M.* (s. Musikästhetik).

Oder man betrachtet die M. **soziologisch*: dann steht auf der einen Seite die **Gebrauchs- oder Umgangs-M.* (Arbeitslieder, **Tanz*, **liturgische*, **Marsch* u. **Militär-M.*, Hochzeits- u. Begräbnis-, Tafel- u. **Serenaden-M.*, die alle meist als Auftragsmusik entstehen) — auf der andern Seite die freie oder hohe M. (Konzert-, Kammer-, Opernmusik, soweit sie selbstzwecklich als Stimmungsbekenntnis des Künstlers sich an ein „Publikum“ von Kennern wendet). So spaltet sich die M. nach der berufsständischen Schichtung auf: **Laienmusik* (**Volkslied*, volkstüml. **Fei ergestaltung* u. **Unterhaltungsmusik*, **Schulmusik*, **Jugend* u. **Collegiumsmusik* der Schüler und Studenten, **Kirchenmusik* der Gemeinden, Vaterlandsmusik der Wehrverbände u. des Heeres) steht gegen die Fachleute-M. der Städte u. der Höfe; oder man kann von einer Soziologie nach Räumen sprechen: Freiluft-M. (Arbeits-, Wander-, Marsch-, Volkstanz-, Ständchen-M.), **Hausmusik*, fürstl., patrizische, laienkreis-gemäße **Kammermusik*, podiumsmäßige **Konzertmusik* (Suite, Sinf., Oratorium), **Kirchenmusik*.

Lit.: E. **Bücken*, Geist u. Form im mus. Kunstwerk (1932); P. **Bekker* (hj.), V. d. Naturreichen des Klanges (1925); Erh. **Ermatinger*, Bildhafte Musik (1928); R. Sonner, Die geistigen Bez. zw. M., Kult u. Tanz (Die Musik XXI/4); Fritz **Dietrich*, Musik und Zeit (1933); G. **Pietzsch*, Die Klassifikation der Musik v. Boethius bis Ugolino v. Orvieto (1929); C. **Sachs* (j.), Die M. im Rahmen der allg. Kunstgesch. (AfMW VI, 255ff.); H. J. **Moser*, Stilvergleichung zw. Musik u. andern Künsten (2. ästh. Congr.-Ber. Berlin 1924); E. Katz (j.), Die mus. Stilbegr. des 17. Jhs. (Diss. Frbg. i. Br. 1926); W. **Gurlitt*, J. Walters Lobpreis d. M. (1938); ders., Die Sortisatio (Nederl. Tijdschrift 1942); ders., Raffaels hlge Caecilia (Musik u. Kirche 1941); H. Sahlender, Die Bewertung d. M. im System d. Künste (Diss. Jena 1933); K.

Wais, Symbiose d. Künste (Stuttg. 1936); A. **Schering*, Das Symbol in der Musik (1941); zum Worttonverhältnis: H. **Abert*, Wort und Ton im 18. Jh. (Ges. Schr. u. Vortr., S. 173ff.); J. M. **Müller-Blattau*, dgl. im 17. Jh. (Basler Congr.-Ber. 1924, S. 270ff. u. AfMW V, 31ff.); W. Müller, Über das Wesen d. M. (München 1940).

Musikästhetik als Teil der allg. Ästh. (v. griech. *αἰσθάνεσθαι* = empfinden) ist die Wissenschaft von den Wirkungen der Musik; da die Ästh. längst nicht mehr bloß (wie ehemals meist recht engherzig) die „Lehre vom Schönen“, sondern, um mit Kant zu reden, die ganze „Kritik der Urteilskraft“ umfaßt, so ist sie im weitesten Sinne eine auf die Psychologie und Sinnes-Physiologie aufgebaute „allg. Kunstwissenschaft“. Die M.-Ä. unterscheidet sich von der **Musiktheorie* (**Harmonie*- u. **Kompos.*-Lehre, **Analyse*) darin, daß sie nicht so sehr auf die Herstellung u. Beschaffenheit des einzelnen Tonwerks zielt, sondern vielmehr die Spiegelung der Musik als eines Ganzen, Gegebenen, in der menschl. Seele nach den Kategorien des Schönen, Reizvollen, Häßlichen, Erhabenen und Komischen (nebst allen Teilvoraussetzungen dazu) zum Gegenstand hat — oder doch wenigstens haben sollte. Man kann die M.-Ä. nach ihren Quellen in zwei Hauptäste teilen: eine der Philosophen, die aus der Gesamtbesinnung auch auf die Musik zustreben, und eine der Tonkünstler, die aus ihrer Musik zu einer Gesamtbesinnung gelangen möchten — das ergibt von selbst entscheidende Standpunktsunterschiede, da doch nur wenige Denker über den Musikdilettantismus hinausgekommen sind (Herbart, Nietzsche, Natorp, E.v. Hartmann), und nur wenige Musiker philosophische Köpfe gewesen sind (Wagner, R. Schumann, Pfitzner, **Hauptmann*, v. **Keußler*, **Waltershausen*, **Wetzel*). So besitzt selbst der vielleicht größte Musikdenker unter den Philosophen, Schopenhauer, zwar eine tiefe Einsicht in das letzte Wesen der Musik, irrt aber im Musiktechnischen häufig genug; oder ein **Goethe* bleibt auf die spezielle Stoffzufuhr von **Zelter* u. a. her angewiesen, während der größte Musikdenker unter den Musikern, Wagner, in der philos. Begriffsbildung oft

wieder recht eigenwillig und sprunghaft verfährt.

Die Methoden der M.-Ä. verfahren entweder experimentell (z. Zt. noch ziemlich in den Anfängen steckend) oder empirisch (aus der prakt. Erfahrung beschreibend) oder spekulativ (rein gedanklich entwickelnd). Die Hauptrichtungen der M.-Ä. lassen sich stark vereinfacht etwa so schematisieren:

A) Eigengesetzlichkeit der Musik

M. als *Logik* M. als *Form* M. als *Dynamik*
 Riemann Kant Halm
 Nägeli Mersmann
 Hanslick (hj.) Kurth (j.)

B) Mischung der Gesetzlichkeiten

M. als eigne *Sprache* M. mit der *Sprache*

symbolisch schildernd Wagner
 Schumann Pirro Liszt
 Kretzschmar Schweitzer Ambros

C) Fremdgesetzlichkeit der Musik

M. als *Weltabbild* M. als *Menschenabbild*
 Hegel Fr. v. Hausegger
 Schopenhauer Lipps
 Herbart Volkelt
 v. Hartmann

Lit.: A) Quellensammlungen: F. M. Gatz (j.), M.-Ä. in ihren Hauptrichtungen (Lesebuch); P. Moos (j.), Die Philos. d. Musik v. Kant bis E. v. Hartmann (1922), Wagner als Ästh. (1906), Die dt. Ästh. d. Gegenwart (I 1929, II 31); Meumann, Einfg. in die Ästh. der Gegenwart (²1912); H. Fleischer, Philos. Grundanschauungen in d. gegenw. M.-Ä. (Diss. Berlin 1930).

B) Darstellungen: a) *eigner* Systeme und Erfahrungen: I. Kant, Kritik d. Urteilskr. (1790); Tieck, Phantas. über die Kunst (1799); Schopenhauer, Die Welt als Wille u. Vorstellung (I 1819, II 44); ders., Parerga usw. (1851); R. Schumann, Ges. Schr.; *Nägeli, Vorles. über Musik (1826); Hegel, Vorles. über Ä. 1818—20 (1835); R. Wagner, Das Kunstw. d. Zukunft (1850), Oper u. Drama (1851), Über Liszts sinf. Dichtgen (1857), Beethoven (1870); *Hanslick (hj.), Vom Musikal.-Schönen (1854); *Ambros, Die Grenzen d. M. u. Poesie (1856); Fr. Vischer, Ä. (1857); ders., Das Schöne u. d. Kunst (1876); H. v. *Helmholtz, Lehre v. d. Tonempfindungen (1862); Fr. *Nietzsche, Geburt d. Tragödie (1871); Ch. Darwin,

Der Ausdr. d. Gemütsbewegungen (dt. 1872); H. *Riemann, *Mus. Logik* (1873); *Grundliniend. M.-Ä.* (1888); *Katechismus d. M.-Ä. u. Die Elem. d. mus. Ä.* (1900, auch fr. u. ital.); ders., *Die Lehre v. d. Tonvorstellungen* (Petersjb. 1916); Fechner, *Vorschule d. Ä.* (1876); *Hostinsky, D. mus. Schöne (1877); Fr. v. *Hausegger, M. als Ausdr. (1885); E. v. Hartmann, Philos. d. Schönen (1887); H. *Kretzschmar, Anregungen zur Förderung mus. *Hermeneutik (Petersjb. 1902 und Ges. Aufsätze); *Lipps, Ä. (1903); M. Dessoir, Ä. u. allg. Kunstw. (1906); ders., Zs. f. Ästh. u. allg. KW. (Enke, Stuttgart); 1.—4. Ästh. Kongr.-Ber. (1912—32); W. Wundt, *Physiol. Psychologie* (⁶1902f.); *Buřoni, *Entwurf einer neuen Ä. d. Tonk.* (1907); Ch. *Lalo, *Esquisse d'une esth. mus. scientif.* (1908) u. a. Schriften; A. *Schering, *Mus. Bildg. u. Erziehg.* z. mus. Hören (1910); ders., Das Symbol in der Musik (1941); E. *Kurth (j.) (s. d.); M. Deri, Versuch einer psychol. Kunstlehre (1912); B. Croce, *Est. come scienza* (Bari ⁴1912); H. Pfitzner, Die neue Ä. d. mus. Impetenz (1920) u. a. Schriften; Rich. *Müller-Freienfels, *Psychologie der Kunst* (I³ 1923); Musikpsychol. (1936); H. *Mersmann, *Angewandte M.-Ä.* (1926); G. Wiering, *Das Tonkunstwerk als autonome Gestalt oder Ausdruck der Persönlichkeit* (1931); Ernst G. Wolff, *Grundlagen d. autonomen MÄ.* I/II, Straßb. 1937/38; W. *Korte, Philos. und Musik (1941); ferner die Schriften von Franz *Marschner. b) *allg.* Anschauungen wiedergebend und zusammenfassend: K. *Grunsky, M.-Ä. (1907 u. ö., Göschen); Olga Stieglitz, Einfg. in die M.-Ä. (²1928, Cotta); Fr. Brust, *Die Ä. d. M.* (Diss. 1910); G. *Anschütz, *Abriß der M.-Ä.* (1930); Eug. *Schmitz, M.-Ä. (Br. u. H.); William Wolf (j.), *Gesammelte m. Aufsätze* (1894); ders., M.-Ä. (1902); A. W. Cohn (j.) in *ZfMW* I u. IV; E. *Closson, *Esth. mus.* (Brüssel 1921); O. Baensch, *Kunst u. Gefühl* (in *Logos* XII, 1923); H. J. *Wetzel, M.-Th. u. M.-Ä. (*ZfMW* VI); Fritz Heinrich (ibid. VII/VIII); W. Harburger (ibid. XI); ders., *Die Metalogik* (1920) u. a.; Fr. Lockemann, *Zur Ä. d. reprod. Kunstschaffens* (Diss. Göttg. 1931); D. Paque, *Notre*

Esth. (RM 101); R. *Benz, *Das Problem des Geistes in der M.* (ibid.); H. Schöle, *Tonpsychol. u. M.-Ä.* (1930); F. Liuzzi (j.), *Corso sup. di Est. e Stilistica mus.* (Rom 1929); J. Thöne, *Ä. d. M.* (1927); Max Bukofzer (j.), *Die mus. Gemütsbewegung* (1935); H. J. *Moser, *M.-Ä.* (S. Götschen in Vorber.); C) *Gesch. d. M.-Ä.*: R. Schäfke, *Gesch. d. M.-Ä.* (1934); ders. in *AFMW VI* (Quantz); E. Kunert, *Die Entw. d. formalist. M.-Ä. im Altertum* (Diss. Leipzig 1923); H. *Abert, *Die Lehre vom Ethos in der griech. M.* (1899), *Die Musikansch. des M.-A. und ihre Grundlagen* (1905), *Die Stellung der M. in der antiken Kultur* (Die Antike II u. Ges. Schr. 11f.); N. Sella, *Est. mus. in S. Tommaso d' Aquino* (Turin 1930); T. S. Fava, *La filosofia della mus. dall' antichità Greca al Cartesianesimo* (Mailand 1940); Jan Ráček, *L'esth. mus. chez Descartes* (RM 109); M. Kramer, *Gesch. d. Affektbegr. in der M. 1550—1700* (Diss. Halle 1924); W. *Serauky, *Die Nachahmungsästh. 1600—1800* (Diss. Halle 1930); H. *Goldschmidt (j.), *Gesch. d. M.-Ä. im 18. Jh.* (1915); A. *Schering, *Das Symbol in der Musik* (1941); A. Strauß, *Zur M.-Ä. d. dt. Frühromantik* (Diss. Prag 1935); H. Eckardt, *Die Mus.-Auffassung der franz. Romantik* (Diss. Hdlbg. 1932); H. Frömbken, *Hegel u. d. mus. Romantik* (Die Musik XXI/9; E. Nobbe, *Die themat. Entw. d. Son. form im Sinn der Hegelschen Philos.* (Diss. Jena, Tritsch 1941); G. *Frotscher, *Schleiermacher u. die M.-Ä.* (ZfMW XI 562ff.); A. Steinkrüger, *Die Ä. d. M. bei Schelling u. Hegel* (Diss. Bonn 1927); M. *Seydel, *Schopenhauers Metaphysik der Musik* (Diss. Lpz. 1894); J. F. Wagner, *Schopenhauers M.-Th.* (Diss. Bonn 1910); K. *Huber, *Herders Begründ. d. M.-Ä.* (AFMW 1936); H. Brandes, *Stud. z. Aest. d. Vokalmus. d. 16. Jhs.* (Diss. Berlin 1934); J. Otto, *Dt. M.-Anschauung im 17. Jh.* (Diss. Berlin 1937); J. *Handschin, *Zur M.-Ä. d. 19. Jhs.* (Dt. Vj. 1932); H. J. *Moser, *Goethes Anschauungen vom Wesen der M.* (Teubners Neue Jbb. 1932).

Musikalienhandel, der, entwickelte sich mit dem Aufkommen des *Notendrucks und wurde zunächst meist von den Druckern selbst ausgeübt; mehr-

fach ist jedoch schon im frühen 16. Jh. die Rollenverteilung von „Buchführer“ (d. h. Verleger, Sortimenter, Musikalienhändler einerseits) und Buchhersteller andererseits zu verfolgen; so wurden z. B. die „121 Lieder“ (1534) von Hieron. *Formschneider gedruckt, dagegen von Joh. *Ott hg. u. verlegt. Im 17. Jh. zeigt sich diese Organisation bereits ziemlich weit entwickelt in den mus. Meßkatalogen, hg. v. A. *Göhler (*Musikalien-Verz. nach den Meßk. 1564 bis 1759*, 1902).

Lit.: M. Schumann, *Z. Gesch. d. dt. M.s seit Gründung des Vereins d. dt. M.-Händler (1829—1929)* (1929); C. Junker, *Die Korporation d. Wiener Buch-, Kunst- u. M.-Händler 1807—1907* (1907); R. *Eitner, *Verz. d. Mhldr. u. -drucker* (Beilage zu MfM 1909); E. *Challier, *Verlagsnachweis* (Gießen 1908); Fr. Kidson, *British Music Publishers* (1900); zu den franz. Druckerprivilegien: *Brenet in *SbIMG VIII*; Cucuel ebenda XIII; s. ferner unter André, Artaria, Bärenreiter, Bote u. Bock, Breitkopf u. Härtel, Challier, Editionen, Fürstner, Hesse, Hofmeister, Hug, Kallmeyer, Kistner u. Siegel, Klassikerausgaben, Leuckart, Litolf, Moock, Novello, Peters, Ricordi, Ries u. Erler, Schirmer, Schlesinger, Schott, Simrock, Sonzogno, Steingräber, Tonger, Vieweg.

Musikalität, Anlage zur Musik, musikalische Begabung, setzt sich zusammen aus dem Tonbewußtsein (Tonhöhenbestimmungsvermögen), wobei das *absolute Gehör weit weniger wichtig als das *relative Tonbewußtsein (Intervallhören) ist, ferner aus dem Sinn für *Rhythmus, dem Sinn für Klangqualität, dem musikalischen *Gedächtnis, und — falls die M. nicht rein aufnehmend, sondern auch wenigstens nachschaffend sich bezeugen soll, aus der anatomisch-physiologischen Eignung zum Gesang oder zum Instrumentenspiel; daß das sogen. „Brummen“ oft nur auf muskulärer Störung beruht u. gehörmäßig trotzdem volle M. vorliegen kann, sei betont. Die M. tritt beim Kinde in verschiedenen Altern erstmals hervor — in manchen Fällen früher als das Sprechen, also schon im 1.—2. Lebensjahr, bei anderen mit 5—6 Jahren, bei einer dritten Gruppe erst im 9.—10. Lebensjahr. Setzt man aber die Ansprüche an die M. höher als zu bloß „mu-

sikantischer“ Betätigung, so gehört zu ihr vor allem ein Aufgeschlossensein (mindestens die Aufschließbarkeit) der Seele für die musischen Dinge, für zarte Empfindung, gestuften Ausdruck, für alle menschliche Feinheit — es gibt Leute, die zwar geläufig singen und spielen und jeden Ton unfehlbar bestimmen, die man aber trotzdem vom wahrhaft Künstlerischen aus stockunmusikalisch nennen muß, weil der eigentliche Kern der *Musik in ihnen keinen seelischen Widerhall findet.

Lit. (außer derjenigen unter Absolutes Gehör, Gedächtnis u. Musikerziehung): M. v. Briessen, Die Entw. d. M. in den Reifejahren (1929); E. Eichler, Tonunterschiedsempfindlichkeit u. M. (1932); G. *Schünemann, Musikerziehung (1930), Bd. I S. 268 ff. (Musikalische Begabungsprüfungen); H. J. *Moser u. a., Grundfragen der Schulmusik (1931), S. 43 ff. u. 68 ff.; *Billroth, Wer ist musikalisch? (1896 u. ö.); J. v. Kries, dgl. (1926); S. Nadel (j.), Zum Begriff der M. (ZfMW XI, 23 ff.); K. Schurzmann, Wie erkenne ich die mus. Begabung meines Kindes? (1922); M. Vidor (j.), Was ist M.? (1931); Th. Fielden, *Music and Character* (London 1932); P. Lamparter, Die M. in ihren Beziehungen zur Grundstruktur d. Persönlichkeit (Diss. Tüb. 1932); A. Weltek, Typologie der Musikbegabungen im dt. Volke (1939).

Musikant, musikantisch (v. m.-a. lat. *musicans* = musizierend) ein Musiktreibender und was zum Musikmachen gehört; urspr. durchaus vollwertig für alle praktischen Tonkünstler gebraucht (z. B. H. Schütz als *eisgrauer Senior der dt. Musikanten*), erst seit etwa 1800 geringschätzig für den Wandermusikus (Eichendorffs *Musikant*) und bloßen Spielmann, jedoch auch anerkennend für einen Vollblutmusiker, der nicht „von des Gedankens Blässe“ angekränkt ist; *musikantisch* (im Gegensatz zu musikhaf, musikalisch, musisch, tonkünstlerisch) bedeutet entweder die aufs rein Technisch-Geläufige und Handwerkliche eingeengte Anlage ohne tieferes Gefühl für die Lebenshintergründe der Tonkunst, oder meint auch lobend „unproblematisch musizierfreudig“.

Musikbeauftragte der dt. Städte sind der Stadtverwaltung verantwortliche

Persönlichkeiten (meist führende Berufsmusiker, manchmal auch sachkundige Liebhaber), die den (Ober-)Bürgermeister bzw. seinen Kulturdezernenten in Fragen der Musikorganisation, des Konzertlebens, der Vereine beraten u. besonders die zeitliche Überschneidung von Veranstaltungen zu vermeiden suchen. Die M. sind organisatorisch seitens der RMK im „Amt für Konzertwesen“ des Dt. Gemeindetags zusammengefaßt. Die Anfänge der Einrichtung gehen auf das Zentralinst. f. Erz. u. Unterr. 1931 zurück. *Lit.*: H. J. *Moser, Die Anfänge städt. Musikbetreuung (Musikpfl. 10, 1939); E. Vagts, Der städt. M. (1937); A. Bode, Die kulturpol. Aufg. d. Verwaltung im dt. Musikleben (Diss. Rostock 1937); Zs. Die Kulturverwaltung.

Musikbegabung s. Musikalität.

Musikbibliographien sind Verzeichnisse von Veröffentlichungen über Musik oder von Musikalien. Am wichtigsten (in der histor. Abfolge): J. N. *Forkel, Allg. Lit. der Musik (1792); K. F. *Becker, Systemat.-chronol. Darstellung der Musiklit. (1836, Erg. 1839); Ad. Aber (j.), Hdb. d. Musiklit. (1922); die bibliogr. Zusammenstellungen (meist von G. *Beckmann) in den SbIMG, ferner von E. *Vogel, R. *Schwartz, K. *Taut in den Jbb. der Musikbibl. Peters, abgelöst seit 1936 durch die jährl. Musikbibliogr. des Staatl. Inst. f. dt. Musikf. (G. Karstädt); daneben die M. der Internat. Ges. f. MW in den *Acta musicol.* Referierende Bibliographien zum Musikschrifttum siehe unter K. Th. *Bayer (im Nachtr.) u. (mw.) W. *Gurlitt. Nützlich ferner Auktions- u. Antiquariatskataloge, z. B. früher von L. Liepmannssohn (j.) in Berlin, jetzt von K. M. Poppe (Leipzig), v. Harold Reeves (London) und v. Privatsammlungen, wie der von W. Wolffheim (j.) und von W. Heyer (Köln). Über die Musikalienfundstellen berichten die *Bibliotheks-Kataloge, zusammengefaßt erstmals durch Rob. *Eitner (Bibliographie der Musiksammlerwerke des 16./17. Jhs., 1877, und das 18bdge „Quellenlexikon der Musiker u. Musikgelehrten“ (1900); dazu die Ergänzungshefte *Miscellanea bibliogr.* Sehr nützlich ist das „Musikalien-Verzeichnis nach den Maßkata-

logen 1564—1759“ v. A. Göhler (1902). Die *Neudrucke alter Musik* faßt zusammen das „Verzeichnis neuer Ausgaben alter Musikwerke bis 1800“ v. R. Eitner (Beilage zu Moh. 2ff.), seit 1936 dass. v. W. *Lott (hg. v. Staatl. Inst. f. dt. MF); andere bereiten vor das Berlin. Musikw. Semin. u. B. A. *Wallner.

Musikbüchereien s. Bibliotheken 2).

Musikdiktat, ein seit *Nägeli (Gesangsbildungslehre [1810], S. 120—160) steigend wichtig gewordener Zweig des Musikunterrichts, der darin besteht, daß der Schüler kurze 1—4stg. Musikbeispiele, die ihm vorgesungen oder vorgespielt werden, zu Papier bringt — gleichzeitig eine der besten Proben auf die Sicherheit der vorhandenen Tonvorstellungen, des rhythmischen Sinns u. der theoretischen Kenntnisse, eine ausgezeichnete Übung für das musikalische Gedächtnis, für die harmon. Logik u. die Notationstechnik. Allerdings soll man den Wert des M.s für die Feststellung der *Musikalität auch nicht überschätzen, da die natürliche Begabung dafür unterschiedlich verteilt ist. *Lavignac führte das M.d. in Frankr. ein, von ihm kam es zu H. *Riemann, auf dessen Anregung es R. *Münch 1908 in die dt. höhere Schule u. 1924 in die Richtlinien f. den Musikunterr. an diesen brachte.

Lit.: *Lavignac, *Cours compl. de dictée mus.* (1882); H. Götze, *Mus. Schreibübungen* (1882); H. *Riemann, *Katechismus des M.s* (1889, 21903); R. Johne, M. (1900); H. *Martens, M. u.

mus. Schreibwerk (1929); G. Waldmann, 1000 M.e (1931); M.-Th. Schmückler, *Beispiele zum M.* (1931); Fritz Reuter, *Methodik der Gehörsübungen u. des M.s* (1927); H. Duvernoy, *Recueil de dictées* (o. J.); M. A. Thurner, *Solfèges de rythmes, Dictées d'intonation* (o. J.); Th. Ritter, *Musical Dictation* (Novellos *Primers* Nr. 29/30); Dickey u. French, *Melody Writing and Ear Training* (Boston 1926); A. Gabeaud, *Course de dict. mus.* (3bdg. 1928); G. Selz, 50 *dict. mus.* (Paris 1934). Vgl. auch Solfège.

Musikdirektor (urspr. lat. *director musicus*), Leiter der Musik [einer Stadt]; kgl. MD. war in Preußen ein bis 1918 nach Anhörung der Akad. d. Künste vom Kultusminister an um die Praxis verdiente Musiker verliehener Titel, der städt. MD.-Titel wurde durch die Magistrate verliehen u. seit etwa 1920 in reichem Maße zum *GMD. gesteigert. Daß manche Privatmusiker sich aus eignen Gnaden als MD. bezeichnen, ist unstatthaft; die evangel. Landeskirchen verleihen den Titel „KirchenMD.“ noch heute.

Musikdrama s. Oper.

Musikdruck s. Notendruck.

Musikerstand, Der, erwuchs teils aus den kirchl. *Kantoren und Organisten, teils aus den *Spielleuten, die sich in Musikantenzünften als *Stadtpfeifer u. in Bruderschaften seßhaft machten, und aus den fürstl. *Trompetern, die zu *Militärmusikern wurden, so daß man heute einteilen kann:

Musikausübende.

Berufsmusiker				musizierende Laien		
Zivilmusiker		Militärmusiker		(volkstüml. Chorwesen, Konzertgesellschaften, Liebhaberorchester)		
beamtet				freistehend		
Kirchen- musiker	Schul- musiker	Konserv.- Lehrer	staatl. u. städt. Op.-u.Orch.-Mus.	Orch.M.u. Ensemble	Konz.- Künstler	Privat- Ton- MusL. setzer

Die noch kürzlich vorhandene Vielzahl von Verbänden ist in Dtschl. seit 1935 in der *Reichsmusikkammer einem Teil der Reichskulturkammer (mit Schrifttum, Presse, Film, Bildender Kunst, Theater usw.) zusammengefaßt. Sie untersteht dem Reichsmin. f. Volksaufklärung u. Propaganda.

Lit.: H. J. *Moser, *Die Musiker-*

genossenschaften im dt. M.-A. (Diss. Rostock 1910); E. *Preußner, *Die bürgerl. Musikultur* (1935). Eine Sozialgeschichte des M.s seit der Gewerbe- freiheit und Auflösung der Zünfte (19.—20. Jh.) fehlt noch. Siehe auch Lehrlingswesen, Zunftwesen, Allg. dt. Musikverein, Liszt.

Musikerziehung ist der der Tonkunst

zugewandte Teil der allg. Pädagogik u. zeigt sich daher im Grundsätzlichen (Kinderpsychologie, Jugendkunde, Erziehungskunst) den gleichen Gesetzen wie diese (Pestalozzi, *Herbart, W. Wundt, Natorp, Ed. Spranger, Kerschensteiner, *Müller-Freienfels, H. Nohl, E. Kriek) unterworfen. Es wird also, da sie sich vor allem mit jugendlichen Schülern beschäftigt, wesentlich sein, die Lehrstoffauswahl und ihre Darbietungsart möglichst jugendgemäß zu gestalten — immer jedoch mit dem klaren Ziel, den zu Unterrichtenden nicht bloß zu beschäftigen und zu unterhalten, sondern ihn zu wirklicher Leistung zu erziehen — scheinbares Spiel u. genußreiches Erleben müssen planvoll zu kunsthaftem Können hinführen. Ebenso ist zu beachten, daß nur ein kleiner Teil der Schüler dermalenst zu den Fachmusikern gehören und demgemäß ein von vornherein fachlich eingestelltes Sachinteresse für die Kunsttechnik mitbringen wird, daß vielmehr der Großteil selbst bei guter Anlage zur Musik an diese doch aus einem viel allgemeiner gehaltenen Interessenkreis herangebracht werden muß. Es ist daher der Fehler vieler Musiklehrer, die ihnen selbst vordem gewordene Fachunterweisung auch an die Laienschülerschaft unverändert oder höchstens auf das technisch Erreichbare notgedrungen verkürzt weiterzugeben. Sie sind dann meist enttäuscht, daß dieser Rumpf einer Konzertausbildung die Kinder nicht interessiert, so daß sie die Lust am Musikunterricht verlieren. Man sollte also eine fesselnde Laien-M.-Erz. zur Norm erheben u. nur Ausnahmebegabungen von dort aus zur speziellen Berufsausbildg. (dann aber höchst persönlich, wie es der werdenden Künstler-Individualität gebührt!) emporführen. Abgesehen von den Sonderaufgaben der *Schulmusik, hat der Privatmusikunterricht die Hauptaufgabe, zur *Hausmusik vorzubereiten und ein hochstehendes Zukunftspublikum zum Verständnis von Opern- u. Konzertmusik heranzuziehen. Geschieht das in sachgemäßer Weise u. an Hand hochwertiger Unterrichtsliteratur, so gewinnt die Jugend damit noch mehr als bloßes Musizierkönnen: seelische Aufgeschlossenheit, Wegfall allg. psychischer Hem-

mungen, Bereicherung des Gemütslebens und innere Haltung.

Bis zum 7. Jahre ist das Kind Spiel- u. Märchenkind, dann realistisch und tatenlustig, vom 13. oder 15. Jahr bis an die Grenzen des Erwachsenenalters (18. Jahr) heran infolge der sich entwickelnden Pubertät oft weich und stimmungshaft-ungleich — diese Wandlungen wollen stofflich u. methodisch beachtet sein. Entscheidendes Ziel sei stets: erst das innere Hören und Tonvorstellen, dann die Tonerzeugung durch den Gesang, zuletzt durch die Handhabung auch des Instruments. Der vielfach übliche, abgekürzte Weg: vom Auge (des Notenlesenden) in die Hand (des Spielers) ohne den „Umweg“ über das musikalische Ohr führt nie zu *Musik, sondern höchstens zu einem mechanistischen Anschein des Musikmachens! *Tartini: *Per ben suonare bisogna ben cantare* („Was man spielen will, muß man immer erst singen können“); gewiß kann auch das Spielen zur Sicherheit des Tonvorstellens mit beitragen, aber der umgekehrte Weg ist doch der weit wichtigere. — Zur Methodik der M.-Erz. gehört auch der Kampf gegen die natürlichen Ermüdungskonstanten: a) man Sorge für stoffliche Abwechslung von Etüden und Vortragsstücken, glaube nicht durch endlos-eigensinnige Wiederholung immer der gleichen Übung ihre völlige Beherrschung erzwingen zu können, sondern lehre konzentriert-sinnvolles Üben an Stelle bloß äußerlicher Dauerbeschäftigung und kehre lieber erst auf höherer Stufe nochmals zur gleichen Übung zurück; b) man Sorge für vernünftige Verteilung der Übzeiten, damit der Schüler nicht durch Überanstrengung stets gleicher Teile seines Apparats leidet und ermattet; c) dagegen kann man den Unterricht dadurch beleben, daß man die Aufmerksamkeit des Schülers durch Analysen, durch Zusammenspiel, durch abwechselnde Beobachtung mit einem Mitschüler u. dgl. aktiviert; man unterrichte ihn auch kurz über Form u. Stil des Werkes, über seine tonartlichen und harmonischen Grundlagen, über Leben u. mg. Stellung des Tonsetzers, über Sinn und Geist der Texte usw., ohne die natürl. Musizierlust zu hemmen. Elternabende, Vorspielgruppen usw. runden

den im Mittelpunkt stehenden Einzelunterricht zur Schulverbundenheit des Schülerkreises ab. So gehandhabt, wird der Unterr. auch für den Lehrer zum stets fesselnden, fördernden, beglückenden Problem u. das M.-Erz.tum wird so nicht Ersatz, sondern entscheidende Ergänzung eigener Künstlerschaft.

Der sog. Gruppenunterr. wird dabei nur als Mittel wertvoll sein, Eltern überhaupt für den Beginn des Musikunterr.s ihrer Kinder zu gewinnen; von da ab aber ist möglichst baldiger Übergang zum Einzelunterr. stets zu erstreben.

Zur Begabungsfrage s. auch Musikalität, absolutes Gehör, relatives Tonbewußtsein; zur Methodik: Musikdiktat, Solfege, rhythmische *Gymnastik, Handzeichen, Harmonik 1), Mälzel, Improvisation, Hausmusik, Gebrauchsmusik, Solmisation, Eitz, Münich, Tonika-Do, Etüde, Klavierpädagogik, Violinpädagogik, Gesang 3), ferner die Lit. bei den einzelnen Instrumenten. Lit.: G. *Schünemann, M.-Erz. I (Die Musik in Kindheit u. Jugend, 1930); ders., Gegenwartsfragen d. M.-Erz. (Petersb. f. 1928); E. *Bücken u. a., Hdb. der M.-Erz. (1931ff.); J. *Müller-Blattau, u. a., Die hohe Schule der Musik (Athenaion 1933ff.); Fr. *Jöde, Musik u. Erziehung (1920), Musikschulen f. Jugend u. Volk (1924), Musikdienst am Volk (1927), Kind u. Musik (1930); E. Pfannenstiehl, Die Lehrweise des Musikanten (I 1929); M.-Erz. (Tagungsber. Stuttg. 1929, hg. v. H. *Keller, Bärenr.); Reichsschulmusikwochenberichte und Musikpäd. Bibl.; Below, Leitf. d. Pädagogik (in Hdb. der Musiklehre, hg. v. X. *Scharwenka); H. J. *Moser u. a., Grundfragen d. Schulmusik (1931); R. *Münich im Atlantisbuch d. M. (1932); Heft: *Situation d. M.-Pädagogik*: Melos X 12; *Doflein in Melos XI 8/9; Heft *Gruppenunterr.* der Dt. Tonk.-Ztg. Aug. 1933; Mersmann, Das Musikseminar (1931); ders., Mus. Gesamtunterr. (Die Musik XXII/1); Heft XXIV/9 der Musik; J. Weithorn, Zur mus. Entw. des Kindes (Diss. Wien 1930); W. *Vetter, Die Musik im Erziehungsplan der griechischen Antike (Dt. M.kultur 1942); G. *Pietzsch, Z. Pflege d. M. an d. dt. Univ.en (AfMF 1941); F. *Oberborbeck, M.-E. im Aufbau (ZfM 106,

1939); W. Kühn, Führung zur Musik (1939); P. Dykema u. H. Cundiff, *New school music handbook* (Boston 1939); E. Paccagnella, *Didattica mus.* (Mail. 1931); W. Steinitzer, Pädag. der Musik (1929); O. *Daube, Der mus. Mensch von gestern und heute (Bayreuth 1929); E. *Preußner, Allg. Päd. u. M.-Päd. (1929); A. Herget, Pädag. f. M.-Lehrer (1929); W. Voigt, Die M.-Päd. d. Philanthropismus (Diss. Halle 1923); E. Kriek, Musische Erziehung (1933); W. *Stumme, Mus. im Volk (1939); ders., Was der Führer der Einheit vom Singen wissen muß (1940); F. W. Göblier, Fragen einer Stimmerz. für Jugend und Volk (1939, in der Reihe „Schriften z. ME.“ hg. v. W. Stumme, Kallm.); L. Kelbetz, Aufbau einer Mus.-Schule (1939); E. Feudel, Rhythmische Erz. (1938); A. Hoek, Lebendige M.-Erz. (1939); Offenes Singen (hg. v. Amt „Feierabend“ 1940); F. *Stein, Musik-kultur und M.-Erz. (Dt. Mus.-Kult. I, 1936); H. Hermes, Die Idee des Schöpferischen in der M.-Erz. d. 20. Jhs. (Diss. Köln 1936); W. Diekmann, Mus.-Pflege in der völk. Schule (Lpz. 1936); A. Rowley, *Graded tests in pract. musicianship* (London 1937); H. Dubs, M.-Erz. in der Schweiz (Sängerbl. 13, 1937); A. Krille, Die dt. Frau in der M.-Erz. (Diss. Berlin 1938); G. *Breazu, Die M.-Erz. in Rumänien (Bukarest 1936). Zss.: Die Musikpflege, Der Musikerzieher, Nachr.blatt der Fachschaft Musikerz., ZfM, Die Volksmusik, Musik in Jugend u. Volk, Völkische M.-Erz.

Musikfeste haben ihre Vorgänger in den m.-a. Pfeifertagen (Spielleutekonventen, *Puys de musique*) u. den mus. Festspielen v. Renaissance u. Barock, die ungewöhnliche Mengen von Tonkünstlern zu gemeinsamem Musizieren zusammenführten. Die engl. (u. nach diesen auch in Österr. nachgeahmten) Cäcilientage brachten im 18. Jh. in London (1709ff.), Hereford (1724ff.), Birmingham (1768ff.) u. Wien (1772ff.) große Aufführungskörper besonders f. Oratorien- u. Kantatenkonzerte zusammen. Es entstanden die engl. *Händelfeste (1784 zur vermeintl. Zentenarfeier, seitdem vielfach, auch auf dem Kontinent). Die ersten dt. Musikfeste

fanden 1810 u. 11 zu Füßen des Kyffhäusers (als vaterländisches Symbol der Hoffnung auf Barbarossas Wiederkehr) zu Frankenhausen statt: Veranstalter war Kantor Bischoff, Festdirig. L. *Spohr; dazu der sog. Napoleonstag 1811 unter Spohr in Erfurt. Ebenso tagte erstmals 1811 in Schaffhausen unter *Nägeli die Helvetische Musikges. (in Gegenw. des jungen C. M. v. Weber). Seit 1817 wurden die Niederrh. M.e (reihum in Köln, Düsseldorf, Aachen, Elberfeld, das aber 1827 ausschied) bedeutsam, die erst unter Mendelssohn (j.) (1833) aus dem Volkstümlichen ins mehr Artistische sich veränderten. Ähnliche M.-Verbände zumal im Biedermeier schlossen die mitteldt. Elbstädte, die Städte Pommerns (unter C. *Loewe) usw. zusammen. 1861—1937 waren die im ganzen dt. Sprachgebiet reihum wandernden Tonkünstlerfeste des *Allg. dt. MV.s am wichtigsten, seitdem die Düsseldorf. Reichsmusiktage. Dazu traten die Bach-, Händel-, Schütz-, Bruckner-, Brahms-, Regerfeste der betr. Gesellschaften, die Beethovenfeste in Bonn, die Mozartfeste in Salzburg und Würzburg. Das erste reichsdeutsche Sängerkongress fand 1827 unter *Silcher in Plochingen (Wrttbg.) statt, es folgten studentische und bürgerliche MCh-Feste seit etwa 1860, besonders diej. des Dt. Sängerbundes (s. Liedertafel), die Schlesischen M.e seit 1876 (unter *Muck u. a. in Görlitz), das Cäcilienfest in Münster, die Kasseler Musiktage (1933—38). In Italien der *Maggio Fiorentino* und das *Biennale* in Venedig. An internat. herumwandernden M.en fesselten 1920 bis 33 diej. der Int. Ges. für Neue Musik; ausgesprochen diesem Stil dienten auch die Kammermusikfeste in Donaueschingen (Baden-Baden). An ihre Stelle sind seitdem nationale M. getreten, deren zwischenvölkischen Austausch der „*Ständige Rat der Komponisten“ fördert. Der Sinn des M.s ist, auch an Orten, die sonst derartige Aufführungen entbehren müssen, solche mit großen Chören, vollbesetztem Orchester und besten Solisten herauszustellen u. vor allem: die Meisterwerke stilistisch möglichst vorbildlich zur Darstellung zu bringen oder schwierige moderne Werke vor möglichst vielen Kennern bestens vorzuführen. Nicht aber sollte man das

M. zu einer Geschäftsbörse aller Musiksparten absinken lassen. *Lit.*: H. J. *Moser, *Gesch. d. dt. Musik III* 2133—39; ders., *Gesch. d. mus. Festspiels* (Die Musik XII/8, nebst andern Beiträgen über Bayreuth, Salzburg, München, Berlin, Wiesbaden, Zoppot, Göttingen, Heidelberg, Oberammergau), L. *Spohr, *Selbstbiogr. I* 150ff.; Hauchecorne, *Bll. der Erinnerung an die niederrh. M.e*, dazu R. *Zimmermann im *Türmer* 1922; Fr. W. Beinroth, *G. Fr. Bischoff, der Begr. d. dt. MF.e* (Dt. MKultur 1942). Eine Geistesgeschichte des M.-Wesens im 19. Jh. wäre erwünscht.

Musikfilm. Die allmählich steigende Klangqualität des Tonfilms läßt die Forderung nach dem Musikfilm laut werden, bei dem das Bild auf Grund der Komposition entsteht, während der bildmäßig fertiggestellte Film bisher meist erst nachträglich mit Musik unterlegt wurde. Den Musikfilm zu schaffen, bei dem die Musik das tragende Element ist, ist schwierig, weil die Unterstellung des Bildes unter die Musik eine Einschränkung des Bildgeschehens — vom realistischen Ablauf zu einer mehr stilisierten Handlung — fordert. Das Ziel ist zunächst am besten mit dem Kulturfilm zu erreichen, der in seiner stärkeren thematischen Geschlossenheit sich mit den Wundern der Natur und der Technik befaßt. Ein Versuch im Spielfilm ist die Einleitung zu dem Film von Veit Harlan „Das ewige Herz“ mit der Toccata und Fuge d-moll von Bach gewesen. Der Musikfilm erfordert eine starke technische Umstellung. Das bisher geübte Verfahren, eine Handlung in schneller Schnittfolge von Bildern zu bringen, muß abgelöst werden durch ein längeres Verweilen bei Bildszenen entsprechend den Bögen, die über mehrere Takte der Musik gespannt sind. Auch die Großaufnahme, die die Gesichtsmuskulatur eines Sängers studieren läßt, kann nicht das Hilfsmittel des Musikfilms sein. Eine Hilfe ist hier die Einführung von mehr oder weniger abstrakten Bildern, die in Linien und Formen der musikalischen Gestaltung folgen lassen. Die Anforderung an den Komponisten sind ebenso groß. Er darf nicht die Einschränkungen der Technik vergessen: den beschränkten

Tonumfang, die geringe Dynamik und die Verzerrung, die große Orchester und Chöre bringen. Die Partitur muß unter Auswertung von Probeaufnahmen geschrieben werden, und die Schauspieler müssen unter dem Eindruck der beabsichtigten Musik spielen. Schließlich muß der Komponist wissen, welche Schwächen das Schwarz-Weiß-Bild gegenüber der farbigen Wirklichkeit besitzt. Es hat keine lange Standfestigkeit auf der Leinwand und bedarf der starken Variierung. Die Verhältnisse liegen beim Farbfilm günstiger. *Lit.*: F. W. Winckel, Zeitschr. „Die Musik“ Jg. 33, S. 277 (1941); A. *Melichar, M. u. Filmmusik (in Dt. Musikjb. 1937).

Musikforschung s. Musikwissenschaft.

Musikgeschichte, Die, behandelt die Entwicklung der Tonkunst, soweit sie aus der scheinbar geschichtslosen Welt der Urzeit und der exotischen Völker hervortritt, a) zum Selbstzweck wissenschaftlicher Forschung, b) um die Erkenntnis heutiger und älterer Musik durch die Umschaltung von Sein zu Werden perspektivisch zu vertiefen. Sie kann sehr verschieden betrachtet werden (vgl. MW): rein musikalisch abgeordnet als Entw.-Geschichte der Tonsysteme, der Melodie und Harmonie, der Form-*Gattungen, der großen Tonmeister — oder als Teil der allg. Geistes-, Kultur- und Kunstgeschichte. Gegenüber der allg. internat. MG. (die aber bisher in der Hauptsache eine solche der weißen Rasse in Europa

[u. Amerika] war) gibt es national begrenzte MG.en (vgl. Gesch. d. *deutschen, *französischen, *englischen, *italienischen, *dänischen, *schwedischen, *norwegischen, *estnischen, *finnisch, *russischen, *rumänischen, *südslawischen, *griechischen, *spanischen, *portugiesischen, *amerikanischen Musik), sowie auf Landschaften, ja einzelne Städte (s. Lokalgeschichtsforschung) — oder auf bestimmte Perioden eingeeignete Darstellungen (s. Gotik, Renaissance-musik, Barockmusik, Rokokomusik, klassisch, Romantik, atonal).

Lehrreich für die Möglichkeiten der Periodisierung erscheint d. Nebeneinanderstellung der Stoffverteilung bei H. *Riemann (Hdb. d. MG, 1904 ff.), G. *Adler (j.) (dgl., ¹1924, ²30), H. J. *Moser (Gesch. d. dt. Musik, 1920—24, ²—⁵1928 30), E. *Bücker (Hdb. d. MW) S. T. S. 601.

Trotz aller Abweichungen im einzelnen sind sich sämtliche genannten Verfasser also doch einig über einige Stilwenden: eine mit Beginn des gregorianischen Gesanges (um 600), eine mit Beginn der Mehrstimmigkeit (um 900), einen Einschnitt etwa um 1450 oder 1500, der als Anheben der „endgültigen Renaissance“ bezeichnet werden könnte, einen mit Beginn des Generalbaßzeitalters bzw. des Barock (um 1600), einen mit der Wendung zur Mannheim-Wiener Sinfonik (um 1750), einen mit dem Beginn der Moderne (um 1880—1900). Man käme also auf folgendes Schema:

Gattungen	mus. Gestaltungsweise	allg. Zeitstil
Antike germ. u. griech.-röm. Musik) christl. frühmittelalt. (Gregorianik, spät-m.-a. Nachklang (Minne-, Meisterges., Volkslied)	unbegl. Monodie	romanischer Stil
Organum, Motetus, Ballade und Rondeau	Kontrapunkt	Gotik (einschl. ital. Vorrenaiss.)
Liedbearb., Motette, Messe Frottola, Madrigal, Villanelle Instr.-Kanzone	Korporativer Chorstil	Renaissance
Oper, Kantate, Orator., Begl. Mo- nodie, Sonate, Conc. grosso, Fuge (bis 1750)	Generalbaßmonodie	Barock (einschl. Rokoko)
Dieselben Formen ohne Bc. u. mit neuem Ausdruck	Wiener Klassik und poly- nationale Romantik	Klassizismus u. Romantik
Neues Madrigal u. Konzert	Moderne Musik (Neue Polyphonie)	Im- u. Expressionismus Neue Sachlichkeit

Deutlich wird an diesem Überblick die gegenseitige Überschneidung der Perioden, die z. B. um 1550 dazu führt, daß sich in der KM bei Palestrina, Lasso, Ph. de *Monte letzte Gotik u. frühestes Barock berühren, während die Renais-

sance gleichzeitig etwas wie einen weltl. Bildungs-Oberstock darstellt; ähnlich auch um 1750, wo J. *Stamitz noch vor Händel stirbt, oder heute, wo die Spätromantik v. Pfitzner, Strauß usw. die Atonalität der um 1890 Geborenen

Jahrhundert	Riemann	Adler (j.)	Moser	Bücken
		Die Musik der Natur- und orientalischen Kulturvölker		Musik der äußereurop. Völker
Antike bis zur Völkerwanderungs- zeit	I. Antike <i>I. Buch:</i> Formen d. gr. M. u. Tonkünstlertgesch. <i>II. Buch:</i> Antike MTh.	Antike	1. Tonkunst in Heide, Wald und Feld (nordisches Altertum)	Antike
7. 8. 9. 10.	<i>III. Buch:</i> Der altkirchl. liturg. Gesang	1. <i>Stilperiode</i> Der Gregor. Gesang	2. Tonkunst der dt. Klöster (Gregorianik)	Mittel- alter und Renaissance
11. 12. 13. 14. 15.	<i>IV. Buch:</i> Das zentrale MA. <i>V. Buch:</i> Die Ars nova <i>VI. Buch:</i> Das Kunstlied des 14. u. 15. Jhs.	2. <i>Stilperiode</i> I. Die geistl. nicht liturg., weltl. 1stge. u. die mehr- stge. Musik bis z. Anfang des 15. Jhs.	3. Tonkunst auf Schlössern u. Burgen (Minnesang) 4. Die Musik der dt. Dörfer (Volkslied) 5. Die Tonkunst d. m.a. Stadt (Meisterges.)	
16.	<i>VII. Buch:</i> Der durchimitierende a capp. Stil u. s. er- sten Nachbildungen	II. Die mehrstge. kath. KM. 1450—1600 III. Die mehrstge. weltl. M. 1450—1600 IV. Instr.-M. 1450—1600	6. Tonkunst in Haus, Kirche u. Schule bis 1618 7. Musik an Fürstenhöfen	
17.	<i>VIII. Buch:</i> Die Monodie des 17. Jhs. u. die Welt- herrschaft d. Ital. (Das Generalbaß- zeitalter) Die Musik d. 18./19. Jhs. (d. gr. dt. Meist.) <i>IX. Buch:</i> Die Verschmelzung d. monod. Stils mit d. polyphonen bei Schütz, Bach u. Händel	3. <i>Stilperiode</i> I. Ital. Oper d. 17. Jhs. II. Stile nuovo weltl. Kammer- musik III. Ev. KM. IV. Oratorium bis 1700 V. Instr.-M. 1600—1750 VI. Fr., dt., engl. Oper — 1750 VII. Hochmeister d. Barock VIII. Dt. Lied im 17./18. Jh. IX. Orat. u. Oper im 18. Jh.	1. Die KM. im Jh. des Frühbarock 2. Die weltl. Tonkunst dgl. 3. Das Halb.-jh. d. Hochbarock	Musik des Barock
1750	<i>X. Buch:</i> Der mod. Instr.- Stil u. d. neue dt. Lied	X. Wiener klass. Schule XI. Instr.-M. 1750—1828 XII. Kath. KM. seit 1750 XIII. Oper im 19. Jh. XIV. Orat. 1790—1880 XV. Dt. Lied im 19. Jh. XVI. Instr.-M. 1828—1880 XVII. Tanzmusik Die Moderne seit 1880	4. Vom Sturm u. Drang zur Wiener Klassik (Das Halb.- Jh. der Empfindsamkeit)	Rokoko und Klassik
19.	<i>XI. Buch:</i> Die Romantik		1. Das Zeitalter Beethovens 2. Das Zeitalter R. Wagners	Das 19. Jh. bis zur Moderne
1850				
20.		(nach Nationalitäten behandelt)	Anh.: Die Gegenwart (1900—28)	Die moderne Musik

Umwelten
Bd. 1 nach
Zeitstilen
Bd. 2 nach
Persönlichkeiten
Bd. 3 nach

überlebt. Man kann geradezu sagen: steht eine Epoche im Mittagsglanz, so versinken eben noch die Nachwirkungen der vorigen, u. die Vorboten der nächsten steigen bereits herauf; obendrein decken sich die Periodenabschnitte keineswegs in allen Ländern gleichzeitig: um 1500 herrscht in Deutschland u. England noch größtenteils Dufaystil, während Italien, Vlandern und Frankreich bereits völlig im Josquinstil stehn; oder um 1800 herrscht in Deutschland bereits die Wiener Klassik (Haydn u. Mozart), während Italien noch letzten Barock u. Rokoko, Frankreich aber bereits Vorahgen d. Frühromantik erlebt usf.

Doch sei gestattet, hier noch mit einer 1938 neuervorgetretenen Periodisierung der deutschen MG bekannt zu machen (H. J. *Moser, Kl. dt. MG), die sich entsprechend auch auf die Parallelentwicklungen bei den abendländischen Nachbarnationen hin abwandeln läßt: (Siehe Tabelle S. 603.)

Es gäbe unnütze Wiederholungen, sollte hier nochmals der Gesamtverlauf der abendl. MG erzählt werden; man vgl. die Artikel griechische Musik, gregor. Gesang, Kirchenmusik, Oper, Oratorium, Lied, Kantate sowie deutsche, ital., franz., engl. usw. Musik.

Lit. daselbst u. unter MW.

Allg. MG.en (außer den schon genannten): a) deutsche: A. W. *Ambros, *Gesch. d. Musik* (1862; abgesehen v. Bd. 3 [hg. v. O. Kade] u. 4 [fortgef. v. H. *Leichtenritt (j.)] benutzt man am besten immer noch die 1. Aufl. — am wichtigsten Bd. 3 u. 5 [dieser v. O. *Kade, Beispiele] [alte Niederländer]); A. v. *Dommer, *Hdb. der MG.* (1868, ^{neu} v. A. *Schering, 1914); A. Prosnitz, *Compendium d. MG.* (I bis 1600, II bis 1750; 1900); H. *Riemann, *Kleines Hdb. d. MG.* (1908) u. *essen Katechismus d. MG.* (1920, auch engl., russ., ital.); R. Batka, *Allg. MG.* (1908); Emil *Naumann (hj.), *Ill. MG.* (1880, neu bearb. v. Eug. *Schmitz, 1908, jetzt unter dessen Namen); A. *Schering, *Tabellen zur MG.* (1914, ⁴34); Johs. *Wolf, *Gesch. der Musik* (3 Bdch. en, 1925—29, ²1939), dazu Beisp.: *Alte Sing- und Spielm.*; A. *Einstein (j.), *Gesch. der Musik* (1918, knapp; dazu Beisp.); C. A. *Rau, *Gesch. d. M. in Tabellenf.* (1918); K. *Storck, *Gesch. d. M.*

(2bdg., ⁶1926); H. A. *Köstlin, *MG. im Umriß* (⁶1903); H. Bäuerle, *Allg. MG.* (1928); P. *Bekker (hj.), *MG. als Formwandlung* (1928); A. *Lorenz, *MG. im Rhythmus der Generationen* (1928); H. J. *Moser, *Die Epochen der MG.* (1929); *Lehrbuch der MG.* (1936, ⁶42); J. *Müller-Blattau, *Einfg. in d. MG.* (1932); E. *Bücken, *Musik d. Nationen* (1937); O. Girschner, *Repetitorium d. MG.* (⁶1937); siehe ferner: *Die Sammlung musical. Vorträge v. P. Graf Waldersee* (um 1880), die v. *Kretzschmar hg. *Buchreihe MG. nach *Gattungen* (1907—22) sowie die Biogr.-Reihen von H. *Reimann, E. *Bücken, H. *Gerigk (Athenaion); *histor.:* R. G. Kieseewetter, *Gesch. d. europ. abendl. oder unserer heutigen Musik* (1834, ²46); Fr. *Brendel, *Gesch. d. M. in Italien, Dtschl. u. Frankr.* (2bdg., 1852, ⁷88, erg. v. Hövker 1902); W. Langhans, *Gesch. d. M. des 18. u. 19. Jhs.* (2bdg. 1882—86); H. *Riemann, *Gesch. d. M. seit Beethoven* (1900). — b) franz.: *Encyclopédie de la musique* (hg. v. *Lavignac f. d. Pariser Cons. 1912ff., fortges. von de *La Laurencie); A. Dandelot, *Résumé d'hist. de m.* (1929); Jules *Combarieu, *Hist. de la mus.* (3bdg., 1913—20); Alice Gabaud, dgl. 1930); H. *Prunières (j.), *Nouv. histoire de la mus.* (Paris 1933); W. L. Landowski, *Hist. de la m. moderne* (Paris 1941); R. Dumesnil, *Hist. illustrée de la m.* (dgl.); *histor.:* *Fétis, *Hist. générale de la m.* (5bdg., 1869—75); *Gérolde, *Pirro u. a., *Hist. de la mus.* (mehrbdg. 1936—40ff.). — c) engl.: *The Oxford history of music* (hg. v. W. *Hadow, 6bdg., 1901—05, Neubearb. v. *Wooldridge u. a. 1932ff.); P. C. Buck, *A hist. of m.* (1928); Hawitt u. Hill, *An Outline of mus. hist.* (2bdg., Lond. 1929); C. Gray, *The hist. of m.* (1928); P. A. *Scholes, *The listeners hist. of m.* (3 Bde., Lond. 1929); W. S. Pratt, *The hist. of m.* (NY. 1935); *hist.:* die MG.en v. *Hawkins u. *Burney (1776). — d) ital.: E. Magni Dufflocq, *Stor. della mus.* (Mail. 1929, ²33); A. Schinelli, *Brevi cenni di storia della mus.* (²Mail. 1928); *Quellenlesebuch: A. della *Corte, Antologia della stor. d. m.* (2bdg. Turin 1928/29); ders., *Disegno stor.* nebst Beisp. (Turin ³1939); ders. und

Jahrhundert- grenzen	Kaiserhäuser	Kunststile	Reich der Einstimmigkeit	Reich der Mehrstimmigkeit	Fremdeinflüsse
750—850 850—950 950—1050 1050—1150 1150—1250 1250—1350	fränk. Karolinger dt. Karolinger Ottonen Salier Staufer verschiedene Häuser	Vorromanik Frühromanik Hochromanik Übergangsstil Frühgotik	m.-a. Monodie m.-lat. Liederschatz (750—1050) m.-hd. Liederschatz (1050—1350)		römisch-irisch byzantinisch provenzalisch
1350—1450 1450—1550	Luxemburger Habsburger universalistisch	Hoch- und Sondergotik Letztgotik Frührenaissance	Volkslied Älteres Volkslied (1350—1650) (kirchentonallich und polyrhythmisch)	} Zeitalter des Cantus firmus Frühe Homophonie (1350—1450) Frühe Polyphonie (1450—1550)	ital., engl., burgun- disch vlämisch-nieder- ländisch
1550—1650	Habsburger universalistisch	Frühbarock			italienisch
1650—1750	Habsburger großdeutsch	Hochbarock	Neueres Volkslied (1650—1950)	Mittlere Polyphonie (1650—1750)	französisch
1750—1850 1850—1938 seitdem:	Habsburger großdeutsch Kleindeutsche Trennung Neues Europa	Rokoko und Früh- romantik Spätromantik	(durbetont und ausge- glichen)	Zeitalter der Sonate Neue Homophonie (1750—1850) Neue Polyphonie (1850—1950)	

*Pannain, *Storia della m.* (2bdg. Turin 1936); Fr. *Vatielli, dgl. (Tabellen-Mailand 1936). — e) holl.: W. *Hutschenruijter, *MG. in 12 Vordrachten* (1919); C. Höweler, *Inleiding tot de MG.* (Amsterd. 1929, ²32); K. Ph. *Bernet Kempers, *Muziekgeschiedenis* (ill., Rotterd. 1932); H. W. Ronde, *Overzicht der MG* (Amsterd. 1931); H. Viotta, *Hdb. d. muziekgeschiedenis* (Harlem 1932); *Algemeene Muziek-geschied.* (hg. v. A. *Smijers u. Mitarb. Utrecht 1938, ²1940). — f) dänisch: W. *Behrend u. H. *Panum, *Allg. MG.* (dän., 2bdg., ill., 1905, ²mit *Abrahamsen); S. Rasmussen, *Musikkens hist. i grundtraek* (Kopenh. 1931). — g) norweg.: E. Lehmann, *Musik-historisk oversikt* (Oslo 1929). — h) finn.: Heikki *Klemetti, *Musiikin historia* (mehrbd., Helsinki 1916ff.). — i) span.: E. L. Chávarri, *Hist. de la mus.* (I ³Barc. 1929); José Fornis, dgl. (I ²Madr. 1929). — k) *Schallplatten-sammlungen*: Fr. *Mahling, C. *Sachs (j.); P. *Scholes, *The Columba Hist. of M. through Ear and Eye* (1929).

Zum Grundsätzlichen: Fr. *Blume, *Die Formung der MG* (Dt. Musikultur 1940); ders. in der Abert-Gedenkschr. (1928); G. *Adler (j), *Methode der MG.* (1909); ders., *Der Stil in der Musik* (1912); H. J. *Moser, *Zur Methodik der mus. Geschichtsschreibung* (ZfÄsth. 1919); ders., *Zur Naturgesch. d. mus. Epochenbildg.* (ZfM 1928), *Stil als Wertbegriff* (Neues Musikbl. 1942); H. *Osthoff, *Die Anfänge der Musik-geschichtsschreibung* (Acta music. V, 1933); W. *Gurlitt, H. Riemann u. d. MG. (ZfMW I); ders., *Fétis u. s. Rolle in der Gesch. d. MW.* (Kongr.-Ber. Lüt-tich 1930); A. *Schering, *Histor. und nat. Klangstile* (Petersjb. 1927); E. *Bücken, *Geist und Form im mus. Kunstwerk* (1932); ders., *Grundfragen d. MG. als Geisteswiss.* (Petersjb. 1927); Fr. *Mahling, *Ideal u. Wirklichkeit* (Warum treiben wir MG.?, Triltsch 1939).

Musikgesellschaften, 1) die 1859 v. Anton *Rubinstein (j.) gegr. *Russische (1873 „kais.“) M., hervorgegangen aus der *Symphonischen Gesellschaft* v. 1840, unterhielt seit 1860 zahlr. *Konservatorien in den Haupt- u. Provinz-städten Rußlands u. veranstaltete dort Konzerte; später meist verstaatlicht;

2) *Internationale M. s. d.; 3) *Deut-sche M. (dann: Dt. Ges. f. MW) s. d.; 4) der *Allg. dt. Musikverein; 5) die *Gewandhauskonzert - Gesellschaft in Leipzig; weitere M. en siehe unt. Vereine.

Musikinstrumente s. Instrumente.

Musikkritik bedeutet öffentliche Be-urteilung von Tonwerken und von aus-übenden Künstlern; *Glarean (*Dodeka-chordon*, 1547), *Mattheson (*Critica Musica*, 1722), J. Ad. *Scheibe (Zs. *Der critische Musicus*, 1737—40), Fr. W. *Marpurg (*Der critische Musicus an der Spree*, 1749/50), Baron Fr. M. *Grimm (*Le petit prophète de Böhmisches Broda*, 1753, u. die *Correspondance litt.* 1753—90), die Schriften von J. Ad. *Hiller, D. Fr. *Schubart und vor allem J. Fr. *Reichardt sind die ersten wich-tigen Stationen; die Streitigkeiten um Händel in London, um die Buffoni und um Glück in Paris tragen musikkrit. Gegenstände aus der Fach- in die Tagespresse und beziehen auch die Pro-bleme der Wiedergabe (zunächst freilich mehr als *Cronique scandaleuse* über die Sänger u. Sängerinnen) in die Erörterung mit ein. Fr. *Rochlitz u. s. bedeutendster Mitarbeiter an der Allg. musik. Ztg., E. T. A. *Hoffmann, führen die Musik-kritik auf die steile Höhe, die C. M. v. Weber, Rob. Schumann (NZsFM, 1834 ff.) u. R. Wagner weiter ausgebaut haben. Einen weniger sympathischen Sonder-typ, den Musikjournalisten, hat dann zumal Wien ausgebildet (Hanslick [hj.], Speidel, Kalbeck, J. Korngold [j.]), der mit feuilletonistischer Wohlredenheit im Grunde nur gesellschaftliche Cliquen-politik überrieselte. Oberste Erforder-nisse für den M.-Kritiker sind Sach-kenntnis und charakterliche Sauberkeit, dann die Fähigkeit, die empfangenen Eindrücke mit der Feder angemessen nachzugestalten. Zwischen den extre-men Möglichkeiten eines bloßen „Refe-renten“ (der also ohne eigne Stellung-nahme nur berichtet, was gewesen ist) und dem selbstgefälligen „Kunsttrichter“ (der da glaubt, über jeden Schaffenden und Nachschaffenden besserwissend zu Gericht sitzen zu dürfen) steht auf der richtigen Mittelstellung der „Kritiker“, der (aller subjektiven Begrenztheit selbst bei reinstem Willen zur Objek-tivität bewußt) stets drei Fragen nach-einander sich zu beantworten hat:

1. Was hat der Künstler gewollt?
 2. Wieweit hat er das Gewollte gekonnt?
 3. Wieweit war das Gewollte wollenswert? Dabei hätte der Kritiker zweierlei zu sein: a) für den Künstler der ideale Zuhörer, d. h. mit williger Feinnervigkeit alles Gute aufnehmend, aber auch empfindliches Echo für alles, was dem Künstler an sich selbst nicht gefallen sollte; b) Erzieher des Publikums, soweit dieses kritik- und ahnungslos auf Unsachliches, Nebensächliches, Kitschiges hereinfällt oder das wahrhaft Bedeutende aus mangelnder Einsicht, Bequemlichkeit, Oberflächlichkeit nicht gebührend würdigen sollte. — Ein „Verband dt. M.-Kritiker“ bestand 1913—33; dann wurde eine Sparte Musikkritik innerhalb der Reichspressesekammergegr., während die nicht hauptamtlichen Mer zur Reichsschrifttumskammer gehören. Doch sind alle obigen Überlegungen einigermmaßen überholt dadurch, daß in der dt. Gegenwart die Kunstkritik in natürlicher Gegenwirkung auf ihre Auswüchse durch die Kunstbetrachtung, also eine bloße Berichterstattung, abgelöst worden ist.

Lit.: H. *Springer, Normen u. Fehlerquellen der M. (in Mittlg. des vorgenannten Verb.s; auch *Melos* IV 2); M. Friedland (j.), Kritik als kulturphilos. Problem (1925); Calvocoressi, *The Principles and Methods of Mus. Criticism* (London 1923); S. Langford, *Mus. Criticism* (Lond. 1929); Fr. *Mahling, M. (Münster 1929); Ad. *Aber (j.), Die Musik in der Tagespresse (Die Musik XXI/12); Fr. Stichtenoth, M. in Vertrauenskrise (Die Musik XXII/3); Fr. W. Herzog, Der Mer im Dritten Reich (Die Musik XXVI/4); F. Stege, Die dt. M. d. 18. Jhs. unter d. Einfl. d. Affektenlehre (ZfMW X); ders., Bilder aus der dt. MKr. (Bosse 1936); A. *Schering, Aus der Gesch. d. mus. Kritik in Dtschl. (Petersjb. f. 1928); ders., Künstler, Kenner u. Liebhaber d. Musik im Zeitalter Haydns u. Goethes (Petersjb. f. 1931); E. *Schmitz, Der MKritiker von heute (ibid. 1930); A. Machabey, *Mus. et critique (Le Ménestrel)*, Jan. 1934); K. Varges, H. Wolf als MKritiker (1934).

Musiklehre, allgemeine, ist die unentbehrliche Voraussetzung aller weiteren *Musiktheorie; sie behandelt:

Notenbild (s. Notationskunde, Rechtschreibung, Mensural-, Choralnotation, Musikdruck), mus. *Akustik, *Stimmungen (vgl. auch Tongeschlechter, Temperatur, Kcmma), *Intervalle, *Tonart (s. ferner Dur, Moll) und *Tonleiter (s. auch Pentatonik, Kirchentöne, Chromatik, Diatonik, Enharmonik, Ganztonleiter, Vierteltöne, Lage, Tonumfang), Akkorde (s. auch Harmonik) und die Grundbegriffe der Vortragslehre (Metrik, Rhythmik, Dynamik, s. Phrasierung, Melodik) sowie die elementare Formenlehre und die mus. Bezeichnungen.

Lit.: H. J. *Moser, Allg. ML. (Götschen 1940); Gottfr. *Weber, dgl. (1822); A. B. *Marx (j.), dgl. (1839); A. v. *Dommer, Elemente d. Musik (1862); L. *Bußler, Mus. Elementarlehre (1867); H. *Beller mann, Die Größe der mus. Intervalle (1873); Cyrill *Kistler, Mus. Elementarl. (1880); O. Bähr, Das Tonsystem unserer Musik (1882); H. *Riemann, Katechismus der Musik (1888); S. Jadassohn (j.), Allg. ML. (1892); Alfr. Richter, Die Elementarkenntnisse d. Musik (1895); H. Waltz, Allg. ML. I (1909); H. J. *Wetzel, Elementartheorie d. M. (1911); S. *Karg-Elert, Die Grundlagen der MTh. (o. J.); J. *Achtélik, Der Naturklang (1922 u. 1928); H. *Grabner, Allg. ML. (1924); H. *Mersmann, ML. (1930); W. u. G. *Gebhardt, Mus. u. Satzlehre am Volksld. (1936); W. *Hensel, Mus. Grundlehre (1936); Rob. Hentschel, Grundlehre der Musik (1939); P. Schenk, Grundbegriffe d. M. (1941).

Musiklesen ist die Fähigkeit, 1) Musik aus dem bloßen Notenbilde innerlich klingen zu hören, was ebenso aus Anlage wie aus Übung errungen werden kann; diesem Zwecke dienen z. B. die „Musikalischen Stundenbücher“ des Münchner Dreimaskenverlages (um 1920) und z. T. auch die Eulenburgschen Studienpartituren; 2) das Notenbild rasch u. sicher in klingende Musik (Spiel, Gesang) umzusetzen (Vomblattspielen, *prima vista*-Singen, s. auch *Treffübungen), was nicht nur Beherrschung der betr. Ausübungstechnik, sondern ebenso sicheres Verständnis für den Sinn der zu lesenden Musik voraussetzt; das kann durch besondere Schulung ge-

steigert werden, erfährt aber auch Unterstützung durch übersichtl. Schreibweise seitens der Komponisten, z. B. durch Unterteilung der Querbalken, etwa



statt



durch planvolle Verteilung der Noten auf die Systeme je nach den Klavierhänden, durch geschickte Stichgruppierung polyphoner Einzelstimmen im Kl-Satz, durch überlegte Verwendung von *Versetzungszeichen (*Chromatik) u. dgl. Siehe auch Rechtschreibung.

Musiklexika siehe Lexika.

Musikorganisation nennt man die Kräfteverteilung (auch etwa künftige Planwirtschaft) im Musikleben (beamtete u. freie Berufsmusiker, Musikliebhaber, öffentl. mus. Einrichtungen); man kann sie also soziologisch, volkswirtschaftlich oder verwaltungstechnisch sehen, sollte aber die geistesgeschichtliche und vor allem künstlerische Wertung darüber nicht zu kurz kommen lassen; denn gegenüber allen materialistischen Vorschlägen, die „Künstlererzeugung“ und den „Kunstvertrieb“ nach vermeintlichen Bedarfsmaßstäben regeln zu wollen, gehorcht die Kunst ihren eignen Gesetzen. Hochwertige Kunst und bedeutende Künstler fördern den Wunsch des Publikums, sie zu hören — aber der Wunsch des Publikums erzeugt noch nicht Künstler. Etwas anderes ist es selbstverständlich, durch gesunde staatl. Grundsätze das Zustandekommen eines lebensunfähigen Kunstproletariats u. einer bewußt unterwertigen Kunstindustrie zu verhindern.

Lit.: P. *Raabe, Die Musik im Dritten Reich (3 Hefte Reden, Bosse 1935ff.); A. Landau (j.), *Ein Archiv u. Jb. d. M. 1842* (Die Musik XXIV); H. J. *Moser, Musik u. Staat (Die Musik XXIII); H. *Matzke (s. d.); K. *Hasse, Vom dt. Musikleben (1933); K. H. Wachenfeld, Das neue MRecht (Hambg. 1936); Erlaß d. Ev. Oberkirchenr.s über Eingl. der KM in die RMK (Stuttgart 1937); P. A.

Schöle s. *The Oxford companion to mus.* (1938). Vgl. auch Musik, Vereine, Musikbeauftragte, Musikgesellschaften, Musikerstand, Laienmusik, Gebrauchsmusik, Spielleute, Zünfte.

Musikschulen s. Konservatorien, Hochschulen f. Musik, Akademie.

Musikseminar, Lehrereinrichtung (an einem Kons. oder selbständig, auch freier Kreis v. Lehrkräften als „Semnargemeinschaft“) zur Ergänzung des mus. Fachstudiums nach der Seite der mus. Allgemeinbildung (Gehörbildung u. Chorgesang, Musiktheorie, Musikgeschichte, Musikästhetik, Musikerziehung u. Lehrproben) besonders für die Privatmusiklehrerprüfung; der Lehrgang dauert in der Regel 2 Jahre nebst einem Vorbereitungsjahr und sollte nicht eher begonnen werden, als bis das künstl. Hauptstudium zu einem gewissen Abschluß gelangt ist. Preußen besitzt eine staatl. M.-S.-Ordnung seit 1931.

Lit.: H. *Mersmann, Das M. (in Musikpäd. Bibl. 1931); E. *Doflein in der Musikpfl. I.

Musiktheorie, Die, als die lehrbare Abstraktion der mus. Praxis, gliedert sich in folgende Teilgebiete: Allgemeine *Musiklehre, Harmoniklehre (s. Harmonik I), *Kontrapunkt, *Formenlehre, *Instrumentation, Kompositionslehre (s. Komponieren). Über ihre Abgrenzung als praktisches Lehrgebiet (vgl. Musikerziehung) gegen die Philosophie der Musik s. Musikästhetik.

Musik u. bildende Kunst s. Bildende K.

Musik u. Musiker in der Dichtung

(außer den bei d. einzelnen Meistern auf gef. Werken, vgl. auch „Dichter u. Musik“): A) *Romane*: [Joh. *Beer], *Simplizianischer Weltkucker* oder *Jan Rebhu* (1678); [Dan. *Speer], *Der dazianische Simplicissimus* (1683, Neudr. 1854 u. 1922), *Der lustige polit. Haspelhans* (1684); [W. C. *Printz], *Cotala, Battalus, Pancalus* (1690/1, daraus der Neudr. *Praezedenzzeit d. Kunstpfeifer u. Spielleute* v. *Schering [Kistner u. Siegel, unter Kuhnau, 1928]); J. *Kuhnau, *D. mus. Quacksalber* (1700, Neudr. von Benndorf 1900); W. *Heinse, *Hildegard v. Hohenthal* (1795/96); E. Brachvogel, *Friedemann Bach* (1858); R. *Rolland, *Jean Christophe* (dt. *Joh. Christof*, 3 bdg., 1904—12); R.

Huch, Enzo; Jak. Wassermann (j.), Das Gänsemännchen; E. v. Wolzogen, Der Kraftmayr; R. H. Bartsch, Schwammerl; P. O. Höcker, Musikstudenten; H. J. *Moser, Ach du armer Judas (1913), Die verborgene Sinfonie (1936), Ersungenes Traumland (1937); K. *Söhle, Der verdorbene Musikant; R. Hohlbaum, Das klingende Gift (1931); E. G. Kolbenheyer, Das Lächeln der Penaten; Esther Meynell], Die kleine Chronik der Anna Magd. Bach (engl. 1925, dt. 1930); G. Renker, Symphonie und Jazz; ders., Finale in Venedig (R. Wagner-R.); Der See (Bruckner-R.); K. A. *Findeisen (s. d.). — B) *Novellen*: E. T. A. *Hoffmann, H. v. Kleist, Die hlg. Caecilia; R. W. *Griepkerl, Das Musikfest od. d. Beethovener (1838, 21842); R. H. Bartsch, Musik (Novellen); Ed. Mörike, Mozart auf der Reise nach Prag; Grillparzer, Der arme Spielmann; Th. Storm, Ein stiller Musikant; G. Keller, Das Tanzlegendchen; H. W. *Riehl, Der Stadtpfeifer u. a. mus. Nov. en; R. Wagner, Eine Pilgerfahrt zu Beethoven; K. *Söhle, Musikantengeschichten; H. J. *Moser, Sinfon. Suite in 5 Novellen (Bosse), Der klingende Grundstein (1937), Sein Lied tönt fort (1943); W. Mattiessen, Die Königsbraut (Bosse); R. Hohlbaum, Himmlisches Orchester; Sammlg. „Geschichten von Musik und Musikern“, hg. von E. Lissauer (j.) (Engelhorn, enth. u. a. mehreres von W. Schäfer); K. Arnold *Findeisen, Klaviergeschichten. — C) *Dramatisches*: u. a. A. *Schering, *Der Thomaskantor, Ein Gemüth-erfreuend Spiel von deme Herren Cantori Sebastian Bach* etc., und *Der junge Händel*; H. J. *Moser, Ein Bachscher Familientag (alles Br. u. H.); K. *Söhle, *Mozart* (Staackmann, Neubearb. 1932).

Lit.: E. W. Böhme, Musik u. Musiker im Roman um 1930 (Greifsw.); P. Bülow, Mus. Belletristik u. ihre Verwendg. im Unterr. (1931); F. *Oberborbeck, Dtsch. u. MUnterr. (1929) S. 65ff. Fr. Dubitzky, Dichter u. Tondichter als Opernhelden (Bühne u. Welt XIV); A. Prümers, Dt. Musikerromane (NZf M 1913); Menck, Der Musiker im Roman (1931); R. Alewyn, J. Beer (1932);

H. J. *Moser, D. Speer als Barockdichter (Euphorion 1933); T. Veidl, Musikerromane (Auftakt 1931); H. Sörgatz, Musiker u. Musikanten als dicht. Motiv (Diss. Marbg. 1939); K. Th. Bayer, Bach u. Händel in der Dichtung (Euphorion NS. 37, 235ff.).

Musikunterricht, s. Musikerziehung, Konservatorium, Musikseminar, Klavierpädagogik.

Musikverlag s. Musikalienhandel, Urheberrecht.

Musikwerk s. *mechanische Musik.

Musikwissenschaft, als Teil der Allg. Kunstwissenschaft, ist bemüht um die gedankliche Bezwungung aller Fragen, die Werden und Dasein, Wesenheit und Wirken der Musik stellen. Die systematische MW hat die *Einteilung* der *Musik und der MW zu bearbeiten; letztere zerfällt wohl am sachdienlichsten in die vier Gruppen der philosophischen MW (= *Musikästhetik), der naturwissenschaftlichen MW (= *Tonphysiologie u. -psychologie, mus. *Akustik), der völkerkundlichen MW (= *vergleichende MW, *Instrumentenkunde) und der geistesgeschichtlichen MW (= abendländische *Musikgeschichte); Hand in Hand mit ihr, aber nicht als wissenschaftliche Forschung, sondern als praktische Handwerkslehre, geht die *Musiktheorie.

Die *Geschichte der MW* ist vor allem eine solche der *MG-Schreibung*, da die Entwicklung der *M.-Ästh. sich weit mehr auf dem Gebiet der Philosophie und des Musikerschrifttums, diejenige der naturw. MW sich innerhalb der Naturwissenschaften und die der *vergleichenden MW im Felde der Ethnologie vollzogen hat. Die frühesten mg. Angaben (für die Antike in dem pseudoplatarchischen *περὶ μουσικῆς*, für die *Ars antiqua* des 13. Jh.s bei dem engl. Anonymus IV [*Coussemaker Script. I*]) sind halb zufällige Erzählungen, zumal um musiktheoretische Lehren durch die Berufung auf große Gewährsmänner zu erhärten; G. B. *Donis Bericht über die Anfänge der Oper ist trotz s. Zuverlässigkeit noch fast im Novellenstil gehalten. Wertvoll humanistisch sind die geschichtl. Erörterungen in der *Musica practica* (1556) v. Herm. *Finck, der über dem Plan einer MG leider hinwegstarb. Ein frühester Versuch deut-

scher mg. Darstellung sind J. G. *Ebelings *Archäologiae Orphicae* (Stettin (1675), W. C. *Printz gibt die erste richtige MG. (Historische Beschreibung der Edlen Sing- u. Klingkunst, 1690), begnügt sich aber mit der Form von Annalen (Chronik nach Jahreszahlen), während die *Historia musica* v. G. A. *Bontempi (1695) ihren Namen zu Unrecht führt: er beschränkt sich auf die zwei Zustandsschilderungen der vollausgebildeten antiken Musik und des neueren Kontrapunkts. Anerkennenswert ist die *Histoire de la musique* (Paris 1715) v. Bonnet (Bourdelot) durch die Weite der auch literatur- u. kunstgeschichtlichen Schau; *Matthesons *Vollkommener Kpkm.* (1739, S. 22 ff.) diskutiert bereits das Epochenproblem, erschöpft sich aber in kritischen Einzelanmerkungen; der mg. Abriß in L. *Mozarts *Violinschule* (1756) ist schwach. Eine große Leistung ist die *Storia della Musica* des Padre *Martini (1757/70/81), die jedoch über die altgriech. Musik nicht hinausgelangt. Mit dem anon. Nekrolog auf J. S. Bach in *Mizlers Mus. Bibl. IV 1 (1754) u. Mainwarings *Händel* (1761, dt. erg. v. Mattheson) geht die Künstlerbiogr. erstmals über den bisherigen Nachruf (Leichenpredigt, *Elogio*) hinaus, wenngleich beide noch reichlich unkritisch im Anekdotischen beharrten. Die *Histoire générale de la musique* (1767) von Blainville wird weit überstrahlt von den drei großen mw. Würfeln der siebziger Jahre: Erzabt M. *Gerbert (*De cantu et musica sacra*, 1774) behandelt unter liturgiegesch. Gesichtspunkten erstmals die ganze KM des M.-A.s; Ch. *Burney (*A General History of M.*, 1776—89, 4 bdg.) gibt die Gesamtgesch. d. Musik erstmals als bewußte Heroengesch. unter dem leitenden Gesichtspunkt fortschreitender künstlerischer Vervollkommnung; J. *Hawkins (dgl. 5 bdg., 1776) aber ist der erste echte kritische Wissenschaftler der MG.-Schreibung, wenngleich er neben den Selbstzweck der Forschung die Nützlichkeit stellt, um für die Beurteilung der zeitgen. Musik feste Grundsätze zu gewinnen. Der 4 bdg. *Essay sur la mus. ancienne et moderne* (1780) v. Ch. de *Laborde verdient Beachtung, wichtigen Materialzuwachs brachte Villoteaus *Description de l'anc.*

Egypte (1804—07, dt. 1821). Entscheidenden Fortschritt im Grundsätzlichen aber bedeutet J. N. *Forkels *Allg. Gesch. d. Musik* (I 1788, II 1801, leider nur etwa bis 1520), indem er sich bewußt in die Reihe der Göttinger Universalhistoriker stellt u. die MG. als Teil der allg. Kulturgeschichte sieht — so im Grunde auch noch J. G. *Kiesewetter (*Gesch. d. europ.-abendld. oder unserer heutigen Musik*, 1834, 246) und sein großer Neffe A. W. *Ambros (4 bdg., 1862 ff., 5. Bd. [Beispiele zum 16. Jh.] v. O. *Kade 1882), der vor allem die Kiesewetter-Fétissche „Entdeckung der Verdienste der Niederländer um die Tonkunst“ (Preisausschreiben v. 1829) in großartiger Kennerschaft weiter ausbaute. Hatte schon Forkel mit *Denkmälern der Tonkunst (1803) begonnen, so setzen mit Erstarken der Bachrenaissance die *Gesamtausgaben ein (Bach-Ausg. 1850 ff.) und mit der *Biographie universelle des Musiciens* v. J. J. *Fétis (1837 ff.) wird die *Lexikographie* (*Lexikon), mit R. *Eitners Monatsheften f. MG. (1869 ff.) die *Bibliographie* in den Dienst der MW. gestellt.

Das Jahr 1834 eröffnet das Zeitalter der Musikerbiographik mit *Winterfelds *Gabrieli*; der Archäol. *Jahn (Mozart, 1856) sichert der Heroendarstellung die altphilol. Methoden; zur Händelzentenarfeier (1859) folgte Fr. *Chrysander (*Händel*), 1879/80 kam diese Gruppe mit Ph. *Spitta *Bach* auf einen Höhepunkt; hatte Jahn fast hintergrundlos nur immer seinen Helden gesehen und ihn zum Maß aller Dinge gemacht, so vertiefte Chrysander das Bild der betr. Umwelt; aber erst Spitta zeichnete das Bild einer 100j. en Vorgeschichte, als dessen Frucht die Lebensleistung des Künstlers abzurollen vermochte; auf seiner Technik gründen die ausgezeichneten Gattungsgeschichten, die H. *Abert in seinen neuen *Mozart* (1920) einbaute. Er war hierin Auswerter und Mitförderer der Ererungenschaften der Generation H. *Riemanns u. H. *Kretzschmars, die die Musikforschung als fast selbstherrliche Sondererscheinung wesentlich formengeschichtlich (Riemanns *Hdb. d. MG.*, 1904 ff.) und *gattungsgeschichtlich (Kretzschmars Reihe *MG. nach Gattungen*, 1908 ff.) behandelten, wesentlich

unterstützt durch die Methoden der formalen musikalischen *Analyse und der mus. *Hermeneutik. Die Denkmälerkunde wuchs durch die DTD (meist bearb. v. M. *Seiffert), die DTB (Hg. Ad. *Sandberger), die DTÖ (Hg. G. *Adler [j.]), abgelöst durch die Bandreihen (*RD* und *LD*) des „Erbes der dt. Musik“. Einen mehr lokalgeschichtl. Typ bilden die *Istituzioni e Monumenti* Italiens (s. Denkmäler). Bedeutende Spezialforscher erweitern das Gesamtgebiet der MG zu einer Reihe fast selbständiger Wissenschaften: *Gevaert, Dom *Mocquereau, Dom *Pothier, P. *Wagner, O. *Ursprung begründen die mod. *Choralwissenschaft; O. *Fleischer, H. J. *Moser, J. *Müller-Blattau bemühten sich um die *Germanenmusik; H. *Riemann, Fr. *Ludwig, J. *Wolf, H. *Bessler, R. *Ficker, *Handschin, *Husmann erarbeiten auf Grund neuer Notationskunde die *Mensuralmusik des 12.—15. Jhs.; um Humanismus u. Reformation ringen H. *Expert, W. *Gurlitt, H. J. *Moser, Fr. *Blume, W. *Vetter, H. *Zenck, H. *Birtner, M. *Cauchie, *Pino, van den *Borren. — A. *Sandberger, A. *Scherer, Th. *Kroyer, *Fellowes, H. *Prunières (j.), H. *Osthoff bemühen sich um das Problem der Hochrenaissance; *Kretschmar, M. *Seiffert, A. *Heuß, A. *Pirro, E. *Dent, R. *Gerber, R. *Steglich, Fr. *Blume, R. *Haas um den Barock, *Abert, *Sandberger, *Grove, *Schiedermaier, *Bücken, *Nef, R. *Haas um die Zeit der Wiener Klassiker, *Dannreuther, *Prod'homme, A. *Lorenz, E. *Kurtz (j.), G. *Becking um Früh- u. Hochromantik, während dem Sinn der Moderne wissenschaftlich noch kaum nahegekommen ist. Neue Fragestellungen treten in den Brennpunkt: das Problem geistesgeschichtl. Epochen und der wechselnden Klangstile (W. *Gurlitt, A. *Scherer), das der Nationalstile (H. J. *Moser), das Generationsproblem (A. *Lorenz), um vertiefte Formbegriffe wird gerungen (E. *Bücken, E. *Kurtz (j.), K. *Westphal).

Wichtigkeit erlangen nun auch die außerhistorischen Zweige der MW.: H. v. *Helmholtz begründet die Tonphysiologie (1862), C. *Stumpf die Tonpsychologie (1883); seine Schüler E. v. *Hornbostel (hj.), C. *Sachs (j.),

Marius *Schneider stellen die *Vergleichende MW. und die ethnolog. Musik- *Instrumentenkunde in Zusammenarbeit mit ausländischen Spezialforschern (siehe die Lit. auch unter afrikanische, arabische, amerikanische, chinesische, japanische, javanische, jüdische Musik, ferner *Mahillon, *Heinitz, *Lach, *Idelsohn [j.]) auf neue Basis. Die mw. Volksliedforschung verdichtet sich in Dtschld. zu neuer method. Technik (*Danckert, Quellmalz, *Wiora). G. *Schünemann treibt die Entwicklungspsychol. zur wiss. *Musikerziehung vor, die Personaltypologie fand in *Becking, *Danckert, *Steglich mw. Vertreter, die Farbtonforschung wurde von G. *Anschütz zentralisiert.

So steht die MW. als freie Forschung stattlich da, hat aber auch seit der Mitte des 19. Jhs. (der erste Privatdoz. d. MW. war *Breidenstein in Bonn) wachsende Bedeutung an den Universitäten — innerhalb der philos. Fakultät — gewonnen, u. zw. in Deutschland mehr als in der ganzen übrigen Welt zusammen. Wir besaßen 1930 (seither sind mehrere Rückschläge erfolgt) an deutschen Hochschulen (d. h. Univ. u. Techn. H., ohne Musikhochschulen) rund 9 ord./Prof., 4 Honorarprof., 6 etatsm. Extraord., 10 unbeamtete a. o. Prof., 20 Privatdozenten; dazu treten rund 20 mw. mitgebildete Univ.-MD.en — ungerechnet die Vertreter der prakt. Liturgik (kath. u. ev.), der Tonpsychologie, Akustik, Ästhetik, Phonetik, Theaterwissenschaft, Volkskunde, die zur MW. in näheren Beziehungen stehen.

Die MW. hat sich aber nicht nur als selbständiges Fach ausgebaut, das jährlich (1930) rund 30 junge Doktoren zur Forschung, zur Musikkritik, zur Bibliothekarslaufbahn, zur prakt. Musik abgab, sondern wird auch in steigendem Umfang als Hilfs- und Schwesterwissenschaft von Nachbardisziplinen beansprucht, so von der Alt- u. Neuphilologie (besonders Germanistik, Romanistik u. Anglistik), der Geschichte, der Liturgik, der allg. Kunstwissenschaft, der Völkerkunde, Volkskunde, denen sie gern ihre guten Dienste zur Verfügung stellt.

Körperschaftlich war bis 1939 die gesamte MW. in der *Internat. Ges. f. MW. (seit 1929, an Stelle der 1899—1914 bestehenden *Internat. Musikgesellschaft)

zusammengefaßt (*Acta musicologica*, vorher *Bull.*), welche eine Art von Dachorganisation für die einzelnen nat. Gesellschaften darstellte. Die deutschen Musikforscher waren bis etwa 1935 in der Dt. Ges. f. MW. (siehe *Dtsche. Musikges.), die Franzosen in der *Soc. de Musicologie* (1917, *Rev. de musicol.*), die Schweizer in der Schw. Musikforschenden Gesellschaft (Mitteilungen 1934ff.), die Italiener in der *Assoz. dei Musicol. it.* (mit *Bollettino*) zusammengeschlossen. Eine Neuorganisation im neuen Europa dürfte in absehbarer Zeit bevorstehen. Fachzss.: ZfMW, RM, RMI, schwed. ZfMW; wichtig ferner das Jb. d. Musikbibl. Peters, das Schweizer Jb. f. MW. bis 1927 das AfMW, bis 1914 die ZIMG u. SblMG, bis 1905 die MfM, bis 1894 die Vj.; s. ferner unter Jbb. u. Zeitschriften.

Lit.: Übersichten über die MW. in der Schweiz (Iselin), Finnl. (*Haapanen), Schweden (*Moberg), Frankr. (*Pirro), Leipzig (*Zenck u. *Schultz), Columbien (E. de Lima), Engl. (*Dent), Berlin (*Schering) im *Bull.* I—III; H. J. *Moser, Das Studium der MW. in Dtschl. (Dt. akad. Auslandsstelle 1929), Die Zukunftsaufgaben der MW. (AMZ 1921 u. ZfdtBildg. I 1925), Zur Meth. d. mus. Geschichtsschreibg. (ZfÄsth. 1919); Ital. MW. heute (AMZ. 3. 10. 1941); Zur Reform des mw. Studiums (ZfM 1936); Die Entdeckung der Germanenmusik (Zs. Germanien 1940); H. *Osthoff, Die Anfänge der MG.-Schreibung in Dtschl. (*Acta musicol.* V, 17ff.); Elis. Hegar, Die Anfänge neuerer MG.-Schreibung um 1770 (Diss. Frbg. i. Br. 1932); W. *Gurlitt, H. Riemann und die MG. (zugleich über Forkel, ZfMW I), MG. als Geisteswiss. (Ber. d. Philol.-Tagung Göttingen 1927); Fétis u. d. Gesch. d. MW. (Kongr.-Ber. Lüttich 1930), Der gegenw. Stand der dt. MW. (Dt. Vj. XII), Ph. Spitta (Musik u. Kirche 1942), A. Schering (dgl. 1941); H. Edelhoff, J. N. Forkel (Diss. Frbg. i. B. 1933); E. *Bücken, „Universität“ in s. Hdb. d. M.-Erziehg. (1932); G. *Adler (j.), Umfang, Methode u. Ziel d. MW. (Vj. I, 1885), Musik u. MW. (Petersjb. 1898), Methode der MG. (1909), Der Stil in der Musik (1912); H. *Riemann, Die Aufgaben der Musikphilologie (Hesses Musikerkalender 1902), Grundr. d. MW.

(1908 u. ö.); H. *Kretzschmar, Einl. in die MW.; K. G. *Fellerer, Einführung i. d. MW. (1942); Fr. *Blume, Das Rassenproblem in der Musik (1939); H. *Engel, Typologie u. MW (AfMF 7, 1942); W. *Wiora, Musik u. Wissensformen (Musikpfl. II); W. S. *Pratt, *On Behalf of Musicology* (*Mus. Quarterly* I); J. *Handschin, Über das Studium der MW. (Mitt. der Schweiz. Musforsch.-Gesellsch., 1936); W. *Korte, Die Aufg. der MW. (Die Mus., 1935); C. A. Moberg Die neue mw. Forschg. in Schwed. (AfMF 2, 1937); O. M. Sandvik, *Norsk Musikkgranskning* (Oslo 1937).

Musikzeitungen s. Zeitschriften.

Mussorgski, Modest Petrowitsch,

* 21. März 1839 zu Karewo (Gouv. Pskow), † 28. März 1881 in Petersburg, war 1856—59 Offizier, kam gleichzeitig in den Musikerkreis v. *Dargomyschski, *Cui, *Balakirew, welch letzterer seine Musikstudien leitete, war von 1863 bis fast zu seinem Tode kleiner Beamter, verfiel seit 1875 zunehmend dem Trunk, letzte Freude wurde ihm eine südruss. Konzertreise 1879; er war „ein ganz seltener, gütiger, aufrechter u. tiefühlender Mensch“. M. könnte man in seiner urrussischen Kraft und Traurigkeit den Dostojewski der Musik nennen, er ist — z. T. dank seiner unzureichenden Fachschulung — ein Vater des *Impress. u. *Expressionismus geworden. 1867 (während *Borodin die erste echt russische Sinf. vollendete) schrieb M. seine erste Oper *Salambo* (nach Flaubert) u. fand seine volle Eigenart zunächst in plastischen Liedern (*Hopak, Der Seminarist*); 1868 bis 1871 schuf er sein Hauptwerk, das Musikdrama *Boris Godunoff* (nach der gleichnamigen Demetriusdichtung von Puschkin, dt. seit 1913), in welchem er Russen- u. Polentum musikalisch scharf gegeneinanderstellt u. in der Schilderung des wahnsinnigen Zaren Geniales leistet; seit 1874 hielt der Erfolg des Werkes durch. Es ist zugleich die Zeit seiner *Lieder u. Tänze des Todes* (Bar. u. Kl), die gleich den *Liedern aus der Kinderstube* (Sopr. u. Kl) und der Kl-Suite *Bilder aus einer Ausstellung* seine ganze lyrische Stärke zeigen. Unvollendet blieben die kom. Oper *Der Jahrmarkt v. Sorotschinzy* (nach Gogol) und das mus. Volksdrama *Chowan-*

schtschina (instr. v. *Rimsky-Korssakoff). Ges.-Ausg. der Lieder bei Br. u. H., Auswahl bei Peters (H. Schmidt). Weitere Kl- u. einige kürzere Orch.-Stücke u. Chöre; *Bilder einer Ausstellung*, instr. von *Ravel. Ges.-Ausg. der Briefe hg. von A. Rimsky-Korssakoff in Vorber. Neue Übers. der Opern von Heiner. *Möller; die Urform des *Boris* erschien 1926 bei Chester (dazu R. Godet, Paris 1927); *Die Heirat*, ergänzt von Alex. Tscherepnin (Urauffg. Essen 1937). *Lit.*: Dt. Biogr.: K. v. *Wolfurt (1926); O. v. *Riesemann (1925, it. v. B. Allason, Turin 1938); J. *Handschin (Zürcher NeuJ. Bl. 1924); I. *Gljeboff, Die ästh. Anschauungen M.s (Die Musik XXI/8); P. Markovas, Die Harmonik M.s (Diss. Wien 1926); franz. Biogr. von D. Calvocoressi (*Maîtres*, 1909, dt. Wien 1921); ders., *Le style de M.* (RM Dez. 1932); *Un étrange docum. sur M.* (ibid. 1936); G. Tröger, M. und Rimsky-Korss. (Diss. Bresl. 1940); P. d'Alheim (*1896); M. Bach-Wayskaja, Autobiogr. Skizze M.s (AMZ 66, 1939); M. Olénin, d'Alheim, *Les legs de M.* (1908); russ.: Baskin (Moskau 1887); Stassow (Ges. Aufs. 1922); Gljeboff (1928); holl.: A. M. Pols (Antw. 1924); H. van Dalen (Haag 1930); engl.: J. G. Hünecker (Essays, N. Y. 1929); V. Fedorov, M. (Paris 1935); M. Tibaldi, Chiesa, M. (Mailand 1935); A. *Casella in Rass. mus., April 1942.

Muta (lat. = verwandeln), Anweisung die Stimmung der Pauken zu verändern oder bei einem transponierenden Blasinstr. die Stimmung zu wechseln.

Mutation (lat. = Verwandlung), 1) Stimmwechsel in der Zeit der Geschlechtsreife, wobei infolge Vergrößerung des *Kehlkopfs u. weiterer Entwicklung der Stimmbänder, auch fortschreitenden Ausbaus der Resonanz-

räume, die Knaben- in die Männerstimme und (weniger spürbar) die Mädchen- in die Frauenstimme umwechselt; im ersteren Falle tritt eine Vertiefung rund um eine Oktave ein, doch besteht keine Regel, daß Sopran zu Tenor u. Alt zu Baß (oder kreuzweis) werden müßte. Man erkennt beginnenden Stimmwechsel (im 12.—15. Lebensjahr) an Tremolieren, Umschlagen, Anstrengung, Sing-Unlust oder Einengung des Umfangs der Stimme und soll sie dann schonen, braucht aber nicht völlig auszusetzen. *Lit.* (außer unter Gesang 4) L. *Heß, Die Behandlung der Stimme in der M. (1927). — 2) Übergang aus einem *Guidonischen *Hexachord ins andere, s. Solmisation.

Mysterien, altgriech. Geheimkulte, mystische Feiern; im M.-A. (vom lat. *ministerium* = Dienst) halbreligiöse Theateraufführungen in der Kirche oder auf öffentlichen Plätzen (z. B. Passionsdramen, Weihnachtsspiele) unter reichlicher Einmischung v. Gesang u. Instr.-Spiel. *Lit.* (siehe auch Drama, liturg.): El. Beuscher, Die Gesangseinlagen in den engl. M. (Diss. Münster 1929); Gertr. Adrian, Die Bühnenanweisungen in den engl. M. (dgl.); Petit de Julleville, *Hist. du théâtre en France: les mystères* (Paris 1880).

Mysz-Gmeiner (spr. müß), Lula, geb. Gm., * 16. Aug. 1876 in Kronstadt (Siebenbürgen), stud. Gesang bei Gust. Walther (Wien), Emilie Herzog u. Eth. Gerster (Berlin), R. v. *Zur Mühlen (London), angesehene Konzertaltistin, seit 1920 Prof. an der Berliner Hochschule (1905 österr.-ungar. Kammer-sängerin); ihre Schwester Ella G. war Sopranistin an der Münchner Oper, lebt als Gesanglehrerin in Berlin; dgl. Luise G. (Schülerin v. *Dohnányi) ist Klavier-virtuosin, der Bruder Rudolf G. lebte als Baßbariton in Berlin.

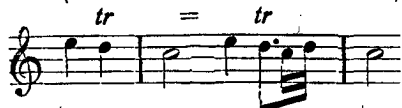
N

Nachahmung (Imitation) nennt man die Wiederkehr eines *Motivs in einer oder mehreren anderen Stimmen; erfolgt sie wörtlich, so spricht man von „strenger“, wenn mit geringen Veränderungen, so von „freier“ N.; diese Schreibart, eines der wichtigsten Formmittel des *polyphonen Stils, kann ein

Motiv auf engem Raum durch sämtl. Stimmen führen (so besonders seit *Ockeghem) — das heißt „durchmimtierender“ Stil. Eine besondere Rolle spielt die N. in der *Invention u. *Fuge; wird statt eines bloßen Motivs eine ganze Stimme wörtlich nachgeahmt, so entsteht der *Kanon. — Motiv-

nachahmungind. gleichen Stimme auf anderer Tonhöhe nennt man *Sequenz.

Nachschlag nennt man die Schlußschleife des Trillers in der neueren Musik (seit *Stamitz, Haydn, Mozart) durch Benutzung der unteren Nebennote (auch ohne besondere Vorschrift)



statt der altklassischen Antizipation, bei der auf dem Punkt nicht mehr getrillert wird:



Der N. begegnet aber auch (als Gegenstück zum *Vorschlag) als selbständiges Ornament.

Nachtanz, der dem geradtaktigen Schreittanz folgende rasche Springtanz; da er im ungeraden Takt (*proportio tripla*) steht, heißt er bald Proporz, bald Tripel; solche Tanzpaare, die gelegentlich aus den gleichen Noten, nur mit anderer Taktbetonung u. anderem Zeitmaß abzulesen sind (*Pavanen u. *Gagliarden à double employ bei *Attaignant 1530, Riemanns MG. in Beisp. Nr. 31), sind Hauptbausteine der *Suite geworden.

Nachtigall s. Luscinius u. Vogelgesang.

Nägeli, Hans Georg, * 26. Mai 1773 zu Wetzikon bei Zürich, † 26. Dez. 1836 zu Zürich, wo er seit 1792 eine Musikalienhandlung mit Musikverlag (Beethoven, E. T. A. *Hoffmann, Bach u. Händel) leitete; 1793 erschien in s. Verlag das bekannte Lied *Freut euch des Lebens* — ob er auch (wie früher allgemein angenommen) dessen Urheber war, ist sehr fraglich geworden. Er war Schulmusiker, begründete (1811) u. leitete den Schweizerbund f. Musikkultur u. wurde so zum Vater der süddt. MCh- u. Musikfestbewegung (s. Liedertafel). Er schrieb: *Gesangbildungslehre nach Pestalozzischen Grundsätzen* (mit G. M. Pfeiffer, 1810; dazu Diss. v. H. *Löbmann, Lpz. 1908); Auszug dazu 1811; *Chorgesangschule* (1821); *Vorlesungen über Musik mit Berücksichtigung d. Dilettanten* (1826); *Der Streit zw. d. alten u. neuen Musik* (1826); seine

Briefe an Br. u. H. hg. v. E. *Refardt in ZfMW XIII, 384ff. (vgl. dessen Schweizer Tonk.-Lex., 1928, 1938 mit *Schuh); Briefe des jungen N., hg. v. R. Hunziker (Neujahrsblatt der Mus.-Ges. in Zürich, 1937). — MännerCh. a-capp. gab P. Müller-Zürich heraus Hug, 1937). Alemannische Gedichte 1. u. 2. stg. hg. v. G. Walter (1942).

Lit.: R. Hunziker, H. G. N. (Winterthur 1924) u. in „Große Schweizer“ 1938; H. Kling, *Beethoven et ses relations avec N.* (1912); A. E. *Cherbuliez, *Der unbek. H. G. N.* (1938); G. Walter, D. mus. Nachlaß H. G. N.s (Schweiz. MZeitg., Zürich 1936 u. 42). — Denkmal in Zürich 1848.

Nänie (griech.), Trauergesang (so von *Götz und Brahms). Instrumentale Begriffsübertragung, z. B. bei *Sgambati op. 18, 3.

Nagel, Wilibald, * 12. Jan. 1863 zu Mülheim a. d. Ruhr, † 17. Okt. 1929 zu Stuttgart, stud. MW. in Berlin (Ph. *Spitta, H. *Bellermann), wurde Priv.-Doz. in Zürich, forschte in England, lebte 1896 in Cleve, wurde 1898 Dozent an der T. H. Darmstadt u. KonsL. f. Kl (1905–13 Prof.), seit 1917 Prof. an der Stuttgarter Musikhochschule (bis 1921 auch Hg. der NMZ.). Er schrieb u. a.: *Gesch. d. Mus. in England* (I 1894, II 97) nebst Materialien dazu in MfM 1894; *Beethoven u. s. Kl.-Son.en* (I 1903, 223, II 05, 224, 233); *Studien zur Gesch. d. Meistersinger* (1909); *Chr. *Graupner als Sinfoniker* (1912); *Die Kl.-Son.en v. Brahms* (1915); *W. Mauke* (1919); *Joh. Brahms* (1924); kleinere Arbeiten in *Rabichs Mus. Magazin*.

Nagler, Franciscus, * 22. Juli 1873 zu Prausitz bei Riesa (Sa.), Thomaner, stud. am Leipziger Kons., wurde 1898 Kantor in Limbach, 1902 dgl. in Leipzig (KMD), jetzt i. R. in Dresden, komp. Kantaten, Motetten, Chorwerke, MCh. u. besonders Oratorien (*Die hlge Nacht* op. 63, *Gefallenenrequiem*), schrieb auch eine Novelle *Flüte d'amour*, das Zeitbild *Ein lustiger Musikant* sowie zahlreiche Aufsätze.

Lit.: M. Müller-Wendisch, Erläuterungen zu „Die Christgeburt“ (1930).

Nanino, Giov. Maria, * um 1545 zu Tivoli, † 11. März 1607 in Rom, Schüler v. Palestrina, dessen Nachf. an St. a Maria Magg. er 1571 wurde, ging aber

1575 als KMD. an die Ludwigskirche u. 1577 als Tenorist an die päpstl. Kap., begr. 1580 eine Kompos.-Schule, deren StudDir. Palestrina wurde, 1604 Kplm. derSextina. Als einer der besten Vertreter des Palestrinastils schrieb er u. a. 3—5stg.e Motetten (1586, kanonisch mit Cf.), 5stg.e Madr. (I 21579, II 81, III 86, 299), 8stg.e Ps. (nachgedr. 1614). Neudr. im Km. Jb. 1891 (4stg.e Lamentationen), anderes bei Proske (*Mus. div.*), Rochlitz, Tucher usw.

Lit.: *Haberl im Km. Jb. 1891; G. Radiciotti, G. M. N. (1906). — Zu seinen Schülern zählte außer A. Cifra u. a. sein jüngerer Bruder Giov. Bernardino N. (* um 1560 zu Vallerano, † 1623 in Rom, wo er an mehreren Kirchen Kplm. war), der Psalmen, Madr., Motetten mit Bc. (einige bei Proske) geschrieben hat.

Nardini, Pietro, * 12. April 1722 zu Livorno (Tosc.), † 7. Mai 1793 zu Florenz, seit 1734 V-Schüler v. *Tartini in Padua, lebte seit 1740 wieder in Livorno, war 1762—65 unter *Jommelli KonzM. in Stuttgart, danach an mehreren dt. Höfen (Braunschweig), 1766 in der Vaterstadt, 1769 bei dem erkrankten Tartini u. zum HKonzM. in Florenz berufen. L. *Mozart schätzte die Reinheit u. Gesangsmäßigkeit seines Tons, die auch seine Adagiokompos. auszeichnet, zweifellos wirkte er auch auf Wolfgang M.s Violinkonzerte ein — ihm begegnete er 1763 in Stuttgart, 1770 in Florenz. Im Druck erschienen V-Son.en mit Bc., eine *Scordatur-Son. für V allein; Triosonaten; V-Duette; Cembalosonaten; V-Konz.e; StrQu.e (6 leichte StrQu.e in der Sammlung *Coll. mus.*, hg. von W. *Altmann); hss. Orch.-Ouv.en; die 2 Hs.-Bände unter s. Namen auf B. B. (eine Abschr. des 2. Bd.es [Musikfr. Wien „par Stamitz“], Ausw. v. 30 Nrn. hg. v. A. *Moser [M. Hesse] kann von N. sein, enthält aber auch Stücke von Locatelli, Benda, Crome, Bach). Neudr. der V-Sonaten bei Br. u. H. (David [j.], Hohe Schule), Peters, Schott, Simr., Un.-Ed., Ricordi, der V-Konzerte bei Cranz, Schmidl. Das sog. e-moll-Konz. ist aus Son.-Sätzen zusammengestoppelt (W. *Altmann in der Kretzschmarfestschr.).

Lit.: Clara Pfäfflin, P.N. (Diss. Tüb. 1930); A. *Moser, *Gesch. d. V-Spiels*, S. 269ff.; *histor.*: R. Leoni, *Elogio di*

P.N. (1793); Fl.v. *Reuter in *Signale* 83; Rangoni, *Saggio sul gusto della musica* (1790, Neudr. 1932).

Nationalhymnen s. Volkshymnen.

Nationalitätenprinzip in der Musik ist gegenüber der früher meist geglaubten Internationalität (s. G. Adler [j.]) ein zumal seit dem Ende des 1. Weltkriegs immer stärker in den Vordergrund des Musikschritums drängender Gedanke (s. Musikgeschichte), der sich teils in Gesamtdarstellungen einzelner nat. Musikentwicklungen (z. B. H. J. *Moser, *Gesch. d. dt. Musik* 1920ff., *Lavignac, *Encyclop.*, Th. W. *Werner, *Gesch. d. franz. Musik*) durchgesetzt hat, teils in Spezialuntersuchungen wachsend genaue Unterscheidungsmerkmale zutage fördert; so etwa G. *Becking in der „Englandkunde“, H. J. *Moser in der „Frankreichkunde“, O. *Ursprung in der „Spanienkunde“ (Diesterweg, Frkft. a. M.); jüngst K. M. Komma, Joh. Zach (zur tschech. Musik, 1938); Urs. Lehmann, Dt. u. ital. Wesenszüge im frühen StrQu. (Diss. Berlin 1939); Gerh. Friedrich, Die dt. u. it. Gestaltg. d. Falstaffstoffs in der Oper (Diss. Breslau 1940). Zum Problem in den Künsten allgemein: A. E. Brinckmann, *Geist der Nationen* (1939).

Nationalsozialistische dt. Arbeiterpartei hat folgende Dienststellen, die über eine besondere Abt. zur Bearb. mus. Fragen verfügen:

1. Reichspropagandaleitung, Hauptkulturamt, Amt Musik: Berlin W 8, Hotel Kaiserhof;
2. Reichsorganisationsleitung: München, Karl-Barer-Str. 6—8;
3. Dienststelle Rosenberg (Der Musikbeauftragte des Führers): Berlin-Charlottenburg, Bismarckstr. 1;
4. Reichsjugendführung, Kulturamt: Berlin-Charlottbg., Kaiserdamm 45;
5. Die Deutsche Arbeitsfront (Schulungsamt KDF., Volksbildungswerk, Amt Feierabend)
 - a) Kunst und Unterhaltung,
 - b) Volkstum—Brauchtum),
 Berlin-Charlottbg., Kaiserdamm 45;
6. SS-Hauptamt: Berlin W 35, Lützowstr. 48/49;
7. Oberste SA.-Führung: München 33, Barerstr. 7—11;

8. NSKK.-Korpsführung: Berlin W 35, Graf-Spee-Str. 10;
9. NSFK.-Korpsführung: Berlin W 11, Meierottostr. 8—9;
10. NS.-Lehrer-Bund: Bayreuth, Schemmplatz 2;
11. Reichsführung des NSDStB.: München, Karlstr. 16;
12. Reichsfrauenführung: Berlin W 35, Derfflingerstr. 21;
13. Hauptamt für Volkswohlfahrt: Berlin SW, Maybachufer 48—51;
14. Reichsarbeitsdienst: Berlin-Grünwald, Schinkelstr. 1—7.

Natorp, Bernh. Chr. Ludwig, *12. Nov. 1774 zu Werden (Ruhr), † 8. Febr. 1846 in Münster, stud. in Halle, wurde in Elberfeld Lehrer, 1799 in Essen Pfarrer, 1808 Potsdamer Konsist.-Rat, 1819 Gen.-Sup. in Münster, setzte sich für die Ziffernmethode in der *Schulmusik ein mit den Schriften *Anleitung zur Unterweisung im Singen f. Lehrer an Volksschulen* (I 1813, II 20 u. ö.) u. *Lehrbüchlein der Singekunst* (I 1816, II 20 u. ö.); sein „Briefw. einiger Schullehrer u. Schulfreunde“ (1811, 13, 16) ist ebenso fingiert wie seine vorgebl. Hauptquelle, der ideale Schullehrer „Milo“ (Vorbild war wohl das philanthropisch erdachte Dorf Mildheim mit dem M.schen Ldb.); ferner mehrere Schr. zum evang. Gemeindegesang, 1822 ein Melodienbuch (1829 4stg. mit Zwischenspielen v. *Rinck).

Lit.: H. Knab, B. Ch. L. N. (Diss. Münster 1932, Bärenr.); G. *Schöne-mann, *Gesch. d. dt. Schulmusik* I, 313 ff.

Naturtöne heißt bei Blasinstrumenten die Reihe der *Obertöne über dem Eigenton des Rohrs, der überblasen wird. Bei *Klarinetten u. dgl. entstehen immer nur die ungeradzahlg. Obertöne.

Naturvölker, Die Musik der, s. *Vergleichende MW.

Naue, Joh. Friedr., * 17. Nov. 1787 zu Halle, † ebenda 19. Mai 1858, wirkte dort (Nachf. v. *Türk) als UnivMD., 1835 Dr. h. c. (Jena), fesselt durch seinen *Versuch einer mus. Agende* (1818), bis auf *Lyra das einzige wiss. Werk dieser Art. Auch war er Hg. von: *Liturg. Melodien aus d. Zeit d. Reformation* (1833), *Neuere Kompos. auserlesener frommer Sprüche* (1834), *Allargesänge älterer u. neuerer Zeit* (1845), *Liturg. Gesänge nach Luther u. Lössius* (1851),

Liturg. Chöre aus alten Agenden (1854). Ferner bot er ein Allg. ev. Choralbuch (1829) u. eine Abb. *Über den sog. quantifizierend rhythm. Choral* (1849).

Lit.: Ulr. Leupold (hj.), *Die liturg. Gesänge der ev. Kirche im Zeitalter d. Aufklärung und der Romantik* (Diss. Berlin 1932, gedr. 1933), S. 93—109; H. *Abert, *Gesch. d. Rob.-Franz*, Singakad. (1908).

Naumann, Emil (j.), * 8. Sept. 1827 zu Berlin, † 23. Juni 1888 zu Dresden, wurde für die Abh. *Die Einführung des Psalmengesangs in die ev. Kirche* (1850) pr. HofKMD., für *Das Alter des Psalmengesangs* Dr. phil., für *Die Tonkunst in der Kulturgeschichte* (1869/70) Prof. Hg. v. Bd. 8—10 der *Commerschen Mus. sacr. (Psalmen f. d. Kirchenjahr)*. Seit 1873 lebte N. in Dresden, wo er MG. am Kons. las. Schriften: *Illustr. MG.* (1880/85, engl. 86, 298, holl. 87, russ. 96, Neubearb. v. Eugen *Schmitz 1908, 1034), andere Bearb. v. A. Loeven 27), künftig nur unter Schmitz' Namen; Dtsch. e Tondichter seit Bach (1871, 95), Ital. Tondichter seit Palestrina (1876, 283), Das goldene Zeitalter der Tonkunst in Venedig (1876).

Naumann, Ernst, * 15. Aug. 1832 zu Freiberg (Sa.), † 15. Dez. 1910 in Jena, stud. bei J. Schneider (Dresden), 1858 Lpz. Dr. phil. (Diss. *Die Bedeutung des pythagor. Systems*), 1860—1906 akad. MD. in Jena (1877 Prof.), schrieb Kammermusik, Hg. der ersten Hefte der Neuen Bachgesellschaft.

Lit.: Fritz *Stein in ZIMG XII, 158.

Naumann, Joh. Gottlieb, * 17. April 1741 zu Blasewitz, † 13. Okt. 1801 zu Dresden, wo er die Kreuzschule besuchte, reiste 1761 nach Italien, wo er in Venedig als Opernkomp. gefiel, wurde 1764 sächs. Hofkirchenkomp., 1765 Kammerkomp., weilte bis 1768 u. nochmals 1772 zu erneuten Studien in Italien, schrieb Opern für Palermo, Dresden, Venedig, Padua, wurde 1776 am Dresdner Hof Kplm., 1786 Oberkplm. Mit J. Haydn, Ph. Em. *Bach u. J. A. P. *Schulz gehörte er zu den berühmtesten deutschen Musikern seines Zeitalters. 1777/78 und 82/83 reformierte er die schwedische, 85/86 die dänische Hofkapelle; 1782 entstand für Stockholm seine auch in Deutschland viel gegebene Oper *Cora*, 1786 dgl.

Gustaf Wasa, in denen wichtige frühromantische Züge begegnen, für Kopenhagen *Orpheus*, für Berlin *Medea* (1788) u. mit *Reichardt *Protesilao* (1789). Außer insgesamt 23 Opern, viel KM (besonders Klopstocks *Vater unser*) und Kammermusik (u. a. für *Glasharmonika) schrieb er empfindsame *Freimaurerlieder* (1782), *Lieder beim Klavier* (1784), Klopstocks Ode *Die beiden Gräber*, Solokantate *Die Ideale* (Schiller). Werkverz. v. H. Mannstein 1841.

Lit.: R. Engländer (j.), N. als Opernkomp. (1922); dazu T. *Norlind in der *Svensk Tidskrift för MF V/1* (1923); hist.: A. G. Meißner, Bruchstücke zur Biogr. N.s (2bdg., 1803/04, 21814).

Nauwach, Johann, * um 1595 im Brandenburgischen, † wohl um 1630 (Dresden?), sang in der Dresdener Hofkap. bis 1612, ging dann zu weiterer Ausbildung nach Turin und Florenz und wurde 1618 Dresdener Hoflautenist. 1623 veröffentlichte er die Monödien *Libro primo di arie passeggiate a una voce per cantar e sonar nel chitarrone* (dazu A. *Einstein [j.] in SbIMG XIII) u. 1627 zu jener Torgauer Fürstenhochzeit, bei der die *Daphne* seines Kplm.s H. Schütz aufgeführt wurde, den *Ersten Teil deutscher Villanellen* mit 1, 2 u. 3 Stimmen auf der Tiorba, die fasterstend. Generalbaßlieder (Texte meist v. Opitz, dazu eine Widmungskomp. v. Schütz).

Lit.: H. Volkmann in ZfMW IV, 553ff.; H. *Kretzschmar, Gesch. d. n. dt. Lieder, S. 13ff.; H. J. *Moser, H. Schütz (1936), S. 327ff.

Neal (spr. nil), Heinrich, * 8. Sept. 1870 zu München, † 9. Juni 1940 in Heidelberg, stud. Komp. bei *Draeseke, lebte seit 1894 als KompL. in Heidelberg (bis 1930 an dem von ihm mitbegr. Kons.), schrieb zahlr. Unterr.-Werke f. Kl zur Einf. in die moderne Musik, Vortragswerke, auch 4hdlg.e; Orgelfant.; 3 StrQu.; Lieder; Chöre; Deklamat. m. Kl.

Neapolitanische Schule heißt der Kreis von Tonsetzern etwa 1710—50, die nach dem Zurücktreten der Venezianer besonders in der Oper (Al. *Scarlatti J. Ad. *Hasse, *Pergolesi, *Leo, Feo, *Porpora, *Vinci, *Logroscino, *Jommelli, *Traetta, Perez [j.], Terradeglias) u. in der KM (*Durante, Hasse) durch harmonische Würzen, *neap. Sextakkord, verm. Septakkord

und rhythmische Effekte (Synkopenstrecken, Tremoli) den theatralischen Ausdruck steigerten und mit etwas wie „aufgeregtem Letztbarock“ der Frühromantik die Wege bereiteten. Ihr Bestes auf die Dauer gaben die Neapolitaner in der auf ihrer Volkseigenart aufgebauten Buffo-Oper — hier glänzten nach Pergolesi *Piccini, *Anfossi, *Guglielmi, *Paesiello, *Cimarosa.

Lit.: F. Florimo, *La scuola mus. di N.* (dort 1880—84); S. *di Giacomo, *I quattro conserv. a N.* (Palermo 1925 bis 28); G. *Pannain, *L'oratorio dei Filippini e la scuola mus. di N.* (1. Ist. dell'Arte mus. it. V, 1934); ders., *Saggio su la mus. a Napoli* (RMI 36/2—39/2); ders., *Musica e Musicisti in N. nei sec. XIX e XX* (Rom 1923); *Catalogo delle opere mus. del Cons. a N.* (1929); G. U. Prota, *La mus. a N.* (Samnium 1929); J. Ceci, *Maestri org. a N.* (1931).

Neapolitanischer Sextakkord ist der als Ausdruck des Schmerzlischen von der *neap. Schule bevorzugte Akkord der *Sexte ajoutée mit tiefalterierter Sexte und Terz, also der *Seitenklang der Moll-Unterdominante (S^N) [in der Dur- und monist. Mollkadenz] mit kleiner Sexte, in C-dur: f as des (statt f a d oder f as d); z. B. Händel, *Orlando furioso*, 2. Aufz. (ein einziges Mal auf dem äußersten Höhepunkt dieser Oper!)



Lehrreich zu beobachten, wie sehr noch die Wiener Meister (J. Haydn im Nachtigallen-StrQu, „Schöpfung“ usw.) den n. S. als chromatisches Reizmittel betrachtet haben, das sie über die große Sexte nachträglich „auflösten“; z. B. Haydn, Schöpfung, Taubenarie:



Nebendreiklänge heißen alle Dreiklänge, die nicht auf der 1., 4. u. 5. Stufe der Tonart stehen, s. Funktionslehre.

Nebennoten nennt man in erster Linie harmoniefremde, unbetonte, nicht durchgehende Melodienoten, z. B.



Im weiteren Sinne kann man auch die *Vorhalts-, *Durchgangs-, melod. *Antizipations-, *Verzierungsnoten dazu rechnen, schließlich die durch Umlegung (Brechung u. gegenseitigen Austausch) entstehenden akkordigen Unbetonten.

Nebenseptimenakkorde heißen alle *Septimenakkorde außer dem Dominantseptimenakkord, doch setzt diese Bezeichnung mehr die oberflächliche Stufentheorie als die wahre Einsicht der *Funktionslehre voraus; denn einmal hat der Sept.-Akkord der 2. Stufe als wichtigster mit Subdominantbedeutung (u. der der 1. Stufe als Tonikafunktion) genau soviel „Hauptberechtigung“ wie der der 5. Stufe, zum andern sind diejenigen der 7. u. der 4. Stufe eigentlich bloß Bruchstücke des Nonakkords auf der 5. u. 2. Stufe; auch den der 3. Stufe könnte man so von dem der 1. Stufe ableiten, während es doch weit einleuchtender ist, sie als bloße melodische *Seitenklänge bzw. Vorhalte von Umkehrungen des D- u. S-7 aufzufassen, z. B.:



Nebenthema ist ein Thema von geringerer Bedeutung im Satzgefüge als das oder die Hauptthemen, so im *Sonatensatz z. B. bei Mozart einer der über den Dualismus der zwei Kerngedanken überschießenden Einfälle, die in der Durchführung weniger ausgewertet werden; im Rondo die Episodengedanken zwischen dem Kehrreimthema.

Nebentonarten (Seitentonarten) heißen in einem Stück die nächstverwandten (*Dominanten, *Parallelen, *Medianten) der Haupttonart, auf denen gern die zweiten Themen stehen.

Nedbal, Oskar, * 26. März 1874 zu Tábor (Böhmen), † 24. Dez. 1930 in Agram, am Prager Kons. Schüler v.

Bennewitz (V) u. *Dvořák (Komp.), bis 1906 Bratschist des Böhm. Str. Qu. s., zugleich seit 1896 Dirig. der böhm. Philh. in Prag, 1906—19 Dirig. des Wiener Tonkünstler-Orchs., zeitweilig auch der Volksoper. Von seinen Operetten hatte *Polenblut* (Wien 1913) berechtigten Weiterfolg, 1942 als Auftrag der Reichsstelle f. Musikbearb. von H. Hermecke als „Die Erntebraut“ bearb.; ferner schrieb er Ballette *Der faule Hans* (1902/03), *Großmütterchens Märchenschätze* (1908), *Prinzessin Hyazintha* (1911), *Des Teufels Großmutter* (1912), *Andersen* (1914), daraus Orch.-Suiten; die Operetten *Die keusche Barbara* (1910), *Das Winzerfest* (1917), *Die schöne Saskia* (1917), *Eriwan* (1918); die Oper *Bruder Jakob* (1922); Kammermusik (V-Son.), eine Caprice für Orch., Lieder, Kl.-Werke.

Nedden, Otto C. A. zur, * 18. April 1902 in Trier, stud. MW bei *Stephani in Marbg. u. K. *Hasse in Tübingen, wo er 1930 Ass. wurde u. sich 1933 habilitierte; 1936 Dir. d. mw. Inst. s. d. Univ. Jena (auch f. Theaterw.) u. seit 1934 Operndramaturg am Nat.-Th. Weimar; Diss. 1925 über *Draeseke. Schriften: Quellen u. Studien zur oberrh. MG d. 15./16. Jhs. (Kassel 1931); Drama u. Dramaturgie im 20. Jh. (1940); Hg. der Schriftenreihen „Musik u. Nation“ und „Das Nat.-Theater“ (Würzburg. 1939ff.). Auch dichtete er 6 Bühnenwerke 1934ff.

Neeffe, Christian Gottlob, * 5. Febr. 1748 zu Chemnitz, † 26. Jan. 1798 zu Dessau, stud. in Leipzig die Rechte (Diss. *Ob die Wahl des Schauspielersberufs ein Enterbungsgrund sei*), wurde 1777 durch J. A. *Hillers Empfehlung neben A. *Schweitzer Kplm. der Seylerschen Truppe, und zog nach deren Auflösung mit Großmanns Singspielgesellschaft durchs Rheinland. 1781 wurde er Hoforg. des Kölner Kurfürsten in Bonn u. als solcher der Lehrer des jungen Beethoven, den er mit Bachs Wohltemp. Kl. bekannt machte u. mit den „Kurfürstensonaten“ in die Öffentlichkeit einführte. Als 1794 der kurfürstl. Hof vor den Revolutionstruppen floh, wurde er brotlos u. starb nach schweren Notjahren als Thkplm. (seit 1796) in Dessau. Neben seinem *Melodram *Sophonisbe* sind seine Singspiele wichtig, am bekanntesten „Die Apo-

theke“ (Leipzig 1772) und „Amors Guckkasten“ (Kl.-Ausz. v. *Westerman als Mus. Stundenbuch 1922, Instrumentierung v. H. *Schultz aufgeführt, Lpz. 1937); ferner vertonte er zwischen *Grétry und *Spohr *Zemire und Azor* (1776) und lieferte mit *Adelheid v. Veilheim* (1781) die unmittelbarste Vorläuferin zu Mozarts *Entführung* (Beispiele bei H. J. *Moser, Gesch. d. dt. M. II, 539ff., H. *Kretzschmar, Oper, S. 249); bedeutsam sind seine Lieder (Klopstockoden 1776, *Bilder u. Träume* [Herder] 1798, Beispiele bei *Friedlaender [j.], *Moser [Alte Meister], dazu *Kretzschmar, Lied, S. 269ff.); ferner schrieb er ein Konz. f. V, Kl, Orch., Klopstocks *Dem Unendlichen* (Ch. u. Orch.), Kl-Son.en usw.; einige Abhh., seine Selbstbiogr. (AMZ I, Neudr. v. A. *Einstein [j.]).

Lit.: Irmg. Leux, N. als Instr.-Komp. (1925); dies. in ZfMW VII; M. Stöpfungshoff, N. als Liederkomp. (Diss. Bonn 1924); H. Lewy (j.), N. (Diss. Rostock 1902, sehr schwach); Thayers Beethoven I; L. *Schioldemair, Der junge Beethoven; ders., Eine unbek. Erlebnisschr. N.s (Petersjb. 1933); H. *Abert, Mozart I, 925ff.

Nef, Karl, * 22. Aug. 1873 zu St. Gallen, † 9. Febr. 1935 in Basel, stud. in Leipzig Musik und MW (*Kretzschmar), wurde 1896 Dr. phil. (Diss. Die *Collegia musica* in der dt. ref. Schweiz), lebte seit 1897 in Basel, wo er sich 1900 habilitierte (1909 a. o., 1923 o. Prof.). Er schrieb F. F. Huber (1898); *Zur Gesch. der dt. Instr.-Musik in der 2. Hälfte des 17. Jhs.* (1902, Beiheft IMG); *Die Musik in Basel* (SbIMG X); *Die Musik im Kanton St. Gallen 1803 bis 1903* (Festbuch d. Kantons 1903); *Katalog d. Mus.-Instr.e im hist. Mus. zu Basel* (1906); *Festschr. zum Basler Kongr. f. MW.* (1907); *Bibliogr. d. schweiz. Schriften über Musik u. Volksgesang* (1908); *Einfg. in die MG.* (1920, 230; franz. 25, 231; engl. 34; amerik. Ausg. v. *Pflatteicher [1936]); *Gesch. d. Sinf. u. Suite* (in Kretzschmars MG. nach Gattungen, 1921); *Die Sinf.en Beethovens* (1928); *Musikhistorie i. den skand. land* (Oslo 1932); ferner Abhh. im Petersjb. in der Musik, im Schw. Jb. f. MW usw. Hg. v. *Rosenmüllers Kammersonaten (1670) als DTD 18. Eine N.-Festschr.

erschien 1933; Aufsätze, hg. von der Schweiz. M.forschend. Gesell., 1936. — **Lit.:** W. *Merian, K. N. (im Basler Jb. 1939). — Sein Bruder Albert N., * 30. Okt. 1882 in St. Gallen, gleichfalls Schüler des Leipziger Kons. u. Kretzschmars, 1906 Dr. phil., wurde Thkplm. in Lübeck, Neustrelitz, Rostock u. seit 1912 in Bern. zeitweilig Präs. des Verb. der Schw. Bühnenkünstler, seit 1935 stv. Dir. des Stadth.s. Er schrieb *Das Lied in der dt. Schweiz um 1800* (1909), komp. Kl-Stücke, Liederkreis *Wanderschaft* (T, GemCh, Orch.), *Appenzeller Tänze* für Orch., eine Oper (1925), ein Sing-spiel, Chöre, Lieder.

Negro Spirituals, geistl. Volkslieder der nordamerik. Neger, melancholisch synkopierte Melodien, die wohl erstmals 1878 durch die schwarzen *Jubilee-Singers*, um 1920 wieder durch die am. Neger-solisten H. T. Burleigh u. R. Hayes nach Europa kamen. Außer der **Lit.** unter Amerikanische Musik A) c): E. Gebhardt, *Jubiläumssänger* (47 Lieder verdeutsch, Basel 1878); Natalie Curtis, *Negro Folk-songs* (4 Hefte, 1919/20); H.E. *Krehbiel, *Afro-am. Folksongs* (1914); Th. W. Talley, *Negro Folk Rhymes* (1922); A. Schaeffner, *Notes sur la mus. des Afro-Américains (Ménestrel Juni-Aug. 1926)*; W. A. Fisher, *Seventy Negro Spirit.* (Boston 1926); J. W. Johnson, *The Book of American N.Sp.* (London 1926); L. Y. Cohen (j.), *Spirituals by Negroes* (N. Y. 1928); R. Buchert, *Ukulele* (Negerlieder, Strßbg. 1929); R. E. Kennedy, *More Mellows* (N. Y. 1930); St. Chauvet, *Musique nègre* (Paris 1929); M. Metfessel, *Phonophotogr. Negro songs in new notat.* (London 1928); N. J. White, *Am. Negro folksongs* (Lond. 1928); J. *Tiersot, *Chansons nègres* (Paris 1933).

Neidhardt, Nino, * 14. April 1889 in Skt. Nicola in Sa.; Univ.-Studium in München, Lpz., Wien, Schüler v. *Draeske, wurde Pianist, Thkplm. am Theater des Volkes Dresden, Musikref., und komp. u. a. „Chines. Legende“ (Pantomime Turin 1922), *Quintetto trionfante* (1929), *Musik der Liebe* (W. Vesper, Altzyklus 1938), *Der neue Tag* (Kantate 1939), *Ikarus*, *Sinfonietta*, Konz. f. Str.-Qu. u. Orch.; *Venezianische Nachtigall* (Singspiel 1941), *Tanzendes Barock* (Tanzfestspiel), *Rilke-Kantate*, *Sonett*

an Orpheus, Don Juan im Paradies (kom. Oper, Dresden Th. d. V. 1942); 4 StrQu.e, 2 V-Son., Vc-Son., 2 Kl-Konz.e, Lieder, Orch.suiten usw.

Neidhart v. Reuenthal, Minnesinger aus bayr. Ministerialengeschlecht, der (etwas jünger als *Walter v. d. Vogelweide) 1217—19 den Kreuzzug Herzog Leopolds von Babenberg mitmachte, dann am Wiener Hof lebte (noch bei Hans Sachs begegnet darüber ein Schwank) u. zuletzt 1236 nachweisbar ist. Unter seinem Namen haben sich in 5 Hss. (Berlin, Staatsb. ms. germ. 779, Wien. Nt.-B. Suppl. 3344, Sterzing, Frankfurt a. M., Colmarer Lhs.) 55 Melodien erhalten, also der — abgesehen von Walters und Spervogels Weisen — älteste und überhaupt reichste Melodienschatz der dt. weltl. Musik des M. A.s; werden nur zu 17 von ihnen die Texte als N. sicher zugehörig anerkannt, während man die andern *Pseudo-N.e* nennt, so ist doch der ganze Singweisenbestand stilistisch einheitlich beschaffen, sei es, daß man „echte“ Melodien mit Textparodien unterlegte, sei es, daß sowohl N. als auch seine Nachahmer bei dem vorhandenen Schatz volkstümlicher Tanzlieder Anleihen gemacht haben. Die Melodien (teils kirchentonartl., teils in „melod. Dur“) sind größtenteils v. hohem Reiz u. kraftvoller Schönheit. Faks.-Ausg. nebst Übertragungen v. W.*Schmieder (Diss.Heidelberg 1927 [Auszug in Studien zu DTÖ Heft 17] als DTÖ XXXVII 1). Zu den praktischen Bearbb. siehe Minnesang. Ferner *Ameln u. Rößle, Tanzlieder N.s v. R. (1927). *Histor.*: Fr. H. v. d. Hagen, Minnesinger Bd. 4 (1838); H. *Riemann im Mus. Wochenbl. 1896/97 sowie desselben 10 *Mitlieder u. Winterklagen* (1897, einige sogar f. Mil.-Orch.[!] bearb.).

Neithardt, Aug. Heinrich, * 10. Aug. 1793 zu Schleiz, † 18. April 1861 in Berlin, wo er 1816—40 Mil.-Kplm. war; 1843 wurde er als GesL., 1845 als Dirig. zum Schöpfer des Berliner Domchors, für den er auf Reisen (Italien, Petersburg) wertvolles Notenmaterial beschaffte, das er als Forts. v. *Commers *Musica sacra* hg. Auch komp. er das Lied *Ich bin ein Preuße* (1826) sowie Mil.-Mus., Hörnerkompos., Kl.-Werke, M-Ch.e usw.

Neitzel, Otto, * 6. Juli 1852 zu Falkenburg (Pomm.), † 10. März 1920 in Köln, stud. in Berlin bei *Kullak u. auf der Univ. (1875 Dr. phil.), wirkte seit 1878 in Straßburg (Musik-V., Stadth., Kons.), wurde 1882 Lehrer am Moskauer, 1885 am Kölner Kons. u. war seit 1887 Musikkrit. der *Köln. Ztg.*, 1919 Mitgl. der Preuß. Akad. d. K. Außer mehreren Opern, einem Kl.-Konz. usw. schrieb er *Führer durch die Oper der Gegenwart* (3 bdg., 1890ff., *1908); *Beethovens Sinf.en* (1891); *Saint-Saëns* (in H. Reimanns Sammlung); *Aus meiner Musikantenmappe* (1913).

Lit.: A. Dette, N.s *Barberina* (mit Biogr. 1913); H. *Engel, O. N. (Pomm. Lebensbilder Bd. I, Stettin 1934).

Nejedlý, Zdeněk, * 10. Febr. 1878 in Leitomischl, stud. bei Z. *Fiebich u. *Hostinský (Prag, 1900 Dr. phil.), wurde an der tschech. Univ. 1905 Priv.-Doz. d. MW., 1909 a. o. Prof. (Mitgl. d. tsch. Akad. d. W.), gründete 1910 eine Zs. *Smetána* u. schrieb deutsch: Magister Záviš u. s. böhm. Schule im 14. Jh. (SbIMG VII); tschech.: Z. *Fibich* (1901); *Fr. Smetána* (1902, *1924, franz. 25); *Gesch. d. tsch. Musik* (Katech., 1903); O. *Hostinský* (1907); *Smetánas Opern* (1909); J. B. *Foerster* (1911); *Die mod. tschech. Oper seit Smetána* (1911); *Beeth.s StrQu.e* (1911); G. *Mahler* (1912); *MG. Böhmens bis z. 15. Jh.* (3 bdg., vor allem zum Hussitengesang, 1913); R. *Wagner* (1917); V. *Novák* (1921).

Nekes, Franz, * 14. Febr. 1844 in Huttorp bei Essen, † 6. Mai 1914 zu Aachen, wo er bis 1910 Domkplm. u. Dozent am Gregoriushaus (KM-Schule) war, Mitarb. am Gregoriusblatt; geschätzt werden seine Km. Werke im Neupalestrinastil: *Matth.-Passion* (4stg. MCh); 6stg.e Messen a capp. *Cruz ave* op. 31, *Missa Jubilaei, Regina coeli* für 4stg. MCh, *Missa S. Foillani*; *O cruz ave* op. 35 (8stg. MCh); 6stg.e Marianische Antiphonen op. 38; 3 Offert. 1. MCh op. 39.

Lit.: A. Kreuser, Fr. N. z. Gedächtnis (Essen 1936).

Nelle, Wilhelm, * 9. Okt. 1849 in Schwöbber bei Hameln, † 18. Okt. 1918 in Münster i. W., war seit 1861 ev. Org. in Godesberg, 1867 stud. theol. in

Halle (Schüler von Rob. Franz) u. Tübingen, 1872 Oberhelfer am Rauhen Haus (Hamburg), 1879 Geistl. f. Innere Mission in Langenberg (Rhld.), 1879 Pfarrer in Altendorf-Essen, seit 1886 dgl. in Hamm (1889 Superint., 1905 D. [Breslau]). N. gründete 1895 den Ev. K.Ges.V. f. Westf. u. machte sich um die *Gesangbuch- u. *Agenden-Reform hochverdient. Er schrieb *Das ev. GesB. v. 1835* (1883), bearb. das neue ev. GesB. f. Rhld. u. Westf. (dazu mit Hollenberg *Choralbuch* 308), schrieb *Die Festmelodien des Kirchenjahres charakterisiert* (1895, 2als *Aus dem ev. Mel.-Schatz*, I 1904), *Gesch. d. dt. ev. KL.s* (1904, 209, 328) u. gab heraus *Liederbüchlein* (25 geistl. u. weltl. Lieder, 1891) u. *Chorbuch* 1917 (mit J. Plath).

Nellius, Georg, * 29. März 1891 zu Rumbeck (Sauerland), stud. Philosophie, dann MW (*Volbach) in Münster, Musik am Kölner Kons. (Michalek), bestand die Schulmusikerprfg. in Berlin, lebte seit 1913 in Saarbrücken, Kriegsteilnehmer, 1919 Musl. an Seminarkursen f. Kriegsteiln., wurde 1920 aus dem Saarland ausgewiesen, wirkte bis 1933 als MD. in Neheim (Ruhr), jetzt MusikStudR. in Herne, wurde 1931 für seine meisterhaften Chorwerke mit mehreren Staatspreisen (Pr. Akad. d. K.) ausgezeichnet. Gedruckt liegen vor: *Von deutscher Not* (M. Kahle, f. 6 MCh.e, Kinder- u. FrCh. Soli, Org., Orch., sein bisheriges Hauptwerk, eines der bedeutendsten des dt. Aufbruchs) op. 44; *Deutsche Messe* (westf. Platt und hochdt., MCh. a capp.) op. 43; *Ruhr* (MCh-Zyklus) op. 45; *Deutschland* (3stg. Chorliederkreis) op. 48; *Stabat mater* op. 56 (MCh, Org.); *Requiem* (MCh, 3 Soli, Orgel, op. 58); 2 *Ave Maria* (MCh); weitere Chorzyklen op. 16, 22, 52, 59, 60; 32 Schulchöre (z. T. mit Instr.); 43 Kl-Lieder (*Lusteg Laierbauk* op. 30); Kl-Var.op.17; ungedr.: *Totenklage* (Chorw. m. Soli u. Orch. op. 12); *Festmesse* (GemCh, Org., op. 47); *sinf. Duette Lieder der Stille* (S, Bar, Orch.) op. 35; V-Son., V-Suite, Kl-Fugen. Werke seit 1933: Westfäl. Ldb. op. 63; Volk u. Führer (MCh.e) op. 64, Münsterländer Bauernlieder (MCh.e) op. 65, Landsknecht, Jäger u. Soldat (MCh.e) op. 66, Zehn *Tantum ergo* f. gl. St. op. 67, An die dt. Mutter (FrCh.e m.

Begl.) op. 68, Orgelkonz. ohne Orch. op. 69, Zwei Bergmannslieder op. 70, Sechs Lönslieder (MCh.) op. 71, Vld er f. gemCh. op. 72/73/74, Sechs Goethelieder (MCh) op. 75, Hoio hol über (8 MCh.e) op. 76, Vorwärts, Kameraden, empor (9 MCh.e) op. 77, Maria Kahle-Lieder (Singst. u. Harfe) op. 78, Heldenfeier (Oratorium) op. 79, 20 Sätze f. Soldatenlieder (H. Heeren, MCh) op. 80, Arnsberg (Festmärsche und Chöre) op. 81.

Lit.: H. J. *Moser in ZfM (Juli 1932) (*Wer ist G. N.?*).

Neobechstein s. Elektrische Musik.

Neri, Filippo, der Heilige, * 21. Juli 1515 zu Florenz, † 26. Mai 1595 in Rom, wo er seit s. 18. Jahr im Kloster als Gelehrter u. Pilgerpfleger lebte (1551 Priester). Im Betsaal (*Oratorio*) des Klosters S. Girolamo, dann v. Sta. Maria di Valicella hielt er Bibelvorträge für Weltgeistl., woraus die Tagungen der *Congregazione dell'Oratorio* (1575 päpstl. bestätigt) erwachsen; für deren Umrahmung komponierte *Animuccia, dann Palestrina Hymnen (**Laudi spirituali*), schließlich *Cavalleri seine allegorische *Rappresentazione di anima et di corpo* (1600), woraus sich Name und Gattung des *Oratoriums entwickelten.

Lit.: D. Alaleona, *Studi sulla st. dell'oratorio mus. in It.* (Turin 1908); G. Pasquette, *L'orat. mus. in It.* (Florenz 1914); L. Bonnelle und L. Bordet, *St. Ph. N. et la Société Rom. de son temps* (Paris 1918); F. Bazet, *Vir de S. F. N.* (1902, engl. 03); Bacci, *The Life of S. Ph. N.* (1903); T. Gallucci, *Elogio di S. F. N.* (1907).

Neri, Massimiliano, 1644 i. Markusorg. in Venedig, 1651 von Kaiser Ferd. II. geadelt, 1664 Hoforg. des Kurf. v. Köln, erwies sich mit *Sonate e Canzoni in chiesa et in camera* op. 1 (1644) u. 3—12stg. *Sonate* op. 2 (1651) als einer der besten frühen Instr.-Komponisten; auch schrieb er Motetten, (1664). Neudr. v. 3 Instr.-W.en bei J. v. *Wasielewski, Die V. im 17. Jh.

Neßler, Victor E., * 28. Jan. 1841 bei Schlettstadt (Els.), † 28. Mai 1890 in Straßburg, schrieb als Chordir. am Leipziger Stadttheater zahlr. Opern, von denen *Der Trompeter v. Säckingen* (1884) das Kleinbürgertum noch lange erfreute.

Nettl, Paul. (j.), * 10. Jan. 1889 in Hohenelbe (Nordböhmen), stud. Musik bei *Keußler, MW bei *Rietsch (hj.) (1915 Dr. phil.), wurde bei diesem 1919 Ass., 1920 Priv.-Doz. u. schrieb u. a.: *Die Wiener Tanzkompos. in der 2. Hälfte d. 17. Jhs.* (in Studien zu DTÖ 8, zu dem v. ihm hg. Bd. DTÖ XXVIII 2); *Alte jüd. Spielleute u. Musiker* (Prag 1923); *Musikbarock in Böhmen u. Mähren* (1927).

Neubaur, Franz Christoph, * 1760 in Hořin (Böhmen), † 11. Okt. 1795 zu Bückeburg, wo er nach langen Wanderjahren (Wien, München, Winterthur, Weilburg) neben Chr. Friedr. *Bach u. als sein Nachf. Hkplm. war. Er schrieb Sinf., StrQu.e, Trios, Duette (3 f. V u. Br, hg. v. W. *Altmann bei Nägel). V-Son.en. Konz.ef. Vc, f. Fl, f. Kl, eine Messe, Kantaten.

Neubeck, Ludwig, * 7. Juli 1882 zu Schwerin, † 11. Aug. 1933 in Leipzig, Schüler von Meißner (Schwerin) und *Humperdinck (Meisterschule d. Berliner Akad.), Thkplm. in Schwerin, Luzern, Görlitz, Metz, Kiel, wo er 1915—18 das Kons. u. die wichtigsten Chöre leitete, 1918 Leiter des Stadtth. Rostock (1924 Dr. h. c.), 1925 Intendant in Braunschweig (1928 Prof.), seit 1929 ausgezeichnet u. hochverdienter Intendant der Mirag (Mitteldt. Sender). Er schrieb u. a.: *Die kulturelle Sendung des Rundfunks* (ZfM 1933, S. 1205ff.).

Lit.: G. Bosse (ebenda, S. 938ff.).

Neue Musik, Stilbegriff für die anti-romantische, unpersönlich-arabeskenhafte Nachkriegs-Musik (1920—30) mit ihrer Neigung zum *Atonalen, ihrer möglichst nur horizontal ausgerichteten *Polyphonie, der Bevorzugung von Kleinformen u. Kleinbesetzungen, gewollt primitiver Motorik, deren Führer *Strawinsky, *Schönberg (j.), sowie die *Six* (*Milhaud [j.], *Poulenc, *Honegger u. a.), *Hindemith, K. *Weill (j.), E. *Křenek, *Casella, *Malipiero, *Respighi, *Pijper, *Bliss usw. waren — heute abgelöst durch „neue Klassizität“, neues Barock (strenge rhythm. Formung u. Bindung) u. erneute Nachromantik. (Vgl. auch Expressionismus, Jazz, Negro Spirituals, Mech. Musik).

Lit.: H. *Mersmann, *Musik der Gegenwart* (1923), *Die moderne M.* (in Bückens Hdb. 1927), *Die Tonsprache*

der N. M. (Melosbücherei 1928); P. *Bekker (hj.), *Krit. Zeitbilder* (1921), *Klang und Eros* (1922), N. M. (1924); A. *Einstein (j.), N. M. (in s. Übers. v. Eaglefields *Dict.*, 1926); K. *Westphal, *Die mod. Musik* (1928); H. *Tiessen, *Zur Gesch. der jüngsten Musik* (1928); S. Günther, *Mod. Polyphonie* (S. Götschen 1930); E. Vuillermoz, *Musiciens d'aujourd'hui* (1923); G. *Pannain, *Musiciisti dei tempi nuovi* (Turin I 1930, II 1932); G. Dyson, *The New Music* (1924); C. Gray, *A Survey of Contemp. M.* (1924, 27). An damaligen deutschspr. Zss.: *Melos*, *Anbruch*, *Auftakt*.

Neukomm, Sigismund [v.], * 10. Juli 1778 zu Salzburg, † 3. April 1858 zu Paris, Liebblingsschüler beider Haydn, wurde 1806 in Stockholm Mitgl. d. Akad. u. in Petersburg Kplm. d. Dt. Theaters, wirkte in Paris (Nachf. v. *Dussek) als Pianist Talleyrands, wurde für ein Requiem auf Ludwig XVI. geadelt, 1816—21 Hkplm. des Kaisers v. Brasilien, dann wieder mit Talleyrand auf zahlr. Reisen, zuletzt in London u. Paris ansässig. Höchst zahlreich sind seine (längst vergessenen) Werke: Messen, Oratorien (*Christi Grablegung*, Klopstock), Kantaten (*Ostermorgen*), Tedeums, Solo-Psalmen, Lieder, Kammermusik, Klavier- u. Orgelwerke. Motette aus d. 67. Psalm (Hug.) Eine Selbstbiogr. erschien 1859 in Paris.

Lit.: G. Pellegrini, S. v. N. (Diss. München 1936).

Neumann, Mathieu, * 14. April 1867 in Köln, † 2. Jan. 1928 in Düsseldorf, wo er nach Kölner Konz.-Ausbildg. u. Organistenzeit seit 1904 als KonsL. u. MCh-Dirig. wirkte, weit bekannt durch wirksame MCh.e im *Hegarschen Stil.

Lit.: F. J. Ewens, M. N.

Neumark, Georg, * 16. März 1621 zu Langensalza (Thür.), † 8. Juli 1681 zu Weimar, dichtete 1640 in Kiel, wo er sich als treffl. Gambist in großer Not befand, sein Lied *Wer nur den lieben Gott läßt walten* (C. v. Winterfeld, Ev. K.-Ges. II), stud. seit 1643 bei H. *Albert u. *Weichmann in Königsberg, wurde 1652 herzogl. Archivsekretär u. Bibliothekar in Weimar, von wo aus er mit zahlr. Dichter-Akademikern in Verbindung stand. Er veröffentl. u. a.: *Keuscher Liebesspiegel* (1649), *Poetisch-*

musikalisches Lustwäldchen (1652, 2erweitert als *Fortgepflanztes L.* 1657), womit er das Orchesterlied nach Thüringen brachte, *Poetisches Gesprächsspiel* (1662), *Geistl. Arien* (1675); 3 Stücke neugedr. in Schneiders *Das mus. Lied* (1863), Melodien bei Johs. *Zahn.

Lit.: H. *Kretzschmar, *Gesch. d. neueren dt. Lieder*, S. 110ff.; E. *Pasqué in *Bagges AMZ* 1864 (Biogr.).

Neumeister, Erdmann, * 12. Mai 1671 zu Üchtritz bei Weißenfels, † 18. Aug. 1756 zu Hamburg, besuchte Schulpforta, stud. seit 1689 in Leipzig Theol. (A. H. Francke), wurde 1695 Magister mit einer wichtigen lexikalischen Schrift über die dt. Dichtung des 17. Jhs.; sein (erst 1707 von Hunold-Menantes hg.) humorvolles Buch „Allerneueste Art, zur reinen u. galanten Poesie zu gelangen“ enthält auch manches zur Technik der Oper. 1697 wurde N. Hilfsprediger zu Bibra bei Laucha, 1698 Pastor in Eckartsburg. Hofprediger 1704 in Weißenfels, 1706 dgl. in Sorau, war seit 1715 in Hamburg Hauptpastor an Skt. Johannis, schrieb über 200 theol. orthodoxe Kampfschriften gegen den Pietismus, dem er doch als geistl. Lyriker selbst nahestand, u. schuf 1700–14 unter dem Eindruck der Weißenfelder Oper (Joh. Ph. *Krieger) die Norm der Bachschen Kantatentexte durch Übertragung der madrigalischen Dichtart (Reimprosa für das Seccorezitativ) auf die Kirchenkantate. Seinen 1. Jg. (nur Solokantaten) vertonte J. Ph. Krieger, wobei manche Ariendevisen (wie bei Chansontexten der Ockeghemzeit) fürstlichen Wappensprüchen entstammen; den 2. (mit Reimsprüchen f. d. Chor) komponierte Ph. H. *Erlebach in Rudolstadt, den 3. u. 4. (mit wörtl. Bibelsprüchen u. Choralstrophen) *Telemann in Eisenach u. Frankfurt a. M., alle 5 Jgg. erschienen 1716 als „Kirchenandachten“ (Fortsetzungen 1726 u. 52); auch dichtete er Oratorien f. *Mattheson. Zur Vorgeschichte der Gattung (*Hammer Schmidt, *Ahle, *Briegel) vgl. H. J. *Moser, *Evangelienvertonung*, S. 63ff. Der wichtigste frühe Kantatendichter J. S. Bachs war Salomon Franck in Weimar, der zwar vor N. (1698) begann, sich schließlich aber (1711) von N. beeinflussen ließ; später in Leipzig schuf

Bach mit Henrici Picander die „reine Choralkantate“.

Lit.: M. Frh. v. Waldberg (j.) in der *Allg. dt. Biogr. u. in der Braune-Festschr.* (Germ.-rom. Mschr. 1910); Ph. *Spitta, J. S. Bach I, 465ff.; A. *Schweitzer, J. S. Bach, S. 83ff.

Neumeyer, Fritz, * 2. Juli 1900 in Saarbrücken, stud. am Kölner und Berliner Sternschen Kons., 1924–27 am Stadth. Saarbrücken, wo er als Cembalist (seit 1929, ab 1935 im Kammermusikreis Scheck-Wenzinger) wirkte; 1936 erhielt er den Westmarkpreis, 1939/40 beim Bärenr. Kassel, 1941 Lehrer f. histor. Kl.-Instr. u. Kammerm. an der Hochschule f. Musik Berlin. Kompos.: FrCh.e, Lieder m. Kl, geistl. Ges. e für Alt, Br, Kl oder Orgel, Marienlieder für 4 Solost. und Orch., Lieder für Ten. und StrOrch., „Nachtgesang“ für Alt, Fl, Br, Vc; Chöre (West-östl. Divan), Var. f. StrQu., Bühnenmusik zu „Was ihr wollt“ (alles hs.); gedr. bei Bärenr.: Dt. Vld. er aus Lothringen (Heft 1–7), Lothr. Sing- und Spielbüchlein, Vld. er für Singst. u. Kl (oder Cemb.), Lied- und Choralsätze in versch. Ldbb., Kleine Partita „Der Mond ist aufgegangen“ für 2 Blockfl. oder V.

Neumen (von griech. *τὸ νεῦμα* = der Wink), 1. Tongruppe im *greg. Gesang (auch *pneuma*); 2. nennt man so die frühmittelalterliche, nur andeutende *Notenschrift, die zwischen den Buchstaben-Tonschriften der Antike (*griechische Musik) und der *Nota quadrata* (s. Guido v. A.) durch Jahrhunderte die liturg. Hss. (vgl. *gregorianischer Gesang) füllte. Entstanden aus den in ganz Asien heimischen Leseakzenten (˘ für den Hochton, ˙ für den Tiefton, ~ oder ˘ für die Tonbiegung, so noch heute im Griech. u. Französ., auch im Althochdt. [Otfrid], ohne Musikbedeutung), haben sie zwar das ungefähre Hinauf- und Hinabgehen von Melodien, auch zeitweilig wohl andeutend Längen- und Kürzenunterscheidung (P. *Wagners *Anonymus Vaticanus*) ausdrücken können, aber all das nur als Gedächtnishilfe für ohnehin bekannte Singweisen, die in der mündl. Überlieferung der *Scholae cantorum* weitergereicht wurden (weshalb diese auch mit dem Übergang zur Linien-Schlüsselung stark zurücktraten). Man hat sich zwar bemüht,

unter Voraussetzung bestimmter Tonarten linienlos neuimierte Melodien eindeutig zu lesen (O. *Fleischer, *Die germanischen Neumen*, I 1923), doch widersprechen die Ergebnisse oft den tonartl. Angaben der *Tönare wie dem Vergleich mit den ältesten linierten Notenfassungen, während für die sonst zu unterstellende Tatsache eines schroffen Melodienwechsels um 1000 kein Anhalt vorliegt. Obendrein widerspricht völlige Eindeutigkeit der Intervalle dem musikalischen Denken und Wollen jener Jahrhunderte (R. *Lach, *Greg. Choral- u. Verglde. MW.*, in P. Wagner-Festschr. 1926). Man darf daher sagen, die Neumen seien mit ihren oft sehr fein unterscheidenden Tongruppenzeichen keine primitiv-unvollkommene, sondern eine der zugehörigen Musikauffassung durchaus artgemäße Tonschrift gewesen. Allerdings ist die in der Blütezeit (Metzer u. Sankt Galler N. des 9.—10. Jhs.) zu beobachtende Unterscheidung der Tonhöhenschreibung im 11. Jh. durch mechanisches Gleichhochsetzen der Zeichen in der Zeile und durch Abschleifen aller rhythm. Bedeutungen verflacht, so daß die vielfachen Verbesserungsversuche (Intervallbuchstaben des *Hermannus Contractus, f- u. c-Linien [s. Linien-system], diastematische Eintragung von Textsilben in ein Linienfeld) und die rationalistische Zurückdrängung *liqueszenter Noten einem Bedürfnis entsprachen.

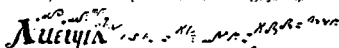
Anschaulich zeigt die folgende Zusammenstellung aus *Riemanns MLex., wie aus den N-Gruppenzeichen die *figurae obliquae* der späteren *Ligaturen entstanden sind:

I. Neumentabellen.

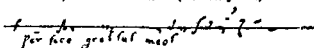
... *Neumen, die in der Notation der Gregorianischen Choralen vorkommen*
 (1) *Neumen, die in der Notation der Gregorianischen Choralen vorkommen*
 (2) *Neumen, die in der Notation der Gregorianischen Choralen vorkommen*
 (3) *Neumen, die in der Notation der Gregorianischen Choralen vorkommen*

II. Notierungsproben.

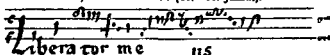
a) Aus dem Antiphonar von St. Gallen (9. Jahrh.).



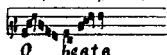
b) Mit einer Richtlinie (10.—11. Jahrh.).



c) Auf vier Linien (11.—12. Jahrh.).



d) Nota quadrata (Choralnote). Aus dem 12.—13. Jahrh.



Dagegen stehen die Intervallnotation der *byzantinischen Musik und die früheste Notenschrift der *russischen Musik mit den N. viel weniger als mit der altgriech. Buchstaben-Tonschrift in Zusammenhang.

Lit.: P. *Wagner, *Neumenkunde* (Einfg. in die greg. Mel. II 21912); ders. im AfMW I; J. *Wolf, Hdb. d. Notationskunde I (1913); O. *Fleischer, *Neumenstudien* (I 1895, II 97, III 1904); (dess. Buch „Germanische Neumen“ ist nicht brauchbar); M. G. Houdard, *Le rythme du chant dit greg. d'après la notat. neum.* (1897); H. Sanden, *Die Entzifferung der lat. N.* (Kassel 1939) erscheint zumindest umwegig; vgl. ferner die Schriften von *Bannister, *Coussemaker, *Dechevrens, *Lambillotte, *Mocquereau, *Pothier, *Schubiger, *Sunnyol.

Neupert, Hanns, * 22. Febr. 1902 zu Bamberg, stud. Physik u. MW., dann Ausbildung im Klavierbau, seit 1928 Klavierfabrikant u. Cembalokonstrukteur in Nürnberg. Schriften: *Vom Musikstab zum modernen Klavier* (1925, 26; in Blindendruck als Bd. I der „Bücherei des blinden Klavierstimmers“, Düren 1927); *Geschichtlicher Teil in Junghanns, Piano- und Flügelbau* (1932); *Das Cembalo* (Bärenr. 1933).

Neusiedler (Newsidler), Hans, * 1508 od. 1509 in Preßburg, † 2. Febr. 1563 in Nürnberg, wo er mindestens seit 1530 lebte. Sein *Neugeordnet künstlich Lautenbuch* (I Abh., II intaviolierte Stücke, 1536), *Ein neues Lautenbüchlein* (1540) u. dgl. (1544) stempeln ihn zu einem der besten deutschen Lautenmeister nach *Judenkünig, neben *Gerle und vor H. J. *Wecker; Lautenstücke hg. von E. Molzberger (Bärenr.). — Sein älterer Bruder Melchior, * 1507 in Preßburg, † 1590 in Nürnberg, wo er schon früh Bürger war, 1552—61 in Augsburg, seit 1565 in Italien, 1580 beim Erzherz. Ferdinand in Innsbruck, benutzte zunächst nicht wie Hans die deutsche, sondern die ital. Tabulaturenschrift u. gab 1566 in Venedig 2 Bücher Lautenstücke heraus (1571 durch Phalèse [Löwen] u. Jobin [Straßburg], 1573 durch Bened. de Drusina [Frkf. a. O.] nachgedr.), ferner *Deutsch Lautenbuch* (1574, 296) u. eine Intavolierung v. 6 Josquinschen Motetten

(1587); Auswahl aus den Werken beider in DTÖ XVIII 2 (*Koczirz); einzelne Neudr. v. *Bruger, *Chilesotti, *Tapert, *Schering Beisp. 93.

Lit.: E. Radecke in Vj. VII; O. Körte, Laute u. Lautenmusik (1901), S. 12 ff.

Newsidler, Neysidler s. Neusiedler.

Ney, Elly, * 27. Sept. 1882 zu Düsseldorf, stud. Kl am Kölner Kons., bei *Leschetizky u. *Sauer (Wien), lehrte am Kölner Kons., lebte in Bonn, jetzt Prof. am Mozarteum in Salzburg, die führende deutsche Konzertpianistin, besonders Beethoven-Interpretin, reiste auch mit einem trefflichen Trio u. hält jetzt gern rednerische Einführungen zu ihren Abenden.

Nichelmann, Christoph, * 13. Aug. 1717 in Treuenbrietzen bei Berlin, † 20. Juli 1762 in Berlin, als Thomaner Schüler v. J. S. Bach, dann nach Hamburger Jahren nochmals v. *Quantz, 1744—56 neben Ph. Em. *Bach 2. Cembalist *Friedrichs d. Gr., schrieb 1755 ein gutes Buch über *Die Melodie*, das er noch mehrfach gegen einen Caspar „Dunkelfeind“ (G. Leopold) verteidigte. Besser als seine Lieder sind die Kl-Sonaten u. Kl-Konzerte.

Lit.: Ernst Stilz, Die Berliner Kl-Son. zur Zeit Friedrichs d. Gr. (Diss. Berlin 1930); H. Döllmann, Chr. N. (Diss. Münster 1938).

Nicodé, Jean Louis, * 12. Aug. 1853 zu Jersitz bei Posen, † 5. Okt. 1919 in Langebrück bei Dresden, 1869 Schüler v. *Kullak, Wüerst u. besonders Friedr. *Kiel (Berlin), wirkte 1878—1900 in Dresden (bis 1885 als KonsL., dann Leiter der fortschrittlichen N.-Konz. u. seit 1896 eines N.-Chors), 1918 Prof., 1919 Mitgl. der Pr. Akad. d. K. Von s. Kompos. wurde die Chorsinf. *Das Meer* (1888) bekannter; ferner schrieb er Chöre, Kammermusik, Lieder.

Lit.: Th. Schäfer, J. L. N. (1907).

Nick, Edmund, * 22. Sept. 1891 in Reichenberg, wurde Dr. jur., Weltkriegsteilnehmer, stud. Musik in Wien und Dresden, lebte seit 1919 in Breslau, wo er seit 1921 i. Kplm. am Stadth., 1924—33 Musikleiter am Sender war, 1933—40 i. Kplm. am Theater des Volkes Berlin. Er schrieb u. a. die Musik zu G. H. Uptmanns „Und Pippa tanzt“, „Florian Geyer“, zum „Sommernachtsstraum“, zu Billingers „Stille

Gäste“, zu Impekovens Lustspiel „Das kleine Hofkonzert“ (auch als Tonfilm), zu „Titus macht Karriere“ (= Nestroys Talisman) usw., die wertvolle Operette „Über alles siegt die Liebe“, zahlr. Lieder u. Chansons; Ode „An die Heimat“ (Friedr. Bischoff Bar. u. Orch.), MCh.e Kammermusik, Kl-Werke; mus. Bearb. v. R. A. Stemmles Sammlg. „Ihr lieben Leute höret zu“ (Bänkellieder), bearb. mit Impekoven Lortzings „Beide Schützen“ (Reichsstelle f. Musikbearb. 1942), auch liebenswürdiger Musik-schriftsteller.

Nicolai, Otto, * 9. Juni 1810 zu Königsberg, † 11. Mai 1849 zu Berlin, 1827 Schüler v. *Klein u. *Zelter in Berlin, wurde 1834 beim pr. Gesandten in Rom v. Bunsen Org. (zugleich stud. er nochmals bei *Bañi), war 1837/38 Kplm. am Wiener Kärntnertheater, schrieb mehrere Opern f. Italien, u. zwar 1839 *Enrico secondo*, 1840 *Il templario* (Neubearb. v. Hanke u. Loy in Vorber.), *Gildipppa ed Odoardo* (1840); N. wurde 1841 (als Nachf. K. Kreutzers) Hkplm. in Wien, wo er auch die Philh. Konz.e gründete. Starken Erfolg hatte hier seine 4. ital. Oper *Il Proscritto* als *Der Verbannte* (ein Enoch-Arden-Stoff), 1942 als *Mariana*, bearb. von Hanke und Loy im Auftr. der Reichsst. für Musikbearb. (Staatsoper Berlin), ein Werk, das melodisch quellende Bellininachfolge mit deutschem Harmoniereichtum paart u. so dem jungen Verdi um ein Jahrzehnt der Entwicklung zuvorkommt. 1847 ging N. als Domchordir. u. Opernkplm. nach Berlin, wo 8 Wochen vor seinem frühen Tode sein köstlich frisches Hauptwerk *Die lustigen Weiber von Windsor* uraufgeführt wurde. Ferner schrieb er 2 Sinf., Ouv. *Ein feste Burg*, Weihnachtsouv., StrQu., Kl-Son., Vc-Son., Motetten. Sein „Tedeum“ (1832), das man für verloren hielt, wurde von O. Schrenk wieder aufgefunden (Neuauffg. 1938). Seine *Ges. Aufsätze* bot G. R. Kruse, die Briefe an seinen unwürdigen, ewig Geld von ihm fordernden Vater, dem er früh entließ und doch lebenslang rührend anhänglich blieb, hg. von W. *Altmann (1924).

Lit.: G. R. *Kruse, O. N. (1901); ders., N. als Sinfoniker (AMZ 1908), N.s ital. Opern (SbIMG XII) und N.s „Lust. Weib.“ (Die Mus. 1936); B.

Schröder, N.s Tagebücher (1892), vollständig von W. Altmann (Bosse); O. Schrenk, N. als KM.er (Dt. Zukunft 1939); E. *Schliepe, N.s Tedeum (Die Musik 1939); *hist.*: H. Mendel (j.), O. N. (1868).

Nicolai, Philipp, * 10. Aug. 1556 in Mengerlinghausen, † 26. Okt. 1608 in Hamburg als Hauptpastor an St. Katharinen, dichtete u. komp. als Hilfspred. zu Unna (Westf.) in s. *Freudenspiegel des ewigen Lebens* (Frkft. a. M. 1599) die beiden herrlichen KL.er *Wachet auf, ruft uns die Stimme* u. *Wie schön leucht' uns der Morgenstern*.

Lit.: C. v. *Winterfeld, Ev. KGes. I 425f.; W. *Nelle, Gesch. d. dt. ev. KL.s (2S. 77ff.); W. Lacher, Ph. N. (Schloßmann 1937).

Niecks, Friedrich, * 3. Febr. 1845 zu Düsseldorf, † 24. Juni 1924 zu Edinburgh, wurde Geiger, war seit 1868 Org. in Schottland, stud. 1877/78 MW. in Leipzig, wurde namhafter Musikkritiker in England u. war 1891—1914 dienstvoller Musikprof. an der Univ. Edinburgh (1898 *Dr. mus. h. c.* Dublin). Er schrieb engl. *Fr. Chopin* (1888, 302, dt. v. Langhans 1890); *R. Schumann* (1925); *Mus. Education and Culture* u. *Programme Music in the last Four Centuries* (1907); ferner *Dict. of mus. terms* (1884), *Introduction to the Elements of Music* u. eine Gesch. d. Versetzungszeichen (in *Proceedings of the Mus. Assoc.* 1890).

Niederländische Musik. Will man von der (Süd-) *Vlämischen Musik, deren Blüte von etwa 1425 bis 1575 reicht, die sehr viel spärlicher bedachte (Nord-) Holländische abgrenzen; was gewiß konfessionell und staatlich, schwächer volkskundlich gerechtfertigt wäre, so ist von den Meistern des 15. Jhs. höchstens der nach 1450 zu Bergen op Zoom geb. J. *Obrecht der Nordhälfte zuweisbar und aus dem frühen 16. *Clemens non papa. Aus Kampen ging der treffliche Motettenmeister J. Wanning 1569 nach Danzig († 1603); weit bedeutender war Jan Pieterszon *Sweelinck aus Deventer (1562—1621), der zu Amsterdam der größte „Organistenmacher“ seines Zeitalters wurde. Der zwischen ihm und seinem Vater an der Alten Kirche amtierende Cornelis Boscoop (Buschop, † 1573) ist wenigstens durch

*Seifferts Neudr. seiner 4stg. Psalmen (Düsseldorf 1568) wieder bekannt geworden. Vollends ist Adrian *Valerius, der Notar u. Lautenist aus Middelburg in Veere (Zeeland) mit seinem *Gedenc Klanck* (Harlem 1626) durch seine v. *Kremser bearb. Lieder ein heute wieder lebendiger Begriff. Im 17. Jh. herrscht dann vor allem die Org.-Familie van Noort, von der Antony v. N. 1639 ein Tabulaturbuch herausbrachte (Neudr. v. Seiffert). Der Staatsmann u. Lautenist Const. Huygens (1596—1687, aus dem Haag) steht mit den Psalmen seiner *Pathodia sacra* (Paris 1657) schätzenswert da, des Paul Matthysz *Cabinet* (Amsterdam 1646) spiegelt die Sutenkunst Deutschlands, u. der Elsässer Joh. *Reinken erlebte in Deventer 1637—53 entscheidende Jugendjahre, die ihn lange zum Holländer gestempelt haben. Im 18. Jh. wird Amsterdam ein europäischer Umschlagshafen für Musik durch den Verlag v. Et. Roger u. C. Le Cene, doch sind die tonangebenden Musiker Ausländer: der Geiger *Locatelli († 1764 in Amsterdam), der unrastige Klaviermeister *Hurlebusch († ebenda 1765), der für die Gesch. des holl. Generalbassliedes noch zu entdeckende Hamburger J. W. Lustig (1706—96) zu Groningen. *De Fesch (Amsterdam) ging nach London. Als der junge Mozart 1765/66 durch Holland kommt, trifft er als Haager Hkplm. den Rudolstädter Chr. E. Graf, schreibt Variationen über das Wilhelmuslied u. krönt mit diesem auch seinen *Galimathias musicum*. Ch. *Burney bewunderte 1772 die Virtuosität der Glockenspielmeister auf den Kirchtürmen und die Größe der Orgeln in den ref. Predigtkirchen; kurz darauf blieb hier das konzertierende Kind Beethoven völlig unbeachtet. Im 19. Jh. sind die Schumannfreunde *Verhulst u. M. van *Eyken, die Brüder *de Lange aus Rotterdam, die Komponisten W. de Haan B. Zweers u. A. Diepenbrock nennenswert; die *Vereeniging voor Noord-Nederlands Muziekgeschiedenis* unter van Riemsdijk, später D. F. *Scheurleer (1843—95 in Utrecht) u. die *Maatschappij tot bevordering der Toonkunst* (100jg. Gesch. von van Dokkum, 1918) erweckten die Anteilnahme an der mg. Vergangenheit des Landes (siehe Denkmäler, niederländische); jetzt wirkten

auch viele Holländer erfolgreich im Ausland: die Geiger E. *Röntgen aus Deventer in Leipzig (dessen Sohn Julius wieder in Amsterdam lebte) u. H. *Petri aus Zeyst in Dresden, die Sänger A. van Rooy aus Rotterdam, J. *Messchaert aus Hoorn u. seine Schüler Th. Denijs, J. Urlus, Julia Culp u. a., während der Dirigent des Amsterdamer Concertgebouw-Orch., W. *Mengelberg aus Utrecht, eine Weltberühmtheit darstellt. Der 1870 geb. Sinfoniker Cornelis Doppe „ist der holländischste unter Hollands Komponisten durch Schlichtheit, Derbheit u. Humor“, ähnlich mit burlesken Opern J. *Wagenaar (1862 bis 1941), während Jan *Brandts-Buys u. Jan van Gilse mehr nach Dtschld. hinübergewachsen sind u. B. van Dieren fast Engländer geworden ist. Zur Moderne führten Bernard *Zweers (1854 bis 1924) u. Alfons Diepenbrock (1862 bis 1921), diese selbst verkörpern W. *Pijper (* 1894), A. Voormolen (* 1895) und Henk *Badings (* 1907). Die MW repräsentieren D. *Scheurleer (1855 bis 1927), *Smijers, W. *Hutschenruyter, *Bernet Kempers.

Lit.: R. Mengelberg in Adlers Hdb. 2108ff.; E. *Vanderstraeten, *La musique Pays-Bas* (1867ff.); van Dokkum, *Hondert jaar muziekleven in Nederland* (Amsterd. 1929); *Allg. Musikgeschichte* (21940); S. Dresden (j.), *Het muziekleven in N. sinds 1880* (1923); H. Viotta, *Onze Hedendaagsche Toonkunstenaars*; P.; F. Sanders, *Moderne Nederlandsche Compon.* (Haag 1931 u. RM 117/118); D. J. Balfort, *Het muziekleven i. Nederland i. d. 17. e en 18. eeuw* (Amsterd. 1938); H. *Osthoff, *Die Niederländer und das dt. Lied* (Berlin 1938); Fl. *van Duyse, *Het oude nederlandse Lied* (4bdg. 1903—08); J. Pollmann, *Ons eigen volkshied* (1937); E. H. Meyer, *Die Vorherrs. d. Instr.-Mus. im niederl. Barock* (Tidschrift 1937); ferner besonders die Schriften von *Scheurleer und *Smijers.

Niedt, Friedr. Erhardt, * (getauft 31.) Mai 1674 zu Jena, † 1717 zu Kopenhagen, Stud. u. Notar zu Jena, dann in Hamburg, schrieb eine Kompos.-Lehre *Mus. Handleitung*, die J. S. Bach im Unterr. benutzte (I [Generalbasslehre] 1700, 210, II [Variationen des Bc.] 1706, 210, *Mattheson 21, III [Kanon,

Fuge, Vokalformen] aus dem Nachl. hg. v. Mattheson 1717); ferner *Musicalisches ABC* (1708, darin auch Arien mit obl. Ob.) u. 6 Suiten f. 3 Ob. u. Bc. (1708).

Niel, Herms (eigentl. Hermann Nielebock), * 17. April 1888, lebt in Potsdam, wurde für s. volkstüml. Marschlieder 1940 zum Prof. ernannt.

Nielsen, Carl, * 9. Juni 1865 bei Odense (Dänemark), † 3. Okt. 1931 in Kopenhagen, begann als Militärmusiker (Horn), stud. am Kopenhagener Kons. u. kam als Geiger ins Hoforch., dessen Kplm. er 1908—14 war; 1915—27 wirkte er als Dirig. des Musik-Vereins und Mitdir. des Kons. Er schrieb 6 Sinf.; Orch.-Fant. *Pan und Syrinx* (1918); V-Konz.; Fl-Konz.; *An den Schlaf* (Chor, Orch.); *Hymnus Amoris und Frühling auf Fünen* (dgl.); *Ouv. Helios*; kl. Suite für StrOrch.; *Saga-straum* f. Orch.; 4 StrQu.e; 2 V-Son.; Präl. u. Var.; Präl. u. Presto f. V. allein; Fant.-Stücke (Ob, Kl); Bl-Quint.; Kl-W.e: kl. Stücke op. 3, sinf. Suite op. 8, Humoreske-Bagatellen op. 11, Chaconne op. 32, Thema mit Var. op. 40, Impromptus, Lieder; 2 Opern: *Saul u. David* (1903), *Maskerade* (1907); Musik zu Ötensschlägers *Aladdin*. Ferner verfaßte er die Bücher *Levende Musik* (1925) u. *Min fynske barndom* (autobiogr.).

Lit.: Hugo Seligmann, C. N. (Kopenh. 1931); H. *Mersmann, *Kammermusik IV* 25ff.; G. Jeanson, C. N. och J. Sibelius (Göteborg 1933).

Niedermeyer, Louis, * 27. April 1802 zu Nyon (Genfer See), † 14. März 1861 in Paris, Sohn des bayr. Frhrn. v. N. und einer Schweizerin, stud. Musik in Wien u. Rom, Neapel u. Paris, wo sein Lied „Am Genfer See“ ein großer Erfolg wurde und er Klavierstücke sowie eine erste Oper schrieb. 1829—36 in der Heimat, kehrte er nach Paris zurück, wo *Habeneck 1837 seine Hauptoper *Stradella* herausbrachte; 1843 folgte „*Maria Stuart*“. Inzwischen hatte N. mit dem Prinzen v. d. Moskwa Musik des 15. bis 16. Jhs. hg. gründete eine einflußreiche „Schule f. religiöse Musik“ u. veranstaltete zahlr. geistl. Konzerte, schrieb Messen u. Motetten, Orgelstücke, 2 Lehrbücher, wurde Gesangsinspektor der Pariser Schulen und zeigte sich so als der einflußreichste deutschblütige Musiker in Frankr. zu Habeneck u. Caesar *Franck.

Lit.: Alfred N. (s. Sohn), *L. N., son oeuvre et son école* (Paris o. J.) u. [anon.], *Vie d'un compositeur moderne* (1893); R. *Zimmermann, in *Dt. Mil.musikerztg.* 20. 1. 1942.

Niemann, Albert, * 15. Jan. 1831 in Erxleben bei Magdeburg, † 13. Jan. 1917 in Berlin, wurde Schauspieler, dann Chorist, bis Fr. *Schneider in Dessau seinen Heldenchor entdeckte, kam nach mehreren Stationen an die Oper in Hannover, von wo er nochmals bei *Duprez (Paris) stud., 1866–87 berühmtes Mitgl. der Berliner Hofoper (Tannhäuser [auch 1861 beim Pariser Skandal], Siegmund, Florestan usw.), zumal als Darsteller ergreifend, vermählt 1859 mit der Schauspielerin M. Seebach, 1871 dgl. mit Hedwig Raabe. Sein Briefw. mit Wagner hg. von W. *Altmann (1924), s. Briefe an Baron Perglass und B. v. Hülssen hg. von G. Droscher und G. Elsner (1930).

Lit.: R. Sternfeld (j.), *A. N.* (1904); G. Fischer, *Musik in Hannover* (1902) Mitteldt. Lebensbilder V, 460ff. (Magdeburg 1930).

Niemann, Walter, * 10. Okt. 1876 zu Hamburg als Sohn des treffl. Pianisten u. Kl.-u. Kammermusikkompon. Rudolph N. (*1838 zu Wesselburen, † 1898 zu Wiesbaden, Schüler d. Leipziger u. Pariser Cons., v. *Bülow und Fr. *Kiel, 30 Jahre Begl. v. Aug. *Wilhelmj), Schüler s. Vaters, v. *Humperdinck, C. *Reinecke und H. *Riemann, bei dem er 1901 in Lpz. promov. (Diss. *Die Ligaturen vor Joh. de Garlandia*), lebt hier als Musikschr., 1907–17 an den *N. N.*, seitdem nur noch komponierend. Er ist ein neuromantischer Klangpoet, der formal bei den strengen Formen des Barock u. Rokoko anknüpft, starke Eindrücke v. *Grieg empfing u. sich von Natur, Dichtung, Malerei zu *impressionist. Farbigkeit, gern auch zu exotischer Prägung, anregen läßt. Von s. zahlr. Klavierminiaturen seien genannt: *Meißner Porzellan, Suiten im alten Stil, Dt. Ländler u. Reigen, Romantische u. moderne Miniaturen, Alichina, Japan, Der Orchideengarten, Das magische Buch, Bali-Zyklus, Exot. Pavillon, Masken, Sonaten, Sonatinen, Antike Idyllen, Impressionen, Hamburg, Galante Musik, Mein Klavierbuch, Phantasien im Bremer Ratskeller*; 3 große Son.en: Die Romantische

(op. 60), Nordische (op. 75), Elegische (op. 83); Bergidyll-Var. (op. 100); Bal-laden (op. 106); kl. Son.en: op. 88, 96, 98, 103, 147, 150, 155; Konz.werke strenger Form: Chaconne; Präl., Intermezzo u. Fuge; Präl., Menuett u. Capriccio; Introduktion u. Toccata; dgl. impress. Art: Immensee, Gartenmusik, Venez. Gärten; Volksmusik: Kocheler Ländler, Alte niederdt. Volkstänze (diese auch für Kammerorch.). Letzt-hin: *Aus einem alten Patrizierhause* op. 122, *Der lustige Musikmeister* op. 123, *Scarlattiana* op. 126, 6 *Rondinettos* op. 130; Suiten nach Hebbel, Storm, Groth, Jacobsen, Spitzweg, Hesse, Dickens, Der Artushof. Ferner u. a.: V-Son. op. 70; *Rheinische Nach-musik* (StrOrch. u. Hörner); kl. Suite f. StrOrch. op. 102; *Deutsches Wald-idyll* für kl. Orch., Konz. m. StrOrch. op. 153 „Rokoko“ (Ballettsuite f. Kam-merorch. nach Raabe). — An mus. Bü-chern schrieb er außer der Studie über *Ad. v. Fulda (Km. Jb. 1902): *Musik u. Musiker des 19. Jhs.* (1905); *Die Musik Skandinaviens* (1906); *Das Klavierbuch* (kurze Gesch. d. Kl-Musik, 1907, 20); *Grieg* (mit G. *Schjelderup, 1908); *Die mus. Renaissance d. 19. Jhs.* (1911); *Taschenlex. f. Kl.-Spieler* (1912, 4als *Kl.-Lex.* 1918); *Die Musik d. Gegenwart* (1913, 2025); *Jean Sibelius* (1917); *Die nord. Kl.-Musik* (1918); *Die Virginal-musik* (1919); *Meister des Klaviers* (1919, 1430); *Brahms* (1920, 1433); Bearb. der 4. Aufl. v. Ad. *Kullaks *Asth. d. Kl.-Spiels* (1905, 16), der 2. Aufl. v. *Klaus-wells *Formen der Instr.-Musik*; Hg. des Neudr. v. Ph. Em. *Bachs *Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spielen* (1906, 217) sowie der Sammlungen *Alte Meister des Kl.-Spiels* (Peters), *Meister-werke dt. Tonkunst u. Frobergiana*.

Lit.: H. Büttner, W. N. (ZfM 1936).

Nietzsche, Friedrich, * 15. Okt. 1844 zu Röcken bei Lützen, † 25. Aug. 1900 zu Weimar, der große Dichter-Philosoph, 1869–79 o. Univ.-Prof. d. klass. Philol. in Basel, seit dem Zu-sammenbruch v. 1889 in Turin geistig umnachtet, hat nicht nur mit seiner Lyrik und seinem *Zarathustra* (R. *Strauß) die Musiker reich angeregt, sondern selbst — zwar dilettantisch, aber mit frühen Spuren des Impressio-nismus — komponiert (*An das Leben f.*

Chor u. Orch., 1887 gedr.; Hymnus an die Freundschaft [Ch. 4 hdg. Kl. 1874]; *Manfred-Meditation* [1872, instr. v. P. *Gast] usw.; Klavierlieder, hg. v. G. *Göhler (1924). Noch wichtiger wurden seine Schriften zur Musik; in Triebischen Wagners Bewunderer, stellte er in s. Buch *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* (1872) den bedeutenden Gegensatz v. *apollinischem* (kühlklassizistischem) u. *dionysischem* (rauschhaft-urtümlichem) Schöpfungstum auf u. schlug sich als Hochromantiker zunächst auf die Seite des letzteren; die etwas gewaltsame Umbiegung auf Wagner hingte er erst nachträglich auf Cosimas Wunsch an. Im Verlauf seiner *Unzeitgemäßen Betrachtungen: R. Wagner in Bayreuth* (1876), *Der Fall Wagner* (1888), *N. contra Wagner* (1889) wurde N. aus W.s Parteigänger zu seinem wütendsten Gegner; wohl nicht aus früherer geistiger Erkrankung, wie H. St. *Chamberlain meinte, sondern aus Abneigung gegen den vermeintl. nordisch-nebligen Neubarockklang bei der ersten Ring-Auffg. (weshalb er dann in *Bizets *Carmen* [s. Glossen dazu, hg. v. H. Daffner bei Bosse 1912] u. den Werken P. *Gasts „südliche“ Klarheit suchte), zugleich aus einer in vielem zu nahen Wesensverwandtschaft, vielleicht auch durch eine heimliche Liebesleidenschaft für Cosima *W. umgeworfen. Er schlug sich damals auch sonst eher auf die Seite des Apollinischen [z. B. in s. Mozart-auffassung]. Doch hat er jenseits dieses Streites tiefste Einsichten in das Wesen der Musik vielfach bekundet. Seine Briefe an P. Gast erschienen 1908 als Bd. 4 der großen Briefausg.; vgl. auch in der 1. bdg. Ausw. die Briefe an C. *Fuchs. Gasts Antworten erschienen I 1924, die j. von Fuchs 3. bdg. hg. v. H. *Möller (in Vorber.).

Lit. u. a.: Elisab. Förster-N., *Das Leben Fr. N.s* (I 1895, II 97, III 1905); E. Bertram, *Fr. N.* (1929); W. *Dahms, *Die Offenbarung d. Musik, Eine Apotheose Fr. N.s* (1922); L. Griesser, *N. u. Wagner* (1923); Kurt Hildebrandt, *W. u. N., ihr Kampf gegen das 19. Jh.* (1924); K. Joël, *N. u. d. Romantik* (1904); H. Bélart, *N. u. W.* (1907); E. Eckertz, *N. als Künstler* (1910); E. Gürkert, *N. u. d. Musik* (1929); W. Krug in der „Musik“

XXII/11; Ch. Andler, N., *sa vie et sa pensée* (6. bdg., Paris 1929—31); P. Lasserre, *Les idées de N. sur la musique* (Paris 1930); D. Halévy, *La vie de Fr. N.* (Paris 1910); G. B. Foster, *Fr. N.* (N. Y. 1931); J. G. Huneke, *Essays* (N. Y. 1929); P. G. Dippel, N. u. Wagner (Bern 1934); C. v. Westernhagen, N. u. die dt. Mus. (Bayreuth Bl. LIX, 8; 1936).

Nikisch, Arthur, * 12. Okt. 1855 zu Lebeny Szent Miklos (Ung.), † 23. Jan. 1922 zu Leipzig, stud. bis 1874 am Wiener Kons. bei Dessoff (j.) (Komp.) u. *Hellmesberger (V), wurde Geiger im Hoforch., 1878 zweiter, bald erster Kplm. am Stadtth. Leipzig, 1889 Dirig. des *Boston Sinf.-Orch.s*, 1893 Operndir. in Pest, 1895 (als Nachf. v. *Reinecke) Leiter des Leipziger Gewandhauses, dirig. zugleich auch die Philh. Konz. in Berlin u. Hamburg, 1901 Prof., 1917 Geh. HofR., 1902—07 war er daneben Studiendir. des Lpz. Kons. u. 1905/06 zugleich Dir. des Stadttheaters. Als Dirigent war N. von edler Gemessenheit der Gebärde, tönnte das Orchester wunderschön ab und war ebenso in der Auslegung Bruckners (Urauff. d. 7. Sinf.) wie Tschaikowskis (Pathétique) oder Schumanns (d-moll-Sinf.) Meister.

Lit.: F. *Pfohl, *A. N.* (1900, 2. erw. 25); E. Segnitz, *A. N.* (1920); A. Dette, *A. N.* (1922); H. Chevalley, *A. N.s Leben u. Wirken* (1922, 2. 25); C. *Krebs, *Meister des Takstocks* (1919), S. 175ff.; F. Paulsen in der *Musik* XXIII/1. — Seine Frau Amélie geb. Heußner (aus Brüssel), Opersoubrette, dann Gesanglehrerin in Leipzig, komponierte eine Operette, eine kom. Oper usw.; beider Sohn Mitja (* 21. Mai 1899 in Leipzig, † 5. Aug. 1936 in Venedig) war trefflicher Pianist.

Noack, Friedrich, * 10. Juli 1890 zu Darmstadt, stud. MW. in Berlin bei H. *Kretzschmar u. Johs. *Wolf (Dr. phil.), auch Kompos. (M. *Schneider) u. Gesang, Kriegsteilnehmer, 1920 Priv.-Doz. f. MW. u. Lektor für Sprechkunde an der T. H. Darmstadt (1927 a. o. Prof.), war mehrere Jahre zugleich Lehrer für MG. am Hochschen Kons. u. Prof. an der Pädagog. Akad. in Frankfurt a. M., Bibliothekar der Landesb., Musikkrit. u. Chorleiter in Darmstadt, jetzt Lehrer a. d. Musikhochschule in

Mannheim. Er schrieb *Graupners Kirchenmusiken* (1916), bot *Graupners Kirchenkantaten* in Ausw. als DTD 51/52 nebst Beiheft, Neubearb. des 1. Sinf.-Bd.s in **Kretzschmars Führer* (1933), schrieb in der *Kirchenmusik* über W. C. *Briegel (nebst Notenbeilagen mehrerer Evangelienmusiken); Abhh. — Seine Schwester Elisabeth, Schülerin von Kretzschmar und Wolf (Dr. phil.), war Dozentin an der Pädag. Akad. in Kiel, jetzt StudR. f. Musik daselbst, schrieb u. a. *G. Chr. Strattner* (AfM III) und *Die Bibl. der Michaeliskirche in Erfurt* (AfMW VII).

Nocturne (franz., spr. -türn'), Nachtstück, nächtliches Stimmungsbild, so bei Chopin (vorher bei *Field engl. *Nocturns*); vgl. auch Nokturn u. *Nocturna*.

Noetel, Konrad Friedrich, * 30. Okt. 1903 in Posen, wurde in Königsberg Schulmusiker, seit 1939 Lehrer an der Musikhochschule Berlin, schrieb Kantaten, Kl.-Stücke, Lieder, Orat. „Columbus“; V.-Son. (1942). *Lit.*: A. Kutz in der Musik 1939.

Nohl, Ludwig, * 5. Dez. 1831 zu Iserlohn, † 15. Dez. 1885 zu Heidelberg, stud. neben Jura Musik bei *Dehn, wurde 1860 Priv.-Doz. in Heidelberg, 1865—68 a. o. Prof. in München, lebte bis 1872 in Badenweiler, habil. sich wieder in Hdlbg. (1880 Prof.), seit 1875 zugleich Dozent am Polytechn. Karlsruhe. Er schrieb u. a.: *Beethoven* (3 bdg., 1864—77); *Mozart* (1863, 277); *Beethovens Briefe* (I 1865, II 67); *Mus. Skizzenbuch* (I 1866, II 68, 276); *R. Wagner* (1869); *Glück u. Wagner* (1870); *Musikerbriefe* (1867, 273); *Musik u. MG.* (1876); *Beeth. nach Schilderungen s. Zeitgen.* (1877); *Mozart dgl.* (1880); *Wagners Bedeutg. f. d. nat. Kunst* (1883); *Das mod. M.-Drama* (1884); für Reclam eine *Allg. MG.* (neubearb. v. M. *Chop 1919) u. zahlr. kl. M.-Biogren.

Nokturn, 1) die N., (lat. *hora nocturna* = nächtl. Stundengottesdienst) s. Officium; s. a. Nocturne.

Nomos s. Griech. Musik (S. 328, Sp.2).

None, die „neunte“ Stufe, also Oktave plus kl. oder gr. Sekunde.

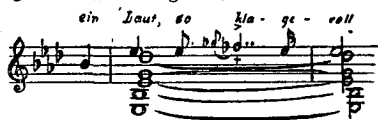
Nonenakkord, ein Aufbau von 4 Terzen, z. B. in C-dur g h d f a, also vollständig eigentlich nur 5stg. darstellbar, jedoch auch unter Weglassung der Quinte oder Terz (schlechter der Septime) als solcher verständlich und umkehrbar; über das Weglassen des Grundtons vgl. Nebenseptimenakkorde. Die 9 in der *Generalbaßschrift bezeichnet häufig nicht den $\frac{3}{2}$ -Akkord, sondern bloßen Nonenvorhalt im Dreiklang; $\frac{3}{2}$ den doppelten Vorhalt:



Der Vorhaltscharakter des Dom.-N.s wird besonders in der beliebten „schmachttenden“ MCh.-Floskel



deutlich. Sind dies alles „große“ N., so kann man auch den „kleinen“ N. bilden, den besonders L. Spohr bis zur Manier bevorzugt hat — von dorthier vgl. auch „Lohengrin“, Elsas Auftreten:



Auch Umkehrungen von N. sind wohl kaum als tatsächlich vorkommend zu leugnen, z. B.:



So besonders bei *Debussy, wo sie sogar bis zu Sechsklängen gesteigert werden. Ferner begegnen zahlr. *Alterationen. Daß selbst das „Ungetüm“ des Undezimenakkords als solcher gehört wird, beweist u. a. folgendes Volkslied (bei J. Mautner, Alte Lieder u. Weisen aus dem Salzkammergut, 1919, S. 86):



Norlind, Tobias, * 6. Mai 1879 zu Hvellinge (Schonen in Schweden), stud. Musik in Lund, bei Jadassohn (j.) (Lpz.) u. *Thuille (München), MW. bei *Sandberger, *Fleischer u. *Friedlaender (j.) wurde Volksschullehrer, Volkshochschuldirektor, durchforschte die Gymn.-Bibl. Schwedens, 1909 Dr. phil. u. Priv.-Doz. in Lund, seit 1921 Lehrer (Prof.) f. MG. an der kgl. Musikakad. in Stockholm, 1919—26 Mithg. der *Svensk Tidskrift för Musikforskning*. Erschrieb u. a. *Svensk Musikhistoria* (1901, Ausz. dt. 1904, 218); *Om språket och musiken* (1902, zur Geschichte des Rezitatifs); *Skolsång och Sockengång i Sverige* (1909, Diss.); *Källorna till sv. musikens historia* (1901); *Musiken vid svenska skolor under 1600 talet* (1906/07); *Beethoven* (1907 [23]); *En bok om Musikinstr.* (1908); *Latinska skolsånger i Sverige och Finnland* (1909); *Studier i svensk folklore* (1911); *Svenska allmogens lif* (1912); *Erik Gustav Geijer som musiker* (1919); *Jenny Lind* (1919); *Allmän Musikhistoria* (1920); *Wagner* (1923); *Kgl. Hovkap. Historia 1526—1926* (mit E. Trobäck, 1926), *Allmänt Musik-Lexikon* (21927—29), sowie in SBIMG: *Die Musikgeschichte Schwedens in den Jahren 1630—1730* (1900); *Zur Geschichte der Suite* (1906); *Vor 1700 gedruckte Musikalien in den schwedischen Bibliotheken* (1908). Es folgten: *Musikhandbok* (1928); *Konzert- und Opernlex.* (Stockholm 1928ff., dt., worin die Namen auch der Konzertwerke als Stichworte erscheinen); *Die schwed. Hofkap. in der Reformationszeit* (J. Wolf-Festschr. 1929); *Några livsbilder och Kulturbilder ur musikens värld* (1929); *Svensk Folksmusik och folksdans* (1930); *Systematik der Saiteninstr.* I: *Die Zither* (1936); II: *Gesch. d. Klaviers* (1939); *Lehrb. d. MG.* (schwed. 1939).

Norwegische Musik, Die, ist, 'abgesehen von m.-a. Olafsequenzen, wohl erst um 1824 (Waldemar Thrane's Singspiel *Bergmärchen*) allgemeiner aus der Volks- zur Kunstmusik übergegangen und hat unter den nordeurop. Ton-sprachen (s. dänische, finnische, schwed. Musik) bisher den schmalsten Raum beansprucht. Um die Mitte des 19. Jhs. blühten der Lyriker Halvdan Kjerulf (1815—68), der 1866 mit 23 Jahren verstorbene Schöpfer der norw. Nat.-

Hymne, Rich. Nordraak (den aber neuestens H. Klemetti für finnische Abkunft beansprucht), sowie der Geiger Ole *Bull. Hauptmeister wurden dann J. *Svendsen, J. *Halvorsen und die allerdings in der Auswirkung sehr bedeutenden Edv. *Grieg und Chr. *Sinding; nennenswert auch G. Schjelderup, Joh. Haarklou, Hj. Borgström, Eyvind Alnäs, D. Monrad Johansen, Irgens Jensen, H. Sæverud, M. Ulfrstad, A. Kleven, als MW.ler C. Elling und O. M. *Sandvik.

Lit.: Reidar Mjøen in Adlers Hdb. 21133ff.; Sandvik u. Schjelderup, *Norges Musikhistorie* (1921); Sandvik, *Folkemusiken i Gudbrandsdalen* (1919), *Norges Folkemusiken* (1922); G. Hetsch, *Musiciens nordiques* (RM 117).

Nota (lat.), Note; *N. romana* oder *quadrata* s. Choralnote.

Note sensible (franz., spr. not BäßBible) = *Leitton.

Noten (v. lat. *nota* = Zeichen), schon bei Quintilian (2. Jh.) u. *Boethius für die *griech. Tonbuchstaben, später für die *Neumen, seit der *Linien-Verwendung für die [Gesangs-] Tonschrift (im Gegensatz zu den Textbuchstaben und zur *Tabulatur) s. Notenschrift.

Notendruck, Der, hat nach dem frühen Vorstadium, daß man in Meßbüchern nur die Linien druckte und die Noten hs. ergänzte, zwei Hauptformen erlebt, die seit dem Ende des 15. Jhs. bis heute gleichberechtigt nebeneinanderlaufen: Typendruck und Plattendruck. Der erstere geschah zunächst als Doppeldruck (erst Linien, dann Noten) mit Choralnoten durch fast nur deutsche Drucker in Italien (1476 Ul. Hahn in Rom, 1481 Jörg Reyser, 1482 St. Planck, 1485 J. Senseschmidt, 1487 E. Radolt aus Augsburg in Venedig), mit ausgezeichneten Mensuralnoten seit 1501 durch Ott. *Petrucci in Venedig, seit 1512 durch P. Schöfferd. J. in Mainz (wenigergut Junta in Rom); Plattendruck zunächst als Holzschnitt für Theoretikerbeispiele zeigen das *Musices opusculum* des N. Burtius (1487 bei Rugeris in Bologna) und die *Flores musices* des *Hugo v. Reutlingen (1488 bei Pryß in Straßburg), während die *Missae XV* (1516) des Andrea de Antiquis in Venedig erstmals Metallschnitt verwenden. Den

Typendruck für Linie u. Note zugleich erfand der Gießer P. Haultin (1525) für *Attaignant u. *Ballard, jedoch für bis zu 3 Stimmen auf einem System zusammensetzbar (*Bernoullis Faks.-Neudr. von Attaignants Tabulaturbuch 1530), also schon G. J. Breitkopfs Erfindung (s. u.) sehr nahekommend; doch kehrte man zunächst zu durchgehenden einfachen Typen fast überall zurück; die eckige Notenform überdauerte bei Ballard bis in die Mitte des 18. Jhs., obwohl schon Carpentras 1532 die runde Form versucht hatte, die sich seit Endter in Nürnberg (1695) (siehe S. 549, Sp. 1, unten) allgemein durchsetzte. Der Plattendruck erlebte neuen Aufschwung seit Einführung des Kupferstichs durch den Stecher Joh. Sadeler in Antwerpen 1584 (M. *Seiffert), dann durch Simone *Verovio in Rom 1586 (Fr. *Chrysander), dem aber ebenfalls ein niederl. Stecher (M. van Buyton) diente (Seiffert). Ihn lösten Zinn- u. Zinkstich ab (z. B. bei *Telemann in der ersten Hamburger Zeit), wobei die Noten mit Stempeln eingeschlagen werden konnten (so Cluer u. Walsh in London seit 1730); die Übertragung auf Steindruck fügte Al. Senefelder (1771 bis 1834) hinzu (auch der junge C. M. v. *Weber war an den ersten Versuchen in München mitbeteiligt) zum Teil haben ihn die geätzten Notentische aus Solnhofener Schiefer in d. Münchener Kammer dazu angeregt (B. A. *Wallner). Gottl. Imm. *Breitkopf (Leipzig 1755) löste die Typen in kleinste Teile auf (bewegl. u. zerlegbarer Typendruck) u. gab damit neuen Anstoß für billige Ausgaben. Notendrucke im Typensatz auf der Setzmaschine (Verfahren v. Ed. Kurbjuhn, Reichspatent) für Ldbb. u. Ldbil. liefert Bärenr. (Schriften: Paul Koch, Alkor [H. Zapf], Mörike [E. Schmidt-Brücken]).

Lit.: Fr. *Chrysander, Abriß einer Gesch. d. Musikdrucks v. 15.—19. Jh. (AMZ 1879); A. *Thürlings, Der Musikdr. mit bewegl. Metalltypen im 16. Jh. (Vj. VIII); H. *Riemann, Notenschrift u. Notendruck (1896); W. Barclay *Squire, *Notes on Early Music Printing* (1896); J. *Mantuani, Über den Beginn des Notendrucks (1901); R. *Molitor, Deutsche Choral-

Wiegendrucke (1904); H. *Springer im Basler Kongr.-Ber. 1907; B. A. *Wallner, Mus. Denkmäler der Stein-
ätzkunst (Diss. München 1912); J. *Wolf, Hdb. d. Notationskunde II (1919), S. 475 ff.; W. v. Zur Westen, Musiktitel aus 4 Jhh. (1921); M. *Seiffert, Bildzeugnisse d. 16. Jhs. (AfMW I); P. Cohen (j.), Die Nürnberger Musikdrucker im 16. Jh. (Diss. Erlangen 1927); B. Jurgenson, Abr. d. Gesch. d. Notendr. (russ., Moskau 1928); H. Ullr. Lenz, Der Berliner Musikdruck v. d. Anfängen bis Mitte d. 18. Jhs. (Diss. Rostock 1932); O. *Kinkeldey, *Music and music printing in Incunabula* (N. Y. 1932); Erw. Richter, Der N. in Böhmen, Mähren, Schlesien vor dem 30jg. Kriege (Diss. Prag 1932).

Notenschreibmaschine, eine unter Nr. 488894 patentierte Erfindung von Obering. Gustav Rundstatler, die 1940 durch die Wanderer-Werke (Siegmarschönau) herausgebracht wurde und mit 45 Tasten = 135 Zeichen Gesangs- und Klaviermusik bis zu Vierundsechzigsteln vortrefflich (sogar mit Text in Minuskeln) darzustellen vermag, besonders um Vervielfältigungsvorlagen herzustellen

Notenschrift, abendländische, A) geschichtlich: Die früheste N. ist vielleicht gleichbedeutend mit den Planetensymbolen gewesen. Die angebliche Deutung babylonischer Keilschrift als N. von C. *Sachs (j.), *Ein babylonischer Hymnus* (AfMW VII), dürfte nicht zu halten sein. Stimmt sie, so wäre auch dies eine *Buchstaben-Tonschrift wie dann die Instrumental- u. die Vokalnotenschrift der *Griechischen Musik, deren m.-a. Latinisierung (a—p) zu Unrecht als Boethianische Notation bezeichnet wird; Abkömmlinge dieses antiken Prinzips sind die Intervallnotation der *byzantinischen und die Kruki-Schrift der *russischen Musik. Buchstaben und Zahlen verwendet auch die Griffonschrift der *Tabulatur (14.—18. Jh.). Die nur andeutende Tonhöhen-Stenographie der *Neumen verwandelt sich durch *Liniensystem u. Schlüssel um 1000 in die nur freirhythmische *Choralnotation, die im Gebiet des romanischen Stils sich als *nota quadrata romana*, während der Gotik als *Hufnagelschrift* ausbildet und im 13. Jh. sich zur *Mensural-

notation (mit fester Längenbedeutung) entwickelt, die um 1430 aus der schwarzen in die weiße Note (■ = □) umschlägt. Spielen hier, von den Gruppenneumen abstammend, die *Ligaturen u. die oft sehr verwickelten *Taktzeichen im 15.—16. Jh. eine Hauptrolle, so tritt eine starke Vereinfachung Hand in Hand mit dem Eindringen des Typendrucks (s. Notendruck) in Erscheinung, und um 1600 ist in der Hauptsache die heutige Notenschrift erreicht.

B) grundsätzlich: Jede N. ist aus der Eigenart der ihr zugehörigen Musik entwickelt, so daß man kaum von einer im Ablauf der Geschichte vervollkommenen, sondern nur epochenweise verwandelten N. sprechen kann. Die heute gültige N. ist trotz der unlegbaren Schwäche, daß sie Ganz- u. Halbtöne nicht als Abstände sichtbar unterscheidet, doch durch ihre Anschaulichkeit (s. auch unter Linien-system) so für unsere Musik geeignet, daß all die zahllosen „Verbesserungsvorschläge“ (vgl. J. *Wolf, Handb. d. Notationskunde II, 335—475), da kein praktischer Bedarf vorliegt, als müßiger Zeitvertreib abgelehnt werden müssen. Anders steht es mit der *Partitur-Reform, mit der wünschenswerten Vervollkommenung von mus. Kurzschriften sowie mit der Festhaltung von Improvisationen (s. Melograph, mechanische Musikwerke) oder von Notationen für außereuropäische Tonsysteme.

Lit.: J. *Wolf, Hdb. der Notationskunde (I 1913, II 19), Mus. Schrifttafeln (1922), Die Tonschriften (1924); H. *Riemann, Studien zur Gesch. d. N. (1878), Notenschrift u. N. (1896), Kompendium d. N.-Kunde (1910). Ferner die Lit. bei allen Verweisartikeln.

C) Notenhss. der großen Meister, s. Graphologie.

Notker Balbulus (lat. = der Stammeler), * um 840 in Elgg (Zürich), † 6. April 912 im Benediktinerkloster Sankt Gallen, 1512 selig gesprochen, ist der große Dichter (und vielleicht auch Musiker), der nach dem Vorbild eines aus Jumièges vor den Normannen geflüchteten Mönchs den Allelujahjubilationen hinter dem Graduale syllabisch aufteilende Prosatexte als Doppelversikel unterlegte u. so den bedeutendsten Grundstock von *Sequenzen schuf, die

sich größtenteils bis zum Trienter Konzil lebendig erhielten. Da eine Reihe von Notkerscher Sequenzen aus S. Martial vorliegt (Cl. *Blume im Km. Jb. 1911, *Handschin in ZFMW XII 1 ff. u. XIII, 113 ff.), wirkt N. bereits als erster Vollender der Gattung. Dagegen ist ihm die berühmte Antiphon *Media vita* wohl abzusprechen (dazu P. *Wagner im Schweizer Jb. f. MW I, 1924).

Lit.: A. *Schubiger, Die Sängerschule v. S. Gallen (1858); J. Werner, Notkers Sequenzen (1901); A. K. Henschel, 10 Sequenzen des N. B. (Diss. Erlangen 1924); S. Singer, Die Dichterschule v. Skt. Gallen (1922); P. *Wagner, Einfg. in die Greg. Mel. I 295 ff. u. 263 ff.; H. J. *Moser, Gesch. d. dt. Musik I 290 ff.; R. Fromme im *Dt. Volkstum* (Dez. 1932); A. *Schering, Beisp. 4.

Notker Labeo (lat. = der mit der hängenden Lippe) oder *Teutonicus* (der Deutsche), † 1022 in St. Gallen als der erste Musikschriftsteller in deutscher Zunge, Haupt einer dt. Übersetterschule. Seine alt hochdt. Traktate *De octo tonis*, *De tetrachordis*, *De mensura fistularum organicarum*, worin er erstmals die „variable“ Mensur behandelt (alle Pfeifen von gleicher Weite, daher die längeren eng u. streichend, die kürzeren weit u. flötenartig), stehen erstmals bei *Gerbert, *Scriptores I* abgedr., einer über Monochordteilung bei H. *Riemann, Notenschrift u. Notendruck (1896), ein fünfter bei Gerbert über die Romanusnoten gilt für unecht. Kritische Ausg. v. P. Piper (Die älteste dt. Lit. bis 1050 [Kürschners Nat.-Lit. I]), Probe bei H. J. *Moser, Gesch. d. dt. Mus. I 213 f.; ferner O. *Fleischer, Das Akzentuationssystem Notkers in s. Boethius (Diss. Halle 1883).

Notre Dame-Schule s. Ars antiqua. Dazu noch Fr. *Ludwig, Über den Entstehungsort der großen N. D.-Hss. (Adler-Festschr. 1930) u. die Arbeiten v. *Handschin u. *Husmann.

Nottebohm, Gustav, * 12. Nov. 1817 in Lüdenscheid, † 29. Okt. 1882 in Graz, stud. Kompos. bei L. *Berger und S. *Dehn (j.) in Berlin, dann am Leipz. Kons. (Freund v. Schumann, später v. Brahms), seit 1845 ML. in Wien, wo er nach Herausg. von 17 Werken auf weiteres eigenes Schaffen verzichtete, um

sich ganz den großen Wiener Meistern zu widmen. Er schrieb: Ein Skizzenbuch von Beethoven (1865), Thematisches Verz. von B.s Werken (1864, *68, Neudr. 1913), Beethoveniana I 1872, II 87), B.s Studien I (1873), Themat. Verz. Schuberts (1874), Mozartiana (1880), Ein Skizzenbuch Beeth.s v. 1803 (1880). *Lit.*: H. J. *Moser, G. N. (in Westfäl. Lebensbilder 1943).

Notturmo (ital.) = „nächtlich“, z. B. *Serenata notturna* = Eine kl. Nachtmusik, vgl. auch Nokturn u. *Nocturne*.

Novák (spr. nowaak), Vítězslav, * 5. Dez. 1870 zu Kamenitz a. d. Linde (Böhmen), Schüler v. Jirák u. *Dvořák, 1909—20 Lehrer am Prager Kons., seitdem Meister am tschech. Staatskons. (1919—22 Rektor), ein Führer der jungtschech., französ. beeinfl. Musik, schrieb vor allem Kammermusik, Lieder, Kl.-Werke, Chöre, 5 Opern, Pantomime, 2 Ouv., 3 sinf. Dichtg.en, Orch.-Suite, 2 Chorwerke.

Lit.: Z. *Nejedlý, V. N. (tschech., 1921); Löwenbach in der Musik 1911; H. *Mersmann, Kammermusik IV, 41 ff.

Novellette, Gattungsbezeichnung v. R. Schumann für einen Typus des Charakterstücks von heiterer Haltung, das durch Kettung mehrerer Themen erzählenden Grundzug betont.

Novello, Vincent, * 6. Sept. 1781 in London, † 9. Aug. 1861 in Nizza, begr. 1811 den bekannten Londoner Musikverlag, war auch selbst Komp. u. Hg. älterer Musik (Boyce, Purcell usw.).

Noverre (spr. nowerr), Jean Georges, * 29. April 1727 zu Paris, † 19. Nov. 1810 in St. Germain bei Paris, begann 1744 als Solotänzer an der neugegr. Berliner Oper *Friedrichs d. Gr., wurde 1749 Ballettmeister der Pariser *Opéra com.*, wirkte 1755 in London, dann in Lyon, 1760—67 in Stuttgart (wo Rudolph u. Deller für ihn schrieben, vgl. DTD 43/44 hg. v. *Abert), Wien (Starzer, Asplmayer, *Gluck), Mailand, 1776—80 wieder mit Gluck an der

Pariser *Grand opéra*; er ist der Erfinder dramatischer Handlungen in der Ballettpantomime, womit er auch das *Monodram u. *Melodram befruchtete; sein Fortsetzer wurde Vigano (Beethovens *Geschöpfe des Prometheus*). Er schrieb: *Lettres sur la danse et sur les ballets* (1760, 21807, dt. z. T. v. Lessing, 1769, Neudr. Paris 1928 u. 1938, engl. London 1930) u. *Observations sur la constr. d'une nouv. salle d'opéra* (1781), Ges.-Ausg. s. Schr. 1803/04.

Lit.: H. Niedecken, J. G. N. (Diss. Halle 1919); H. *Abert im Petersjb. 1908 u. *Schr. u. Vorw.* S. 264 ff.; R. *Haas in Studien zu DTÖ Heft 10 u. Neues Beethovenjb. II; histor.: C. E. Noverre, *Life and Works of the chevalier N.* (1882). Verz. der N.schen Ballette auch bei V. Junk, Hdb. des Tanzes (1930).

Nucius, Johannes, * um 1556 zu Görlitz, † 25. März 1620 als Zisterzienserabt des Klosters Himmelwitz (Schles.) seit 1609, nachdem er seit 1591 Mönch des Klosters Raudengewesen war. Außer einer Kompos.-L. v. 1613 schrieb er meisterliche Motetten als *Modulationes sacrae* 5—6 vocum (1591), z. T. verbessert in den *Sacrae cantiones* I² u. II 1609, sowie zwei Messen. 3 Stücke neugedr. v. Abt B. Widmann in Alte schles. Musik (Oppeln u. Breslau 1933).

Lit.: B. Widmann, J. N. (Bregenz 1921); E. Kirsch, J. N. (1926); vgl. auch W. *Gurlitt, *Die sortisatio* (Nederl. Tijdschr. 1942). Zu s. Messe *Vestiva i colli* H. J. *Moser in AfMF IV 143f.

Null (o), 1) in der Generalbaß-Bezifferung für **tasto solo*, d. h. ohne Akkordfüllung; 2) bei *Öttingen u. H. *Riemann Index für den *Moll-Unterklang der betr. Stufe, z. B. ^oc = c as f; ^oT heißt Moll-Tonika usw.; 3) bei Streicherstimmen Bezeichnung der „leeren“ Saite; einem Fingersatz übergeschrieben = natürl. *Flageolett, z. B. ^og; 4) als Klavierfingersatz in älteren engl. Ausg. = Daumen.

O

O, 1) ital. o = „oder“; 2) Kreis als *Taktzeichen für das **Tempus perfectum* (den dreiteiligen Großtakt); vgl. auch Null.

Obbligo (ital. = Zwang), kontrapunktische Setzweise mit einer besonderen Bindung, z. B. dem Kanon mehrerer Stimmen.

Oberborbeck, Felix, * 1. März 1900 in Essen, stud. MW in München, Freiburg i. Br. (W.*Gurlitt), Bonn (hier 1923 Dr. phil. [Diss. über Chr. *Rheineck] u. philol. Staatsex.), Musik bei L. *Riemann u. am Kölner Kons. (1924 Schulmusikerprfg. Berlin), wurde 1925 Lehrer (1930 Prof.) an der Schulmusikabt. der Kölner Hochsch. u. war zugleich seit 1925 städt. MD. von Remscheid, Fachberater f. Schulm. u. Mitgl. d. päd. Prfgs.amtes, seit 1928 Mitarb. am westd.

Schulfunk, 1934 Dir. der Weimarer M-Hochsch., 1939 derjenigen für Musikerz. in Graz, der dortigen Landesmusikschule u. des Steirischen Musikschulwerks (15 Volksmusikschulen). Er schrieb: *Deutsch u. Musikunterr.* (1928).

Oberdominante s. Dominante.

Obertöne nennt man die Reihe der leise mitklingenden Töne von einfachsten Schwingungsvielfachen eines Grundtons, entdeckt v. *Mersenne, erklärt v. *Sauveur (1701); z. B.



Die eingeklammerten Töne sind *ekmelisch, d. h. schlagen aus unserem Tonvorrat heraus. Die Zählung nach „Teiltönen“ (Partialtönen) ist praktischer, weil so zugleich die Schwingungsverhältnisse der Intervalle sichtbar werden. Aus der O.-Reihe baut sich unmittelbar, d. h. vom Grundton her als 4 : 5 : 6, der Dur-Dreiklang auf; mittelbar (d. h. als Mediantakkord) auch der Moll-Dreiklang 10 : 12 : 15; bei noch höheren Teiltönen erscheinen annähernd auch die diaton. Durtonleiter u. die aufsteigende chromat. Skala (also mit Kreuzen); da aber die Quarte nebst deren entspr. weiteren Ableitungen überm Grundton fehlt, so geht die fallende chrom. Tonleiter (mit Beens) nicht aus der O.-Kette hervor. Die O. stellen zugleich die Reihe der Naturtöne dar, die durch *Überblasen erzielt werden können (z. B. Posthorn, *Clarinoblasen). Endlich bestimmt ihr für das Ohr zu einem Klang verschmelzendes Mischungsverhältnis die *Klangfarbe jedes Tons (Instrumentencharakter) u. den Vokalcharakter (bei Vorwiegen tiefer O. = „u, bei hohen i, entscheidend hervortretende O. heißen Vokalformanten; dazu H. J. *Moser im Arch. f. Phonet. 1912). *Helmholtz hat durch Isolierung der O. die Vokal-u. Klangfarben-Analyse, C. *Stumpf die Vokal- und Klangfarbensynthese durchgeführt; erstere läßt sich aus den Schwingungskurven auch mathematisch (durch Fourniersche Reihen) gewinnen. Manche Instrumente haben viele Ober-

töne und dadurch einen „warmen“ Klang (menschl. Stimme, Violine, Vc), andere sind besonders obertonarm (gedackte Orgelpfeifen, Stimmgabeln) und wirken dadurch unbelebt. Auf der Orgel setzt man den Grundtönen auch künstliche O. durch *Mixturen zu.

obligat (lat. = pflichtgemäß) nennt man bei mehrstimmigen Stücken eine Stimme, die so selbständig geführt ist, daß sie nicht ohne Minderung der Komposition weggelassen werden kann, z. B. ist „obligates“ Cembalo nicht bloßer Generalbaß, sondern ein auch in der rechten Hand auskomponierter Klavierpart, und das „obl.“ geführte Horn hält nicht bloße Fülltöne aus, sondern ist konzertierend am Motivgeflecht beteiligt. Gegensatz: *ad libitum*, wahlweise, bloß zusätzlich.

Oboe (früher auch dt. Hoboe, von franz. *Hautbois* [spr. óboá] = hohes Holz[instr.]), das wichtigste Doppelrohrblatt-Instr. (vgl. auch *Engl. Horn, *Heckelphon, *Fagott, *Contrafag.), das in Frankreich um 1690 aus der alten Schalmei entstanden zu sein scheint, zunächst nur 2 Klappen, dann (1727 durch den Rastemberger (Thür.) Bürgerm. Gerh. Hoffmann) deren 4 erhielt und heute 9—14 Klappen hat, aber immer noch z. T. mit Halblochtechnik angeblasen wird. Der Umfang bei J. G. *Walther (M.-Lex. 1732) war c'—c''' (d''); die *Oboe d'amore*, die J. S. Bach gern vorschreibt, „ein ohngefähr an. 1720 bekannt gewordenes Blas-Instr., ist in

allem der *ordinaire Hautbois* gleich, außer daß es eine andere, unten zugemachte Stürzte und in selbiger eines Fingers dicke Mündung hat; gehet von a bis ins a'', auch wol bis ins b'' u. h''' (Walther). Verbesserungen der O. brachten J. Fr. Grundmann in Dresden (1727—1807), Chr. Delusse in Paris, die drei Brüderpaare *Besozzi, Grenser u. Triébert; Lavigne, H. Brod, A. Barret; weitere berühmte Oboer waren: Joh. Galliard aus Celle (1687—1749), Joh. Christian Fischer aus Freiburg im Br. (1733—1800), Ant. Sallantin in Paris (1754—1813), Fr. Jos. Garnier (dgl., 1759—1825), Fr. Eug. Thurner aus Mömpelgard (1785—1827), Joh. Fr. Braun aus Kassel (1759—1824) nebst Söhnen, L. Lebrun aus Mannheim (1746—90), Fr. W. Ferling aus Halberstadt (1796—1874) u. Söhne, Fritz Flemming aus Braunschweig (geb. 1873); heutiger Umfang b—a'', besser nur h—f'', da die obersten Töne sonst spitz, ja krähen wirken können; gegenüber der mehr „glasigen“ Klarinette klingt die Oboe klar, in der Nähe etwas nasehind, dem weibl. Sopran sehr ähnlich und naiv, daher gern zur Kennzeichnung von Jungfrauen und bei Hirtenszenen verwendet; notiert wie klingend.

Von Lully bis Händel waren Ob u. Fg im Orchester chorisch besetzt, als Bläser-*Ripieno gewissermaßen der Fortezug, der bei p von selbst zu schweigen hatte; gleichzeitig bildeten 2 Ob u. Fg das Solo-„Trio“ gegensätzlicher Mittelteile. Ob-Schulen (d. älteste v. Th. Crosse, London 1697) v. Sellner, Barret, Garnier (dt. von Wieprecht), Küffner (2v. *Volbach), H. Kling, F. L. Schubert, Hinke, R. Rosenthal (1909), A. Bridet, *L'éducation du hautboïste* (Paris 1928), Niemann; Etüden v. Bechler-Gumbert-Stock (Orch.-Studien); W. Ferling, *144 Präl. u. Et.*; S. *Karg-Elert, *Etüden-Schule*; B. G. Voigt, Heinze, G. Berti, F. T. Blatt, Cuneo, Luft, Pacßler, Louis Bas, K. Mille, F. Richter, Chr. Schiemann, Wiedemann, Fritz Flemming, Braun; Sonaten usw. von Händel (auch Trioson.en), Telemann, Quantz (Trioson.), Kalliwoða, Rietz, Klughardt, Laurischkus, H. Schindler (mit Orgel), G. Raphael, S. W. Müller; Konzerte von B.

Marcello, Händel, Ph. Em. Bach, Telemann (auch eines mit Fl), Haydn, Mozart, Schwencke, Emborg (auch ein Conc. gr. mit V op. 51); 3 Romanzen op. 94 v. R. Schumann; Jos. Haas, Bagatellen op. 23; Sinigaglia, Variationen op. 19; A. Longo, Suite op. 65; Wolf-Ferrari, Idillico Concertino op. 15; Jul. Weismann, Var. op. 39; C. Beck, Konz.-musik f. O. u. StrO.; Ravel, Pavane; H. K. Schmid, Pastorale; Höffer, Serenade „Innsbruck“ (Ob, V, Bc, Vc); Mozarts Ob.quartett; Draeseke, kl. Suite f. engl. H. Vgl. *Die O.* (Mittlgsbl. d. Oboistenbundes, Merseburger, 1927 bis 31), hg. v. Alfr. Thiele (Weimar).

Lit.: L. Bechler u. B. Rahm, *Die O. u. die ihr verwandten Instr.e nebst Biogr. ihrer Meister* (Anhg. Mus.-Lit. v. Ph. Losch), 1914; E. *Closson, *Une nouv. série de hautb. égypt. ant.* (Adler-Festschr. 1930); H. Hadamowsky, *Die O. im Zeitalter des Barock* (Diss. Wien 1930); H. Wlach, *Die O. bei Beeth.* (dgl. 1926, abgedr. in der Zs. *Die O.*); A. Bridet, *Aperçu hist. du hautb.* (1927); A. Piguet du Fay, *Die O.* (Das Orchester 6, 1939).

Auf der *Orgel ist O. ein 8'-Zungen-Register, auf dessen zylindr. Aufsätzen ein Trichter sitzt, klanglich der O. verwandt, früher nur „halb“ (im Oberteil des Tonumfangs) disponiert u. dann durch Fg zu ergänzen, heute beide vollständig ausgebaut.

Obrecht (Hobrecht), Jakob, *kurz nach 1450 in Bergen op Zoom (also fast der einzige Nord-Niederländer der großen vlämisch-burgund. Kunst), † 1505 zu Ferrara, 1470 in Löwen inskribiert, 1474 Kantor am Hof zu Ferrara, dann daheim Lehrer des Erasmus v. Rotterdam, 1483—85 an der Kathedr. in Cambrai, 1489 Sänger (1490 Kplm.) an St. Donat in Brügge, 1492 Kplm. von Notre Dame zu Antwerpen, 1498 wieder an St. Donat, 1500 Propst an St. Peter zu Thourout, 1501 in Antwerpen, 1503 zu Innsbruck, 1504 in Italien. Die Ges.-Ausg. v. J. *Wolf (30 Hefte 1912—21, Amsterd. u. Lpzg.) enthält 24 Messen, 22 Motetten, einige Chansons u. die berühmte 4stg.e Passion („nach Matth.“, jedoch Ev.-Harmonie, die auch unter Longhevals u. *La Rue's Namen begegnet u. später 6stg. erweitert wurde, Einzel-

ausg. schon v. D. *de Lange, Amsterd. 1894), die zumal in Dtschl. klassische Geltung erlangte, aber nach *Smijers nicht v. O. stammt. Dazu kommen noch eine 25. Messe aus Jena u. einige textl. Sätze. Drucke seit *Petrucci 1503 u. dem Messendruck des Greg. Meves zahlr., auch in Hss. u. Sammelwerken. Er begann stilistisch bei der Polyphonie v. *Ockeghem u. Barbireau, italienisierte jedoch s. Schreibart gelegentlich noch stärker zu geschlossener Harmonik als seine großen Mitmeister *Isaac u. Josquin *Desprez.

Lit.: O. J. *Gombosi (j.), J. O. (Diss. Berlin 1925); P. *Wagner, *Gesch. d. Messe I* 114ff.; A. W. *Ambros, *Gesch. d. Musik III*, 182ff.; in Bd. V 6 Beispiele; H. *Leichtentritt (j.), *Gesch. d. Motette*, S. 43ff.; A. *Schering, Beisp. 54; K. Ph. Kempers und A. *Smijers, *De Mattheus-Passie van J. O. (Caecilia en de Muz. XCIII (X), 1936)*. Zum Geburtsdatum: E. H. Juten in *Fédération archéol. et hist. de Belgique, Annales II* (Antw. 1939).

Ocarina s. Okarina.

Ochetus s. Hoketus.

Ochs, Siegfried (j.), * 19. April 1858 zu Frankfurt a. M., † 6. Febr. 1929 in Berlin, stud. zuerst Chemie, dann Musik, gründete 1882 den Philh. Chor (strichlose Auffg. v. Bachs Matth.-Passion u. Erstauffg. v. Bruckner, Wolf, Reger), Prof.; 1920 Lehrer an der Berliner Hochschule. Außer einigen humorist. Kompos. schrieb er *Der dt. Gesangsverein* (4bdg. 1923ff., mit Dirig.-Erläuterung mehrerer Oratorien); *Über die Art, Musik zu hören* (1926, 28) u. ein arg subjektives Erinnerungsbuch *Gesehene, Gesehene* (1922).

Lit.: M. Stappenbeck, *Chronik des Philh. Chores in Berlin* (1932); K. Singer (j.), S. O. u. d. Phil. Chor (1932).

Ochsenkühn, Sebastian, * 6. Febr. 1521, † 20. Aug. 1574 zu Heidelberg als Lautenist des Pfalzgr. Ottheinrich, bot 1558 ein bedeutendes *Tabulaturbuch auf die Lauten* (77 Nrn.: Motetten, Lieder, Chansons), Proben bei *Tappert, *Bruger usw.

Ockeghem, Johannes (auch Ockenheim, Okergan usw.), * um 1430 in Vlandern, † 1495 in Tours, 1443/44 Chorknabe an der Kathedr. v. Antwerpen, dann wohl Schüler *Dufays

zu Cambrai; 1453 am Pariser Königshof u. hier schon im nächsten Jahr *componista* und 1. Kaplan, von 1459 bis zum Tode in der Ehrenstellung eines *trésorier* der Abtei St. Martin in Tours, doch wohnte er seit 1461 in Paris, wurde 1465 kgl. Kplm. und reiste auf Kosten des Königs 1469 nach Spanien, 1484 nach Vlandern. Eine *Déploration* seines Hinscheidens dichtete G. Crétin (abgedr. in *MM* 1879). Er ist der europäisch herrschende Tonsetzmeister zwischen Dufay u. seinem Schüler Josquin *Desprez, das Haupt der zweiten Generation der „großen alten Niederländer“ u. hat vor allem in Messe u. Motette den durchimitierenden, stärker als bisher wortgezeugt-vokalen Stil in langfließenden, eleganten Linien aufgebracht, während seine ebenso bewunderten Liebbearbb. noch den gesungenen Cf. mit feinziselierten Instrumentalumsflechtung beibehielten. Erhalten sind u. a. rund 15 Messen, 19 Chansons, 4 Kanons (der zu $9 \times 4 = 36$ Stimmen bei H. *Riemann, Hdb. d. MG. II 1, S. 273ff.). Die Ges.-Ausg. (I 1927 mit 8 Messen, hg. v. Plamenac) hat in den Päm zu erscheinen begonnen. Weitere Neudrucke: 2 Messen u. ein Chanson in DTÖ XIX 1; Motetten u. die *Missa mi-mi* hg. v. *Besseler (Blumes Chorwerk); eine Mot. bei Schering, Beisp. 52; mehrere bei Ambros V; ein Chanson bei J. *Wolf, Sing- und Spielmus.

Lit.: A. W. *Ambros, MG. III 3, 172ff.; H. *Riemann, Hdb. II 1, S. 225—72; M. *Brenet, J. de O. (1893, 2 auch in *Musique et musiciens de la vieille France*, 1911); de Marcy, J. O. (1895); Drag. Plamenac, *Autour d'O.* (RM Febr. 1928); M. *Cauchie in *Rev. de musical.* 1926; W. Stephan, Die niederl. Motette im Zeitalter O.s (Diss. Hdlbg. 1931); P. *Wagner, *Gesch. d. Messe I*, 101ff.; H. *Leichtentritt (j.), *Gesch. d. Motette*, S. 31ff.; histor.: Burbure, J. de O. (1856, 268).

Octava s. Oktave.

Octuor s. Oktett.

Ode (griech. ὕμνη = Gesang), in der Antike strophisches Lied, z. B. bei Sappho, Alkaios, Horaz, Tibull, Propertius (s. Griech. Musik u. Humanismus); im 18. Jh. Gattungsbezeichnung für die etwas gelehrte-bläßliche Lyrik (Ana-

kreontik), die zumal in der Berliner Liederschule vertont wurde (= *Lied).

Lit.: K. Viëtor, *Gesch. d. dt. Ode* (1924); Merker-Stammler, *Reallex. II* (1928).

Odenkomposition s. Humanismus.

Odhekatön (griech. = Lieder-Hundert), der früheste Typendruck von Mensuralnoten (in Chorbuchanordnung): eine Sammlung v. 99 3—5stg.en Chansons (für Singstimme u. Instrumentalpartie), mit der *Petrucci seine Druckertätigkeit 1501 eröffnete; Exemplare äußerst selten.

Lit.: E. *Vogel im *Petersjb.* 1895; M. *Cauchie in *Revue de musicol.* 1925 u. 28.

Odington, Walter, † nach 1330, Benediktiner zu Evesham, dann zu Oxford, dessen um 1300 entstandener Traktat (Coussemaker, *Script. I*) hochbedeutsam ist durch die klar ausgesprochene Wiederentdeckung der *aristoxenischen Terzen 4:5, 5:6, des Dreiklangs 4:5:6 als Konsonanz u. des synton. *Kommast 80:81 im Gegensatz zu den *pythagoreischen Intervallbestimmungen der horizontalen Gregorianik.

Lit.: H. *Riemann, *Gesch. d. M-Theorie*, 119ff. u. 2197ff.

Odo v. Clugny (spr. klünji), der Heilige, † 18. Nov. 942 als Abt des Benediktinerklosters Clugny (seit 927), Schüler des Remi d'Auxerre, 899 Kanonikus zu Tours, 909 Mönch zu Baume (Franche Comté), dann Abt von Aurillac u. Fleuri, schrieb außer einem noch ungedr. *Tonar mehrere Traktate (bei Gerbert, *Script. I*), in denen er anscheinend als Erster die Tonbuchstaben A—G im heutigen Sinne, darunter das *Γ* verwendet, ferner die Unterscheidung von *h* und *h̄* (**B rotundum* und *quadratum*) einführt.

Lit.: H. *Riemann, *Gesch. d. M-Theorie*, S. 55ff.

Öglin, Erhard, der Hausdrucker Kaiser Maximilians I. in Augsburg, der 1507 in großem Typen-Doppeldruck die *Melopoëiae* des Tritonius (s. Humanismus) und 1512 ein wichtiges 4stg.es Ldb. mit dem Kammermusikrepertoire der kais. Hauskantorei (Isaac, Hofhaimer, Senfl usw.) hg. (Part.-Ausg. v. Eitner, *Publ. Bd. 9*, 1880); Der *Disc. eines 2. Ldb.s* auf BB (MfM 22, 214);

seine *Stella musices* in der Bibliothek Proske (Regensburg).

Öttingen, Arthur v., * 28. März 1836 zu Dorpat, † 6. Sept. 1920 in Leipzig, wo er 1894—1919 o. Hon.-Prof. a. d. Univ. war, vorher seit 1865 Prof. d. Physik an der Univ. Dorpat, schrieb u. a.: *Harmoniesystem in dualer Entwicklung* (1866, 2als *Das duale Harmoniesystem*, 1913), worin er als folgerichtiger Vertreter der dualen *Moll-Theorie die Unterklang-Bezeichnung durchführt und die Mollfunktionen *Phonica* u. *Regnante* nennt; ferner: *Die Grundlagen der MW.* (Abhh. d. sächs. Akad. d. W., math.-phys. 34, 1916), worin er für die reine Stimmung eintritt.

Offenbach, Jacques (j.), * 20. (21.?) Juni 1819 zu Köln, † 4. (5.) Okt. 1880 zu Paris, Sohn eines jüd. Kantors, siedelte schon als Knabe nach Paris über, wo er nach kurzem Besuch des Cons. Vc.ist der *Opéra comique* wurde; 1849 gelangte er als Kplm. ans *Théâtre franç.*, 1855—66 gab er auf seinem eigenen Theaterchen *Bouffes-Parisiens* winzige Liederspiele (*Musiquettes*); 1872—76 war er wieder Leiter eines eigenen Unternehmens (*Théâtre de la Gaîté*). Ein Gastspiel in USA. brachte einigen Mißerfolg; zuletzt inszenierte er seine Werke an anderen Bühnen. Sein einziges ernstes Werk, *Les contes d'Hoffmann* (*Hoffmanns Erzählungen*), kam erst nach seinem Tode auf die Bretter u. errang Weltverbreitung. Von seinen 102 Bühnenwerken waren die erfolgreichsten die Einakter *Die Verlobung bei der Laterne* (1857), *Fortunios Lied* (1861), *Die Insel Tulipatan* (1869), die mehraktigen Operetten *Orpheus in der Unterwelt* (1858, Text v. Crémieux), *Die schöne Helena* (1864, Text v. Meilhac u. L. Halévy [hj.]), *Blaubart* (1866), *Pariser Leben* (1866), *Die Großherzogin v. Gerolstein* (1867), *Die Prinzessin v. Trapeznut* (1870), *Banditen* (*Les brigands*, 1870). Aus unbekannten Werken O.s stellte L. Schmidt (j.) zwei Pasticcios zusammen: *Der Bogen des Odysseus* (1913) und *Die glückliche Insel* (1917), ein drittes (von Stern u. Zamara) *Der Goldschmied von Toledo* (1919). Daß O. keineswegs der Begründer der Gattung gewesen ist, s. unter Operette; doch hat er mit dem Instinkt seiner Rasse für Wirkungen

eingängliche Lyrismen geschrieben und durch freche Parodistiken gezündet. In den wirbelnden Cancans seiner Akt-schlüsse spiegelt sich geistesgeschichtlich vor allem die Lebewelt des 2. französischen Kaiserreichs. Erinnerungsbuch: *Notes d'un musicien en voyage* (mit Biographie von A. Wolff, 1877).

Lit.: A. Henseler, J. O. (1929); ders., *Der junge O.* (Diss. Bonn 1929); L. *Schneider, O. (Paris 1923); ders., *Une heure avec O.* (1930); P. *Bekker, J. O. (1909); K. Soldan, J. O. (1924); E. Rieger, O. u. s. Wiener Schule (1920); R. Brancour, O. (Paris 1929); J. Brindejont-Offenbach, O. (Paris 1940); vgl. auch Operette.

Offertorium (lat. = Darbringung), nach dem *Credo die Einleitung der Abendmahlsfeier in der *Messe, urspr. durch Niederlegung von Gaben auf dem Altar, dann durch die Gebetszeremonien zur Opferung v. Brot u. Wein durch den Priester (*Antiphona ad offerendum*), später ein responsorialer Psalmvers; außerdem pflegt hier eine Motette oder ein Orgelstück musiziert zu werden; wird der Ps. selbst polyphoniert, z. B. Palestrinas *Offertoria totius anni* (Ges.-Ausg. Haberl, Bd. IX), so entfällt der betr. greg. Gesang.

Lit.: P. *Wagner, Einfg. in die greg. Mel. I 80ff.; H. Sidler, Die alten O. mit ihren Versen (Diss. Frbg. i. Schw. 1932). — In der ev. Kirche fällt (wie schon bei Luther) das O. meist aus oder wird durch eine Abendmahlsvermahnung (*Exhortatio* oder *Schaffe in mir, Gott, ein reines Herz*) ersetzt.

Officium (lat. = Dienst) 1) ursprünglich Meß-Gottesdienst, jetzt aber 2) Bezeichnung gerade für die übrigen Nebengottesdienste (Stundenämter), zumal die monastischen Chorgebete: [*hora*] *matutina* (Mette, Vigilie), *Laudes*, *Prim* (Gallicinium), *Terz*, *Sext*, *Non*, *Vesper* (Lucernarium), *Completorium*, gesammelt im *Brevier.

Lit.: H. *Halbig, Das O. des Ostersonntags (Jb. d. Akad. f. K. u. Schulm. I, 1929); vgl. Liturgie; ferner P. A. Le Carou, *L'office divin chez les frères mineurs au XIII^e siècle* (Paris 1928).

3) Reim-Officium: der zumal zum Preise des Tagesheiligen gedichtete, über die Stundenämter verteilte Zyklus von Antiphonen bzw. Hymnen, etwa seit

10. Jh., besonders v. Fr. Julian v. Speier († 1250 in Paris) für die Hlg.en Franciscus u. Antonius, u. damit die jüngste der Greg. Gattungen, die auch eine der Wurzeln für das *Oratorium bildet.

Lit.: P. *Wagner, Einfg. in die Greg. Mel. I, 300ff.; K. Meyer (j.) in AfM III, 371ff.; weitere *Lit.* unter Reim-officium; E. *Jammers, Rheinische O.en (1930) u. Das Karlsrufer. (1934).

Ohr, Das menschliche, als das die Schallwellen aufnehmende Sinnesorgan, teilt man anatomisch in das äußere Ohr (Ohrmuschel, Gehörgang), das Mittelohr (vom Trommelfell bis zum „inneren Fenster“, schalleitend) u. das innere Ohr (Labyrinth u. Schnecke, das zugleich für die Gleichgewichtsempfindung dient). Schon die mehr oder weniger feingegliederte Gehör-muschel scheint für die gestuftere Klangaufnahme bedeutsam — bei großen Musikern ist sie oft besonders stark entwickelt und unterteilt, rötet u. „spitzt“ sich beim Musizieren wie bei edlen Pferden. Die Luftstöße treffen durch den Gehörgang auf das Trommelfell (eine gespannte Membran vor der „Paukenhöhle“) und setzen es in Schwingung. Diese Schwingungen werden durch die Gehörknöchelchen (Hammer, Amboß, Steigbügel) auf die Membran des inneren Fensters übertragen und von hier der das Labyrinth erfüllenden Flüssigkeit mitgeteilt, die sie an die Basilarmembran in der Schnecke weitergibt; diese ist ein System abgestimmter Fasern, einer Klaviatur vergleichbar, das resonatorisch die Schwingungselemente aufnimmt und durch den Gehörnerv an das Gehirn weitergibt. Erst hier, im Gehörzentrum, formt sich aus dem Schallanreiz das Klangbewußtsein. Den Ausgleich für den Luftdruck im Mittelohr bei starker Inanspruchnahme des Trommelfells schafft die „Ohrtrompete“, die durch die „eustachische Röhre“ in die Mundhöhle führt.

Lit.: H. *Helmholtz, *Lehre v. d. Tonempfindungen* (*225 ff. u. 669 ff.); W. Wundt, *Grundzüge der physiol. Psychol.* (II 4 [1902] 370—438 u. 486 ff.).

Okarina, eine kleine Topf- oder gedackte Schnabelflöte aus Ton oder Porzellan, nach uralten Vorformen im 19. Jh. zu Budrio (Ital.) von L. Silvestri erfunden, mit 8 Griffelöchern und hohlem

Klang, als Volksinstrument beliebt. O.-Schule von Hertel (Merseburger).

Oktave, der „achte“ Ton der diatonischen Tonleiter; durch die größte Ähnlichkeit der Schwingung (2:1) derjenige Ton, der mit dem Grundton am meisten verschmilzt, also als die vollkommenste *Konsonanz empfunden, ja häufig geradezu mit ihm verwechselt wird („Oktav-Irrung“ zwischen Männer- u. Frauenstimme), vgl. auch *Fuß*. Die gegenseitige Gleichsetzung von Oktavtönen ist die auffälligste aller tonpsychologischen Beobachtungen und daher ein wohl von allen Völkern der Erde zur Grundlage der Tonsysteme erhobenes Phänomen; s. auch Kurze Oktave.

Oktavgattung s. griechische Musik u. Kirchentonarten.

Oktett (oder mit einer sehr schlechten Wortbildung: Octuor), eine „einchörige“ Kompos. f. 8 Stimmen oder Instr.e, etwa das von Schubert; eine „zweichörige“ heißt Doppelquartett (z. B. von *Spohr).

Olympos s. griech. Musik.

ondeggiando (ital., spr. -dedsehan-, = wogend), Schlängelstrichart auf den Streichinstrumenten über die Saiten mit weitergehendem Bogen z. B.



ongarése (ital.), *ungarisch.

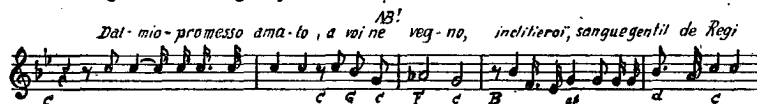
Onslow, Georges, * 27. Juli 1784 u. † 3. Okt. 1852 zu Clermont-Ferrand (Puy-de-Dôme), engl. Abkunft, Schüler v. *Dussek, *Cramer, *Reicha, 1842 *Cherubinis Nachf. in der Akad., beliebt im Biedermeier durch 34 Str-Quintette (Besetzung ad libitum), 36 Str-Qu.e, 10 Kl-Trios usw., 1 Septett (Bl u. Kl), 1 Nonett usw.

Lit.: L. *Halévy (hj.), *Notice sur G. O.* (1885); W. H. *Riehl, *Mus. Charakterköpfe I.*

Op. = *opus* (lat.), Werk. Opuszahlen begegnen seit Anfang des 17. Jhs. (H. Schütz, Monteverdi usw.); im 18. Jh. oft irreführend, da die Verleger vielfach nur ihre eigenen Verlagsobjekte des

betr. Komp. zählten oder Nachdrucke unter der damals inhaltlich vielversprechenden Einführungs-Nr. „op. 1“ wiederholten. Bei Mozart zählt man statt dessen nach *Köchels Verzeichnis.

Oper (von ital. *opera* = Werk, bis 1650 aber meist *dramma per musica*). A) *Geschichtlich*: Das Schau- (Lust- u. Trauer-) Spiel, in dem alles oder wenigstens das Wesentliche gesungen wird, hatte sein Vorbild weitgehend in dem stark mit Musik durchsetzten Drama der Antike (s. griechische Musik, vgl. Fr. *Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, 1871), dann in dem liturgischen *Drama des Mittelalters (vgl. R. *Roland, „Die Oper vor der Oper“, in „Musiker von ehemals“), dem Schuldrama des *Humanismus, den *Maskenspielen und *Intermedien (Madrigalkomödien) der Renaissance, am unmittelbarsten aber in dem mit Chor- und Sologesängen stets durchsetzten ital. Hirtendrama des Tasso u. Guarini. Insbesondere entstand der für die Oper entscheidende Sprechgesang (*Rezitativ, *Stile rappresentativo*) durch die Versuche der Florentiner *Camerata um *Bardi u. *Corsi, das *Melodram der Alten wieder zu erwecken. Solkantatenhafte Versuche (V. *Galilei, Strozzi, *Caccini), unter Anknüpfung an den gregor. *Accentus, aber auf Grundlage des werdenden *Generalbasses und der Affektgeladenheit, mit denen der objektiveren Polyphonie und dem strengen Kontrapunkt der Krieg erklärt wurde, erweiterten sich zu ersten richtigen Opern: 1594 (das Todesjahr von Lasso u. Palestrina) ist mit der *Dafne* (ged. v. *Rinuccini, komp. v. *Peri, aufgef. bei J. Corsi in Florenz) das Geburtsjahr der Oper (nach heutigem Kalender allerdings Januar 1595). Das zweite Werk der neuen Gattung ist Rinuccinis *Euridice*, vertont 1600 sowohl von Peri (Neudr. bei Torchi VI, Schering, Beisp. 171) wie von Caccini (Proben in Eitners Publ. Bd. IX), beide überstrahlt durch den *Orfeo* des Cl. *Monteverdi (Mantua 1607) — typisch für die „Florentiner *Monodie“ etwa daraus der Beginn des Prologs der *Musica*:



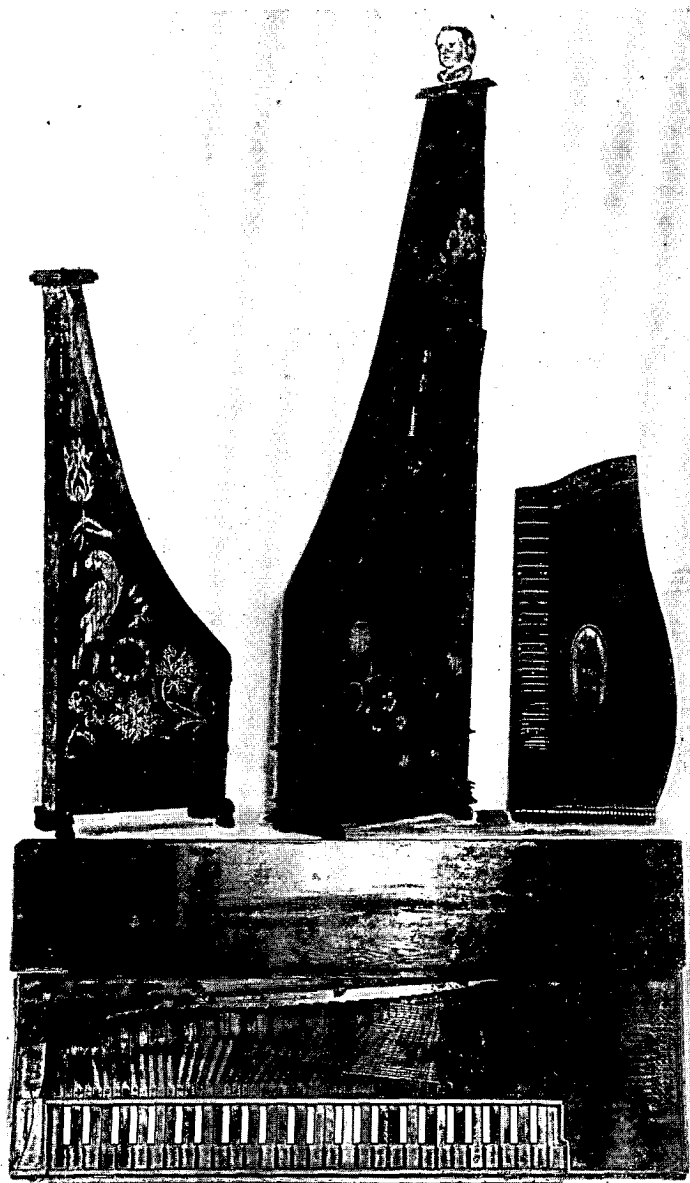
Weitere Belege dieses Renaissance-Stadiums der O. die *Dafne* des Marco da Gagliano v. 1608 (Schering, Beisp. 175) u. Monteverdis *Arianna* (1608, dgl. 177). Nach dieser Epoche der „Oper als humanistischer Bildungsangelegenheit“ patrizischer Dilettanten und fürstlicher Mäzene, wo auch der Chor als „idealer Zuschauer“ eine entscheidende Rolle gespielt hat, verwandelte sie sich in die Barockoper mit dem Übergang Monteverdis nach Venedig, wo zunächst bei Mocenigo noch Privataufführungen stattfanden, 1637 aber mit dem Theater *San Cassiano* die erste öffentliche, volkstümliche Aktien-Opernbühne eröffnet wurde. Jetzt war der Chor zu kostspielig, auch das reich gemischte Orch. vereinfachte sich zum Streicherchor mit nur gelegentlich, aber dann wirksam aufgesetzten Lichtern anderer Klangfarben; der gemeine Mann, der Venezianer Adlige und der erholungsuchende Fremde (zumal junge dt. Fürsten auf der „Cavaliersreise“) wollten durch stimmungsgewaltige Gesangssterne und rührende Lied-Arien gefesselt sein; die antiken Stoffe wurden nur noch possierliche Maskenverkleidung, Märchenfabel für realistisch zeitnahes Empfinden — *Prima donna* und *Primo uomo* (sowie Gesangskomiker als derbe Episodenfiguren) regierten die Szene; dies nach Monteverdis bedeutenden Spätwerken die Situation seiner wirkungssicheren Schüler *Cesti und *Cavalli. In der 2. Hälfte des 17. Jhs. entwickelt sich daraus als satirische Kritik des absolutistischen Heldenbegriffs geradezu eine Hochblüte der parodistisch-komischen Oper (H. Chr. Wolff in ZfMW XVI, 20ff.); in den Arien (A B B oder A B A) glänzten die Komponisten A. Sartorio, G. *Legrenzi, C. *Pallavicino, P. A. Ziani (kom. Opern *L'Annibale in Capua* [1661], *La Semiramide* [1671], *Il Candaule* [1680]), C. F. Pollaroli usw. Der mehr pathetische Typ der *Opera seria* (ersten O.), so L. *Rossis *Orfeo* 1647 in Paris, Cestis *Pomo d'Oro* 1663 in Wien, führte zur Gründung bedeutender nationaler Zweigstätten der Oper in London (*Purcell), Hamburg (*Keiser), Paris (*Lully) — wobei Frankreich durch Anknüpfung am nationalen Schauballett einen eigenen Typ ausprägte,

der über *Rameau hinaus bis zum Auftreten Glucks fast unverändert anhielt. Während die venez. Oper im 18. Jh. (*Lotti, *Vivaldi, dann *Galuppi) mehr zurücktrat, erhob sich die *neapolitanische Schule (die der „halbe Noch-Venezianer“ Al. Scarlatti an J. A. *Hasse, *Leo, Feo, *Porpora usw. weitergab) mit ihrem Seria-Librettisten *Metastasio. Bezeichnend für die Fragwürdigkeit dieser Lokal-Bezeichnungen „venez.“, „neapol.“, daß die größten Meister der Oper um 1720, A. *Steffani, *Scarlatti u. Händel, in dies Schema keineswegs hineinpassen. Ein Verdienst der Neap. war die klare Scheidung von *Secco u. *Accompagnato sowie die Bereicherung der Harmonik um dram. Reizmittel. Erstarrten die Seria-Meister der neapol. Oper bald in Bombast u. Formelwesen, aus dem erst der „Fortschrittsflügel der Hassianer“ (nämlich *Jommelli; *Traëtta, Gluck) reformierend herausführen sollte, so beruht der berechtigte Ruhm Neapels vielmehr auf der bürgerlichen Musikkomödie, den Buffo-Intermezzi (*Pergolesis *Serva padrona* u. *Maestro di Musica*, *Rinaldo da Capua usw., vgl. ital. Musik); als 1752 um ihr Pariser Gastspiel der Krieg zwischen den Buffonisten u. den Verfechtern der alten nat.-franz. *Tragédie lyrique* ausbrach, begegnete die Buffooper hier einer anderen bedeutsamen Neuschöpfung: dem von England herübergekommenen *Singspiel mit nur gesprochenem Dialog, das in Frankreich (*Opéra com.* v. *Grétry) und Deutschland (J. A. *Hiller, Mozart, *Dittersdorf, Lortzing) eine große Zukunft erleben sollte. Doch erfuhr die Buffooper noch zwei hohe Vollendungen: bei Mozart in dem sprühenden Musiklustspiel *Le nozze di Figaro*, seiner *opera semiseria* *Don Giovanni* u. seiner auch lyrisch blühenden Burleske *Così fan tutte* mit ihren unvergleichlichen Individualzeichnungen, und über *Paisiello, *Piccini u. S. *Mayr bei Rossini als dem letzten großen Typiker der Gattung (*Il barbiere di Siviglia* u. a.).

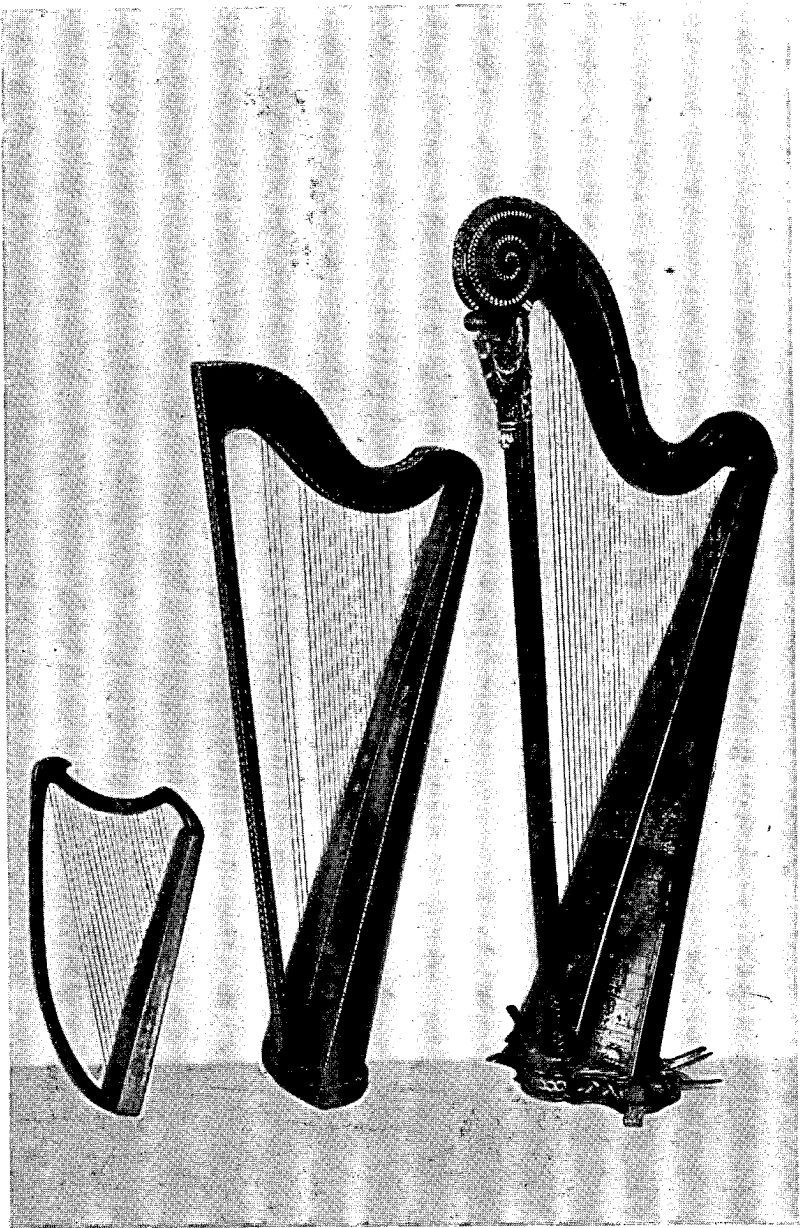
In der Oper hat immer das Übergewicht zwischen Dichtung und Musik gewechselt (vgl. Libretto): war der literarisierende Renaiss.-Typ Monteverdis vor der barocken Musizieroper zurückgewichen, so erfolgte der zweite

Vorstoß des mus. Dramas im Rokoko mit der Reform *Calzabigis u. *Glucks, der mit seiner strengen Klassik von Wien nach Paris ging und hier im Kampf zwischen Gluckisten u. Piccinisten siegreich bestand. Seine Schule (*Salieri, J. Chr. *Vogel, *Sacchini, *Cherubini, *Spontini, s. franz. Musik) führte durch Verschmelzung mit Grétrys frühromant. Spielopern und dem Rührstück (*Monsigny) zum Typ der bürgerl. Schreckens- u. Rettungsoper (*Dalayrac, *Cherubini, Beethovens *Fidelio*). Daneben, mit nordischen Vorstufen (Abbé *Vogler, *Kunzen, J. A. P. *Schulz), der schöne Höhepunkt der deutschen romantischen Oper (E. T. A. *Hoffmann, C. M. v. *Weber, *Spohr *Marschner), die sich vor allem von wertvollen Textbüchern aus dem Stoffbereich der Volkssage u. des Märchens begeistern ließ. Mündet die ital. Buffo- u. Belcantooper (*Bellini, *Donizetti) in die bourgeoise *Opéra comique* der Franzosen (*Auber, *Halévy [j.], *Adam, *Gounod, *Thomas), so massiert sich der Seriageist noch einmal in der Pariser „großen Oper“ des Septenats 1829–36 mit Rossinis „Tell“, Aubers „Stummer v. Portici“, Meyerbeers (j.) „Robert der Teufel“, Halévys (j.) „Jüdin“, Meyerbeers „Hugenotten“ — aus dieser Welt u. z. T. schon gegen sie bricht R. Wagner mit s. *Rienzi* hervor, um sie durch Anknüpfung bei Beethoven, Weber, Marschner (*Der fliegende Holländer*) zu überwinden u. der deutschen Romantik mit *Tannhäuser* und *Lohengrin* in ähnlicher Weise späte Gipfel zu schenken, wie fast gleichzeitig Verdi über *Pacini und *Mercadante hinaus, aber anfangs durch den Rivalen O. *Nicolai (*Mariana = Il proscritto*) als den „dt. Bellini“ zweifellos überholt, mit *Ernani*, *Rigoletto*, *Trovatore* u. *Traviata* das Ideal ital. Opernromantik erreicht. Mit seinen Züricher Schriften (1850ff.) schafft Wagner dann die Grundlage für den dritten großen Vorstoß der Dichtung innerhalb der Operngeschichte: das leitmotivisch psychologisierte Musikdrama (*Nibelungenring*, *Tristan*, *Meistersinger*, *Parsifal*). Von dieser stolzen Hauptentwicklung fast unberührt, laufen ältere Fäden weiter (*Kroyer: Die zirkumpolare Oper), vor allem feine Lustspiel-Einzel-

fälle (P. *Cornelius mit s. „Barbier“ zehn Jahre vor den „Meistersingern“, H. *Götz, H. *Wolf). Nach Wagner spalten sich (von bloßen Epigonten abgesehen) die Entwicklungsstränge: bei *Humperdinck zur Märchenoper, bei *Pfitzner zur Legende, bei R. *Strauß erst zur neuen Schreckensoper (*Salome*, *Elektra*), dann zur tändelnden Musizieroper (*Ariadne*, *Rosenkavalier*, *Intermezzo*, *Agypt*, *Helena*, *Arabella*), zur Nachromantik von heute, während *Wolff-Ferrari ital. Buffoneskes erprobt. Anderen Nationalentfaltungen schenkt das Jh. der Romantik Luft u. Licht: Rußland (*Glinka, *Dargomyschski, *Mussorgski, *Rimsky-Korssakoff), Böhmen-Mähren (*Smetána, *Dvořák, *Janáček, *Fiebich), Frankreich (*Bizet, *Massenet, *Saint-Saëns); alsbald kommen Versuche, um den international gewaltigen Anprall des Wagnertums durch Ausweichen zu „überwinden“, so der derbe *Verismo der Italiener *Mascagni, *Leoncavallo, den aber *Puccini wieder ins Romantische abbiegt (auf seinen Schultern stehen mit kräftigen Wirkungen die Neuitaliener *Giordano, *Alfano, *Zandonai, *Casella, *Malipiero, *Mulé, *Respighi). Auf der andern Seite erscheint der Impressionismus *Debussys u. *Ravels sowie des Spaniers d. *Falla, dem sich der motorische *Expressionismus *Strawinskys und des frühen *Hindemith zugesellt. Die Episode des *Jazz-Einschlags (*Weill [j.], *Křenek) wurde rasch aufgesogen. Im Augenblick scheinbaren express. Formenzerfalls meldete sich aber auch ein starker Vorstoß ins Konstruktivistische, so neben der Händeloperrenaissance von 1920 *Busonis „Faust“ und A. *Bergs „Wozzek“. Augenblicklich hält die deutsche Oper an einer unentschiedenen Wegstelle zwischen historischen oder romantischen Novellenstoffen (Pfitzners *Herz*, O. *Schoecks *Don Ranudo* u. *Penthesilea*, *Waltershausens *Oberst Chabert* u. *Gräfin v. Tolosa*, *Weismanns *Schwanenweis*, H. *Zilchers *Dr. Eisenbart*, *Kaminskis *Jürg Jenatsch*, *Graeners *Friedemann Bach*, *Prinz v. Homburg*, *Schwanhild*, *Klenaus *Mich. Kohlhaas*, *Hindemiths *Mathys der Maler*). In der noch jüngeren dt. Opernproduktion ist eine Zweiteilung deutlich zu erkennen: ein



Clavichord von oben



Kleine Armharfe

Harfe

Pedalharfe

Wiedererstarken des autonomen Artistismus (nicht ohne gelegentliche volkstümliche Einschläge zumal vom Tänzerischen her) bei der in Frankfurt a. M. zusammengezogenen Gruppe C. *Orff, W. *Egk, *Wagner-Regeny, H. *Reutter, auch v. *Borck, andererseits eine mehr am Allgemeinverständlichen anknüpfende (aber auch kunsthafte Vorstöße nicht scheuende) Gruppe wie Ottmar *Gerster, v. *Borries, Hans *Ebert, Fried *Walter, H. *Sutermeister, C. *Bresgen, L. J. Kauffmann, daneben vom Singspiel bis zur Operette reichend das volkstümliche Schaffen von E. *Künneke. Vielleicht, daß diese Zweige allmählich aufeinander zuwachsen werden, um die wenig heilsame Spaltung in Kenner- und Unterhaltungskunst zu überwinden. Auch bei den anderen Opern-Nationen sieht die Lage einigermaßen ungeklärt aus, da dort kaum eine Persönlichkeit von der Weltgeltung eines Wagner, Verdi, R. Strauß, eines Debussy oder Mussorgski am dramatischen Schaffen zu sein scheint. Immerhin vermag gerade jede Gegenwart über solche Fragen am schwersten einen Überblick zu gewinnen.

B) *sachlich*: Immer wieder haben Ästhetiker den „Widersinn“ der Oper als Kunstform bemängelt, daß hier unnatürlicherweise gesungen statt gesprochen werde. Der Gesang ist aber doch nur als kunsthafte Stilisierung wie der Vers auch zu betrachten; und selbst das realistischste Prosa-Sprechstück enthält durch die notwendige Szenenzusammenballung immer noch viel Unwirklichkeit wie alle Kunst. Höchstens wäre (wie z. B. im *Orpheus* oder *Tannhäuser*) das „Singen im Gesang“ zu bemäkeln, aber auch hier hebt der Arioso-Stil das Lied über den Sprechgesang in hinlänglichem Grade hinaus. Gegenüber dem florentinisch-frühvenezianischen *Tedio del Recitativo* (Überdruß am dauernd feierlichen Sprechstil) hat die scharfe Scheidung von *Parlando-Secco* u. Arie sogar wohlthuende Gliederung zwischen bloßem Handlungsscharnier u. Affekthöhepunkt jeder Szene geschaffen; die Summe der Einzelarien (Arienbündel), deren jede eine Wesensseite der handelnden Person beleuchtete, ergab nicht nur das völlige Seelenabbild der Handelnden, son-

dern in seiner wohlberechneten Gegensätzlichkeit der Stimmlagen, Ton- und Taktarten eine großartige Aufzugs-Architektur. Bot die Barockoper wesentlich Zustandsschilderungen, so die romantische Oper auch Zwischenaffekte u. Übergangsentwicklungen. Daß Wagners angeblich „ewige Melodie“ keinen Rückfall in den alten *stile rappresentativo* bedeutet, sondern sinfonische Themenaufstellungs- u. -durchführungsformen geschaffen hat, ist seit A. *Lorenz bekannt. Heute ist vielfach wieder der Wunsch nach dem Typ der Mozartschen Nummernoper, z. T. sogar unter Verzicht auf durchgehende *Leitmotive, lebendig. Eine große Weisheit des Formempfindens liegt in der freien Gestaltung des *Finales, das nach den mehr statischen Einzelnummern den Akthöhepunkt in freier Fortspinnungsform bringt. Vgl. auch Opernregie u. Libretto. *Lit.*: A) *allgemeine*: H. *Kretzschmar, *Gesch. d. Oper* (1919); Jos. *Gregor, *Kulturgesch. d. Oper* (1941); O. Bie (j.), *Die Oper* (1914 u. ö.); H. *Riemann, *Opern-Hdb.* (1886, Erg. 1887 u. 93); Clément u. Larousse, *Dict. lyrique ou hist. des opéras* (3v. *Pougin 1905); Dassori, *Opere e operisti, dizionario lirico* (1903, unzuverlässig); W. *Altmann, *Katalog d. theat. Musik seit 1861* (1934); M. Rinaldi, *L'op. in mus.* (Rom 1934); A. Capri, *Il melodr. dalle orig. ai nostri giorni* (Modena 1938); H. *Bulthaupt, *Dramaturgie d. Oper* (2bdg. 1887, 21902); R. Wagner, *Oper u. Drama* (1851); M. Steidel, dgl. (1923); A. Mayer, *Die O.* (1929); W. Flemming, *Die Barock-O.* (1933); H. Klein, *The golden age of o.* (London 1933); P. *Bekker (hj.), *Das Operntheater* (1931); histor.: F. *Algarotti, *Saggio sopra l'o. in musica* (Livorno 1756); E. *Arteaga, *Le rivoluz. del teatro mus. it.* (Bologna 1783—88, 2 Vened. 1785); A. F. Doni, *Trattato della mus. scenica* (Florenz 1763); Opernführer v. *Storck-Schwens, A. *Eisenmann, J. *Kapp (neubearb. 1939), Fr. *Weiter, H. Renner, A. Baresel, H. Wichmann, G. R. *Kruse (101939), v. Strantz, J. Scholtze (10hg. v. W. Retslag 1935), O. *Neitzel, J. C. Hadden (engl.), Seemanns [Schlesingers] O.-F., Meyers O.-Buch (von O. Schumann, 1935); E. B. Ordway, *Opera book* (N. Y. 1929); Ch. *Bou-

vet, *L'opéra* (Paris 1929); D. Hussey, *Eurydice or The nature of o.* (London 1929); R. Capell, *The Opera* (1930); A. Mayer u. M. Hesse, *Opern-Studio* (Augsburg 1934); J. Schreiber, Dichtg. u. Mus. der dt. O.-Arien (Diss. Berlin 1933); E. *Valentin, Dichtg. u. O. (AfMF 3, 1938); B. *Engelke, *D'opéra-comique* (Festschr. f. A. Schering, 1937); S. *Goslich, Beitr. z. Gesch. d. romant. O. (Diss. Berlin 1935); K. Reiber, Das Volkstüml. i. d. dt. romant. O. (Diss. Würzburg. 1942); Briefe dt. Musiker der Romantik hg. von M. Bührmann (Kiel 1934); P. Beckers, Die nachwagnerische O. (Diss. München 1936); G. Lengl, Die Genesis der O. (Diss. München 1936). Ferner die betr. Kapitel der Hdbb. v. *Riemann, *Adler, *Bücken, Ges. Aufsätze von *Kretzschmar, *Abert, *Pfützner *Grundr. der Operndichtung und Werk und Wiedergabe* usw.

B) nach Ländern getrennt: a) *ital. Oper*: A. *Bonaventura, *L'opera ital.* (Florenz 1928); A. Solerti, *Le origini del melodramma* (1903) u. *Gli albori del melodr.* (3bdg., 1904ff.); N. Valle, *Orig. del melodr.* (Rom 1936); K. Ph. *Bernet-Kempers, *De ital. Opera* (Amsterdam 1929); E. *Vogel, *Cl. Monteverdi* (Vj. III) u. *M. da Gagliano* (Vj. V); H. *Kretzschmar, *Die venez. Oper* (Vj. VIII); ders., Ges. Aufs. II, 343 ff.; H. Chr. Wolf, *Die venez. Oper* in der 2. H. d. 17. Jhs. (Diss. Berlin 1932 u. ZfMW XVI H.1); H. *Goldschmidt (j.), Studien z. Gesch. d. it. Oper im 17. Jh. (1901/04); A. della *Corte, *L'op. comica it. nel '700* (2bdg., Bari 1923; span., Buenos Aires 1928); A. Parente, *Musica e opera lirica* (Neap. 1929); L. Miragoli, *Il melodr. it. nell' ottocento* (Rom 1924); N. d'Arienzo, *Le origini dell' op. com.* (RMI 1899, dt. v. Lugscheider); M. Scherillo, *Storia letter. dell' op. buffa napol.* (1883 u. 1917); N. Valle, *Le origini del melodramma* (Roma 1936); zur örtl. Operngesch. s. ital. Musik u. Neapol. Schule; b) *franz. Oper*: R. *Roland, *Hist. de l'opéra en Europe avant Lully et Scarlatti* (1895); H. *Prunières (j.), *L'opéra it. en France avant Lully* (Paris 1913) u. *Le ballet de cour* (1914); L. de *La Laurencie, *Les créateurs de l'op. fr.* (1921); ders., *Les bouffons* 1912); C. Altucci, *Le origini del teatro comico*

in Francia (Aversa 1931); Ch. Th. Malherbe, *Précis d'hist. de l'op. comique* [1840—87] (1887); J. Korngold (j.), *Die romanische Oper der Gegenwart* (1922); E. Hirschberg (j.), *Die Enzyklopädisten und d. fr. Oper im 18. Jh.* (Diss. Lpz. 1903); H. *Wichmann, *Grétry u. d. mus. Theater in Frkr.* (1929); M. Dietz, *Gesch. d. mus. Dramas in Frkr. 1787—1795* (1886, 21893); Ch. *Laloy, *Le drame mus. mod.* SIM 1905); weiteres unter franz. Musik; c) *deutsche Oper*: L. *Schiedermair, Die dt. Oper (1930, 241); Fr. *Chrysander, Über die erste dt. Oper in Hamburg (AMZ 1878/79); W. *Kleeefeld (j.), D. Orch. d. Hbg. Oper (SbIMG I); ders., Landgr. Ernst Ludwig u. d. Darmst. O. (1904); Fr. *Noack im Kongr.-Ber. Lpz. 1925; G. Fr. *Schmidt Zur frühdt. Oper (ZfMW VI); ders., Beitr. z. Gesch. d. Musik u. d. Theaters in Braunschweig-Wolfenb. (1929); ders. in der Sandbergerfestschr.; ders., Die frühdt. O. und die musikdr. Kunst G. C. Schürmanns (2bdg., 1933); H. J. *Moser, Gesch. d. dt. Musik (I 5318 bis 328, II 5151—192 u. 370—414, III 272—129 u. 228—278); J. *Bolte, Die Singspiele d. engl. Komödianten (1893); R. *Haas, Die Wiener Oper (1926); ders. u. B. Glossy, Wiener Komödienlieder (1924); M. Zenger (und Th. *Kroyer), Gesch. d. Münchner Oper (1922); G. Fischer, Musik in Hannover (21903); K. Walther, Musik u. Theater am kurpfälz. Hof (1898); E. L. Stahl, Das europäische Mannheim (1941); W. Voll, Die Kasseler O. des 18. Jhs. (Hessenland 48, 1937); A. *Sandberger, Die Nürnberger Oper 1650—1720 (in AfM I); M. *Fürstenau, Musik und Theater in Dresden (1861f.); J. *Sittard, dgl. in Stuttgart (1890); H. *Abert, Z. Gesch. d. Oper in Wrttbg. Wiener Kongr.-Ber. 1909); S. Färber, Das Regensburger Hoftheater und s. O. (Diss. München 1936); J. O. Opel, Frühdt. Oper in Lpz. (Archiv f. sächs. Gesch. V, 1884); Fritz *Reuter, Die Lpz. er Oper 1693—1720 (Diss. Lpz. 1926); L. *Schiedermair, Bayreuther frühdt. O. (1908), in Petersjb. 1910, SbIMG XIV u. Sandbergerfestschr. (1919); G. Rudloff-Hille, Die Bayreuther Hofbühne im 17. und 18. Jh. (Arch. f. Gesch. in Oberfranken 33,

1937); H. *Engel, Die bayr. O. unter Paganelli (Diss. München 1926); C. *Sachs (j.), Musik u. Oper am Brandenburg. Hofe (1910); J. *Kapp, Gesch. d. Staatsoper Berlin (Berlin 1937); E. W. Böhme, Die frühdt. Oper in Thüringen (Diss. Greifsw. 1931); H. M. *Schletterer, Das dt. Singspiel (*1879); E. *Bücken, Der heroische Stil in der Oper (1924); G. Calmus, Die ersten dt. Singspiele (1908); E. Istel (j.), Studien z. Gesch. d. Melodr. (I 1901); Die Entst. d. dt. Melodr. 1906; Die Blütezeit d. mus. Romantik (1909, *19), Die kom. Oper (1906), Die mod. Oper (1915, *23); K. Lütghe, Die dt. Spieloper (1924); K. M. Klob, Beiträge z. Gesch. d. dt. kom. Oper (1903), dgl. nach Lortzing (1904); W. Bitter, Die dt. kom. O. d. Gegenw. (1932); Hirtler, H. Pfitzners „Armer Heinrich“ (1941); die Schriften v. R. Wagner; E. *Hanslick (hj.), Die mod. Oper (1875ff.); M. *Kalbeck, Opernabende (2bdg., 1898); R. *Louis, Dt. Musik der Gegenwart (1908, *209); J. Korngold (j.), Dt. Opernschaffen d. Gegenwart (1922); P. *Bekker (hj.), Krit. Zeitbilder (1921), Wandlungen der O. (Zürich 1934); W. *Altman, *Ur- u. Erstauflagen* 1899 bis 1925 (im Jb. 1926 der Un.-Ed.); *Der dt. Bühnenspielfplan* (monatl. Repertoire-Verz., Oesterheld u. Co.); B. v. Arent, Das dt. Bühnenbild (1938); E. Groenwold, Landschaftsgestaltung (ebenda 1940); H. J. *Moser, Ersungenes Traumland, ein Roman von der dt. Oper (Staackmann 1937); d) *engl. Oper*: G. Cecil, *The hist. of op. in Engl.* (Taunton 1930); E. *Dent, *Foundations of engl. op.* (Cambridge 1928); R. A. Stratfield, *The opera* (hg. v. Dent, 1932); e) *spanisch*: Fel. *Pedrell, *La fiesta d' Eche ou le drame lyr. liturg. esp.* (1906) *El Teatro lir. esp. anterior el siglo XIX*; ders. SIM 1903/04; L. C. Millan, *L'Op. ital. en Madrid* (1878); A. Peña y Goni, *La op. esp.* (Madr. 1881); R. *Mitjana, *Hist. del teatro mus. Esp.* (in *Riv. mus. cat.* [Barc.] III 1906); f) *verschiedene Länder*: O. *Sonneck, *Early American op.* (SbIMG V); Irving Kolodin, *The Metropol. Op.* 1883—1938 (New York 1939); vgl. auch amerikanische Musik; W. Tscheschichin, Gesch. d. russ. Oper (russ., 1905); M. Karasowski, Gesch. der

poln. Oper (poln., 1859); T. Krogh, Z. Gesch. d. dän. Singspiels (Kopenh. 1924) vgl. dän. Musik; s. auch Opernregie, Libretto, Opernübersetzung, Melodram, Operette, Singspiel, Liederspiel, Ouvertüre, Arie, Finale.

Opera (ital.), Oper.

Opéra (franz.), Oper, Opernhaus; *grand o.* = durchkomponierte O., *op. comique* = O. mit gesprochenem Dialog; *théâtre lyrique* bedeutet auch Oper.

Operette (franz. = Operchen), im 18. und anfangenden 19. Jh. = *Singspiel; um 1850 nannte man die O. noch *musiquette* oder *farce*, auch *opéra bouffe*, erst seit etwa 1860 mit dem heutigen Gattungsnamen. Die O. wuchs aus der abgesunkenen *Opéra comique* v. *Auber, Ad. *Adam, *Herold, *Donizetti heraus, mit der sie den gespr. Dialog und die kleineren Formen teilt; eine ihrer andern Wurzeln ist die Travestieposse (Blumauer, F. Kauer) und Zauberposse (Raimund, Nestroy, Wenzel u. Ad. Müller, Drexler, Seydler), so daß Paris u. Wien von selbst ihre Hauptorte wurden. Keinesfalls ist J. *Offenbach (j.), wie ehemals behauptet wurde, ihr allein-stehender Erfinder, denn während seine Erstlinge „Marietta“ (Köln 1849) und „Pepito“ (Paris 1853), „Die Verlobung bei der Laterne“ (1857), „Orpheus in der Unterwelt“ (1858) und „Fortunios Lied“ (1860) erschienen (auch die um 1850 in Spanien blühenden *Zarzuelas [von Asenjo-Barbieri u. a.] seien nicht vergessen), hat bereits 1848 *Hervé mit „Don Quixote und Sancho Pansa“ die Kette seiner O.n begonnen und *Lecocq mit *Bizet s. „Docteur Miracle“ 1857 herausgebracht. Und als 1864 Offenbachs 2. Haupterfolg, „Die schöne Helena“, erschien, hatte bereits 2 Jahre zuvor *Suppé (Neffe u. Schüler Donizettis) mit „Zehn Mädchen und kein Mann“ begonnen. Daß die Opernparodie längst bestand, beweisen u. a. Lesages u. Destouches „Telemaque“ von 1714, R. *Keisers „Lächerlicher Prinz Jodelet“ von 1726, die *Beggarsopera* (Dreigroschenoper), Text von J. Gay, Musik von *Pepusch (London 1728). Wie Offenbach, so schritt auch Suppé von Einaktern allmählich zu abendfüllenden Werken vor. Nehmen wir 1879, das Jahr von Suppés „Boccaccio“, als Stichdatum für die ältere sogen. „klassische“

O., so stand damals in Paris Hervé zwischen *Le nouvel Aladin* und *Mamzell Nitouche*, Lecocq zwischen *Le petit duc* und *Le grand Casimir*, Offenbach zwischen *Madame Favart* und *Les contes d'Hoffmann*; in Wien befand sich der greise Suppé zwischen *Fatinitza* und *Donna Juanita*, also fast am Ende (seine ersten großen Erfolge lagen schon in den sechziger Jahren: *Die schöne Galathee*, *Leichte Cavallerie*, *Banditenstreiche*); Joh. *Strauß, der 1871 mit *Indigo* begonnen hatte, stand mit *Blinderkuh* und *Spitzentuch der Königin* ungefähr in der Mitte s. O.schaffens (*Carneval in Rom*, *Fledermaus*, *Cagliostro* waren vorangegangen, *Nacht in Venedig*, *Zigeunerbaron*, *Jabuka*, *Waldmeister* sollten noch folgen) — er bildet den genialen Höhepunkt der Gattungsgeschichte; gleichzeitig hatte der etwas gedebere *Millöcker mit *Gräfin Dubarry* begonnen und steuerte auf seine Haupterfolge *Bettelstudent* (1882), *Feldprediger* und *Gasparone* zu, neben denen R. *Genée mit *Nanon* und *Seekadett*, R. *Dellinger mit *Don Cesar* stehen — als seltener Beitrag Englands ist A. *Sullivan's *Mikado* zu verbuchen.

Nehmen wir als zweites Stichjahr 1907: Immer noch schreibt der jetzt 75jg.e Lecocq Werk für Werk mit den nun längst überständig gewordenen Cancans des zweiten Kaiserreichs. In Wien deckt seit 8 Jahren Joh. Strauß der Rasen, seit 7 Jahren ist Millöcker begraben, aber man genießt des ersten Nachlaßstück *Wiener Blut*, des letzteren Werke klingen schwächer nach, aus Joseph *Strauß' Vermächtnis feiert das Pasticcio *Frühlingsluft* junge Triumphe, u. aus des vor 9 Jahren dahingegangenen Hofrat K. *Zellers *Obersteiger* (1886) u. *Vogelhändler* (1891) dienen die zu großen Ensembles ausgebauten Finales als Vorbilder für die junge Generation. Als hochwertige Kleinmeister füllen R. *Heuberger mit dem *Opernball*, C. M. *Ziehler mit den *Landstreichern*, Jos. *Hellmesberger mit dem *Veilchenmädel* das Wiener Repertoire. Aber ein neuer Typus, die Tanzoperette, ist hier soeben glänzend eingeführt durch den jungen Franz *Lehár, der mit *Wiener Frauen* und *Rastelbinder* vor 4 Jahren begann und soeben zwischen seinen frischen Weiterfolgen *Die lustige*

Witwe und *Der Graf v. Luxemburg* steht. In diese Hochkonjunktur greifen jüdische Autoren ein: Leo Fall mit dem *Fidelen Bauer* und der *Dollarprinzessin*, Oskar Straus mit dem *Walzertraum*, u. als ihr geschicktester Rassengenosse wird E. Kálmán mit *Czárdásfürstin* und *Faschingsfee* folgen. In Berlin aber beginnt eine eigene Produktion mit den handfesten *Revueoperetten* des Apollotheaters u. ihrem Klassiker Paul *Lincke (*Frau Luna*, *Lysistrata*, *Im Reich des Indra*).

Und heute, 1942? Einerseits eine Epoche des „Widerklangs“ (R. *Benz), indem alle Werke der „klassischen Vergangenheit“ neu gesichtet werden, um nach dem Wegfall der nichtarischen Produktion das Beste von Suppé, beiden Strauß, Millöcker, Genée, Dellinger, *Nedbal usw. zu neuer Aktualität zu bringen — aus dem Rouépublikum der Gründerzeit ist eine Volksgemeinschaft von erheblich anderer Blickweise geworden; und die Reichsstelle für Musikbearb. bemüht sich Hand in Hand mit verantwortungsbewußten Verlegern, daß diesen Werken nicht ein wesensfremdes Revuegepräge aufgezungen wird. Daneben blüht eigene neue Produktion; Lincke u. Lehár sind zu Altmeistern geworden; von der dem „Schlager“ verpflichteten Berliner Operette ist Walter *Kollo (*Juxbaron*, *Tolle Comtesse*, *Frau ohne Kuß*, *Derfflinger*) bereits wieder abgetreten; Lehár hat mit *Paganini*, *Friederike*, *Land des Lächelns* die Erfolge seiner Hochreifezeit davongetragen. Nach dem 1. Weltkrieg hat Ed. Künneke mit Glück versucht, die Gattung nach dem Singpiel und der volkstüml. heiteren Oper hin neu zu orientieren (*Das Dorf ohne Glocke*, *Der Vetter aus Dingsda*, *Der Vielgeliebte*, *Lady Hamilton*). In bester Fahrt befinden sich der vielkönnende Nico *Dostal, der beschwingte Jos. *Rixner, der rassige Theo *Mackeben, das liebenswürdige Naturtalent Arno *Vetterling, die anziehenden Ostmärker Aug. *Pepöck u. R. *Kattinig, der farbig-gewählte E. Glombig, ferner Fred Raymond, L. Schmidseher, W. Götze, Snaga, K. H. Gutjahr usw., sie alle auch von Tonfilm und Unterhaltungsmusik stark umworben. Zwischen ihnen hat Ralph *Benatzky eine neue Wendung gebracht durch die Intimisie-

rung der O. zum feinpointierten Sprechlustspiel mit Chansoneinlagen — auch E. *Nick hat hierzu allerliebste Beiträge geliefert. Hauptlibrettisten der Operette sind heute u. a. in Berlin Dr. Quedenfeld, Chr. Schulz-Gellen, P. Beyer, H. Brennecke, Eugen Rex, in Wien Br. Hardt-Warden, Jos. Wenter, H. u. E. Marischka, Nästlberger, H. Adler, Pflanzner, Al. Lix u. viele andere.

Die O. ist die musikdram. Form der Unterhaltungsmusik u. damit die wichtigste mus. Verwirklichung der heiteren Volksbühnenkunst. Damit ist zugleich ihre hohe Verantwortung gekennzeichnet: sie soll froh entspannen u. leichten Genuß bereiten, aber nicht durch Bedienung der untersten Instinkte einer kulturlos eingeschätzten Masse, sondern durch Witz, Grazie u. liebenswerten Übermut; sie kann zwar getrost das mus. Seitenstück zum literarischen Lustspiel der Spieloper (Singspiel, kom. Oper) überlassen und darf neben sich als eine berechtigte Sondergattung die vielbildrige, auch politisch aktuelle *Revue sehen; während in der R. meist eine bloße Rahmenhandlung genügt, sollte die O. auf eine voll durchgeführte, logische Fabel Wert legen; aber statt sich zum Spielplatz falscher, dicker Sentimentalität und brutalen Lärms herzugeben, soll sie mit echter Lustigkeit den mus. Schwank pflegen. Ältere Hauptwerke der Gattung wie Joh. Strauß' *Fledermaus* u. *Zigeunerbaron*, Suppés *Boccaccio* u. *Fatinitza*, Millockers *Bettelstudent* und Gasparone, Heubergers *Opernball* u. Lehárs *Lustige Witwe* haben sich vermöge ihrer höheren gesanglichen Ansprüche auch im Spielplan der Opernbühnen mit Recht eingebürgert. Sie und alle übrigen Werke leben aber auch in eigenen O.theatern, wo sie (zumal in der Großstadt) z. T. *en suite* (in langen Serien) gespielt werden. Das übliche Ensemble zählt ein ernstes Paar (Tenor u. Sängerin), manchmal noch 2. Tenor u. 2. Sängerin, stets ein heiteres (Soubrette u. Buffotenor), ein älteres (singender Baßkomiker und kom. Alte), dazu Sprechchargen beiderlei Geschlechts, was die neuere Produktion einem gewissen Schema unterwirft; ebenso hat sich (mit selten geglückten Ausnahmen) der Typ der Dreiaktigkeit entwickelt: ist der Grimm gegen den

üblichen „tragischen 2. Aktschluß“ weitverbreitet, so läßt er sich doch kaum ohne Künstlichkeit umgehen, da nur so ein natürlicher Gegensatz zum 1. u. 3. Finale (dies meist nur ein Finaletto) zustandekommt. Jedoch bedeutet der seit Lehárs *Zarewitsch* öfter bezeugende tragische O.-schluß eine Verbiegung des Sinnes der Gattung. Sind die Partituren meist nur hs. verbreitet, so verzichten die gedr. Klavierauszüge leider meist auf den Dialog, der den Soufflier- (neuerdings Regie-) Büchern zu entnehmen ist. Die Ouv. ist fast stets Potpourri, statt der Opernaria steht meist das stroph. Lied (neuerdings gern mit Refrain), das knappere (Tanz-) Duett, das Komikercouplet, im Schlußakt findet man gern (so schon in Goethes Singspielen) Reminiszenzen; das Finale sollte sich von bloßer Stückelung u. Kettung möglichst zu wirkl. Architektur erheben.

Lit.: O. Keller, Die O. in ihrer gesch. Entw. (1925); C. *Preiß, Beiträge z. Gesch. d. O. (1908); E. Rieger, Offenbach u. s. Wiener Schule (1920); A. Neißer (j.), Vom Wesen u. Wert der O. (1923); L. *Schneider, *Les maîtres de l'o.* (Paris 1921, 223); K. Westermeyer, Die O. im Wandel des Zeitgeistes (1931); Lola Lorme, Rings um die O. (Altötting 1929); E. *Decsey (j.), J. Strauß; E. Schliepe in der Musik XXII/3; R. Kastner, O.-führer (1933); W. Mnilk, Reclams O.-führer (Leipzig 1937, 239); Stan. Czech, Das O.-Buch (Dresden 1936); W. Krienitz, D. erste staatl. O.bühne Dtschld. (AMZ 64, 1937); Sammelwerk „Brüderlein fein“ (die O. in Niederdonau, Wien in Vorber.).

Operndichtung s. Libretto.

Opernregie. Die Spielleitung beim mus. Drama findet wesentlich andere Aufgaben vor als die Schauspielregie: das Tempo, die Tonstärken u. Tonhöhen sind vom Komponisten durch die Partitur vorgeschrieben und werden vom Dirigenten überwacht; jedoch bleibt dem Opernregisseur trotzdem noch außerordentlich viel auch am Solisten zu tun: Ausdruck, Gebärden-spiel, Kostüm u. Maske, ebenso das szenische Auftreten, Verhalten und Abgehen des Chores; ferner das Abstufen der Stimmungen im Bühnenbild u. in der Beleuchtung, wobei dies alles mit

dem Charakter der Musik u. dem Gesamtstil des Werkes in stete Übereinstimmung zu bringen ist. Es muß sogar vieles gerade durch die Spielleitung erst voll verständlich gemacht werden, was durch die Musik sonst weniger klar bliebe. Es ist in der Zeit des Zwischenreichs oft darin gesündigt worden, daß Opernregisseure gegen die Vorschriften des betr. Meisters vordringlich verstießen (vgl. Pfitzner, *Werk u. Wiedergabe*, 3. Bd. d. Schriften, 1929) oder Bühnenbildner mit ihren Einfällen am Charakter v. Dichtung u. Musik schonungslos vorbeigingen — zu Wagner gehört ebenso wenig bildnerischer Kubismus u. Dadaismus wie zu Strawinsky naturalistisches Meinigertum. Dieser ganze Problemkreis ist z. B. besonders an der Aufgabe der Händeloperninszenierung klar geworden, da die drei sich anbietenden Möglichkeiten der antihistorischen, der barock-stilhaften und der zeitlos-märchenhaften Gewandung gegeneinander ausgewogen werden mußten, wobei der jeweils eigene Gegenwartsstil mindestens unterbewußt mitschwingen wird; bei der Wagner-Inszenierung wird man bewußten Ausgleich zwischen ihm und dem Stil von 1876 erstreben müssen, um Überzeitlichkeit u. Zeitstil des Kunstwerks zu vereinen. So müssen Kapellmeister u. Spielleiter dauernd vertrauensvoll mit u. ineinander arbeiten u. sollten einander gleichgeordnet sein (falls nicht in seltenen Fällen der Operndirektor — Weber, Pfitzner, Tietjen, Krauß — die Gesamtleitung ausübt). So ist die Aufgabe des O.-Regisseurs keinesfalls eine im Vergleich zum Schauspielleiter untergeordnete, verlangt im Gegenteil sogar bei aller „Undankbarkeit“ hervorragende u. vielseitige Befähigung, zumal auch nach der musikalischen Seite.

Lit.: H. *Pfitzner, Regiebeispiele (1940); F. Tutenberg, *Munteres Handbüchlein des Opernregisseurs* (Bosse, 1934) u. in der *Stein-Festschr.* 1939; A. d'Arnals, *Der Operndarsteller* (1932); V. Zuckerkandl, *Die mus. Gestaltung der Opernpartien* (I. jug. dram. Sopr., 1932); E. Lert (j.), *Mozart auf dem Theater* (1918); Jos. *Gregor, *Das Theater* (1932); ders., *Kulturgesch. der Oper* 1941; Fr. Kranich, *Die Bühnentechnik der Gegenwart* (I 1929,

II 33); F. *Torrefranca, *La scenografia e l'O.* (*Nuova Antol.* 1916 und *Il Pianof.* 1927); H. Trinius, *Z. Weiterentw. d. O.* (*Die Musik* 31, 1939); K. Hagemann, *Mod. Bühnenkunst* (2-bdg., ³—⁴1916).

Opernübersetzung, das kaum vermeidbare Übel der Unterlegung eines anderssprachigen Textes in einem musikalischen Kunstwerk (auch beim Lied u. Oratorium), die schon deshalb nie völlig glücken kann, weil ja der Tonsetzer unter dem Einfluß einer andersartigen Sprachmelodik und Artikulationsbasis stand. Deshalb mußte man z. B. in Mozarts *Seccos* stellenweise weitgehend an den Rhythmen und Tonhöhen ändern, um zu wirklich deutschen Betonungen zu gelangen, wie es z. B. Gluck selbst bei der Atkin-gerschen Verdeutschung seiner „Iphigenie auf Tauris“ (Wien 1781) getan hat (*Müller-Blattau im *Petersjb.* 1938). Da man aber soweit als irgend möglich den Wortlaut der mus. Vorlagen zu schonen sucht, kommt man leicht zu jenen Wortverstellungen, die als „scheußliches Klavierauszugsdeutsch“ berüchtigt sind. Denn selbstverständlich muß man als Übersetzer versuchen, den Wortsinn möglichst genau zu übertragen (wobei der betr. Sinn des Worts oft in scheinbar nebensächlichen Musikwendungen versteckt liegt und leicht übersehen wird!), die Hauptworte an die gleichen Höhepunkte des Ausdrucks zu stellen, sangbare und dem Original möglichst ähnliche Vokale zu erlangen und vielleicht sogar die Reime der Vorlage nachzubilden. Besonders schlecht sind die üblichen Übersetzungen der Mozartschen Buffowerke (meist von Vulpius, Besserungsversuche u. a. v. Grandaur, *Kalbeck, Herm. *Roth, Anheißer, W. Meckbach, G. *Schünemann — jedoch darf man nicht altberühmte Zitate zerstören wie *Scheidemantel), mancher Opern von Verdi, Bizet; wertvoll dagegen Übertragungen v. P. *Cornelius, A. Brüggemann, H. *Möller, G. *Göhler, H. Swarowsky). Lehrreich die Studien von A. *Heuß zu *Don Giovanni* (ZfM 1914) und zu *La Forza del Destino* (ZfM 1933).

Ophikleide, die 1817 von Halary erfundene, jetzt aber veraltete u. durch

Es- u. B.*Tuba ersetzte Baßgattung der *Klappenhörner

Opieński, Henryk, * 13. Jan. 1870 zu Krakau, stud. hier bei Zeleński, in Paris bei V. d'Indy u. in Berlin bei H. Urban, wirkte dann als Dirig. in Warschau, stud. 1904—06 bei H. *Riemann (Lpz.) MW. sowie bei *Nikisch, wurde 1907 MG-Lehrer am Warschauer Kons., 1908—12 daselbst Opernkptm., 1914 Leipziger Dr. phil., während des Krieges Madr.-Dirig. in Morges (Schweiz), 1919—26 Dir. des Staatskons. in Posen, seitdem wieder Chorleiter in Morges. Er komponierte Opern, Kantaten, sinf. Dichtg.en u. schrieb u. a.: *Jacob polonais* (Riemann-Festschr. 1909); *Chopin* (Lemberg 1910, ²², poln.); *La musique polonaise* (Paris 1918, ²⁹); Hdb. d. MG. (poln., Warschau 1912, ²³); *St. Moniuszko* (1924); Zur Psychol. d. mod. Musik (Posen 1926); *I. J. Paderewski* (Paris 1927); Hg. der Briefe Chopins (Paris 1933).

Oppel, Reinhard, * 13. Nov. 1878 in Grünberg (Oberhessen), † 21. Nov. 1941 in Leipzig, stud. in Frankfurt a. M., war 1903—09 Org. in Bonn, 1911 Dr. phil. (Münchner Diss. *J. Mailland*); 1911 KonsL. und seit 1923 Priv.-Doz. der MW in Kiel, seit 1928 Lehrer am Leipziger Kons. Er schrieb Aufsätze im Bachjb. (1906—24), in der Mschr. f. Gd. u. kK., der ZsIMG u. ZfMW, komp. Kammermusik, eine Messe, Chöre, Orgelwerke.

Oratorium (lat., eigentl. = klösterlicher Betsaal, s. Neri), geistl. Chorwerk [mit Orchester]; die Wurzeln der Gattung um 1600 sind mehrfacher Art: a) von den Reim-*Offizien des Mittelalters und der *Lauda frommer Bruderschaften abstammende, erbauliche Hymnen, mit denen *Animuccia und Palestrina die Andachtsübungen im *Oratorio* des röm. Klosters Sta. Maria in Valicella umrahmten; b) außerliturgische Andachtsaufführungen in der Kirche über polyphonisierte Evangelia u. Heiligen-Historien (H. J. *Moser, Evangelienvertonung, S. 54ff.); c) allegorische Dramen wie *Cavalieris *Rappresentazione di anima e di corpo* (*Kapsberger, Steffano *Landi). Da die nicht szenischen O. des 17. Jhs. zur Erklärung der Vorgänge den Erzähler (*Testo, Historicus, Evangelista*) brauchten und lyrisch betrachtende Einschübe verwandten, ent-

wickelte sich die Gattung in enger Verbindung mit dem neuen Sologesang (Rezitativ) in einer ital. (*O. volgare*) und einer lat. Spielart, deren Hauptmeister *Carissimi wurde; Abzweigungen zu *Charpentier (Paris), Casp. *Förster, *Keiser, *Mattheson (Hamburg); daß das O. (bis zu Goethes Zeit, ital. Reise) aber auch als geistl. Oper in der Fastenzeit auf der Bühne geblüht hat, zeigt sich noch in den ersten Werken Händels (*Saul*); nach dem Bühnenverbot durch den Londoner Bischof Gibson verlegte H. die Handlung zunächst in Anweisungen des Textbuchs, bis erst etwa mit dem *Messias* das Ideal des nur in der Phantasie abrollenden Dramas erreicht war. Daher ist das Oratorium Händels keine eigentliche Kirchenmusik, kann aber in seinen religiösen Stoffen sehr wohl im Kirchenraum (wenngleich nicht im Gottesdienst) musiziert werden. Nebenher läuft seit *Monteverdis *Combattimento*, das aber selbst noch kein eigentliches O. ist, ein weltlicher Zweig über die „Sujetkantaten“ *Stradellas und A. *Scazzatis zu den Cäcilienoden von *Purcell u. Händel u. zu des letzteren Endfassung von „Acis und Galathea“ zu „Herakles“, „Semele“, „L'allegro“ usw., um bei Haydns „Jahreszeiten“ ins weltl. Chorwerk des 19. Jhs. zu münden. Bei Haydns zwei Großwerken wird die Naturschilderung ein neues Hauptthema der Gattung. Die Oratorienform drang mit epischen Elementen u. reicher Orch.-Arienbegleitung auch in die ev. Kirchenkantate u. Passion (J. S. Bach) ein. Ein kath. Stammbaum führt zumal in Wien von den *Sepolcri* der Spätvenezianer (*Conti, *Caldara, *Fux) über *Reutter, *Eberlin, *Hasse zu Mozart (*La Betulia liberata*), Haydn (*Il ritorno di Tobia*) und Beethoven (Christus am Ölberg). Haydns „Schöpfung“ greift bewußt auf Händel zurück. Das deutsche romantische O. (*Spohr, Fr. *Schneider, *Löwe) kommt von *Graun, *Rolle u. Ph. Em. *Bach her u. gipfelt — während Mendelssohns (j.) *Paulus u. Elias* auf einem andern Blatt stehen — bei Rob. Schumann (*Paradies u. Peri, Faustszenen*); Liszt (*Legende der Hlg. Elisabeth, Christus*) steht näher sowohl bei der Oper (Berlioz: *Fausts Verdammnis*) wie bei der Neugregorianik (C. *Franck, *Les Beattitudes*). Für

das neuere deutsche O. zeugen mit geistl. Stoffen u. a. G. *Schumann, F. *Woyrsch, A. v. *Othegraven, G. v. *Keußler, O. *Jochum; mit weltlichen: Fr. E. *Koch, H. *Pfützer, H. *Zilcher, P. *Hindemith, H. *Reutter, L. *Weber, G. *Boettcher, P. *Höffer, H. *Spitta usw.; in Italien vertreten L. *Perosi u. *Wolff-Ferrari, in England *Parry, *Elgar u. *Holst, in Frankreich *Honegger u. *Strawinsky die Gattung.

Lit.: H. *Kretzschmar, Führer durch den Konzertsaal II 2 (1887, 1915); als 5. Aufl. neu v. Hans Schnoor (1939); A. *Schering, Gesch. d. O.s (1911); ders. im Petersjb. 1903 und SbIMG VIII; M. *Brenet, *Les orat. de Carissimi* (RMI 1897); R. *Schwartz im Petersjb. 1898; D. *Alaleona, *Studi sulla storia dell'or. mus. in Italia* (Turin 1908); G. *Pannain, *L'Oratorio dei Filippini e la Scuola Musicale di Napoli* (Milano 1934); B. F. Pratella, *Carissimi e i suoi o.* (RMI 1920); F. *Vatielli, *L'O. a Bologna* (Rom 1938); Lustig und Rolandi, *O. stamp. a Firenze 1690—1725* (Note d'arch. 1937/39); H. Vogel, *Orat. in Wien 1725—40* (Beiheft 14 zu DTÖ); S. *Ochs (j.), Der dt. Gesangverein (4-bdg. 1923ff.); E. Zander, Führer durch die weltl. Chorlit. mit Orch. I (1931); R. Petzoldt, Das zeitgen. O. (Musik XXII/7); R. Sonner, Das Weihnachts-O. in gesch. Entw. (Musik XXVI/3); W. Flemming, Barock O. (1933). — **Histor.:** A. Spagna, *Oratorii ovvero Melodr. sacri* (1706); Fr. *Chrysander, Über das O. (1853); Fr. M. *Böhme, Gesch. d. O. (1861, 287); Bitter, Beiträge zur Gesch. d. O. (1872); O. Wangemann, Gesch. d. O. (1880, 382); vgl. Passion.

Orchesographie (von griech. *ὄρχησις* = Tanzkunst), Tanzschrift, Tanzbeschreibung, s. auch Choreographie.

Lit.: M. André, *L'Orchesographie de Toinot Arbeau* (1935).

Orchester (v. griech. *ὀρχήστρα* = die Vorbühne des attischen Theaters, auf welcher der *Chor tanzte), hieß seit den ersten öffentl. Opernhäusern (Venedig 1637) der Raum vor der Bühne, wo die Instrumentisten saßen (die vorher bei den Florentiner Opern hinter der Szene postiert worden waren [*verborgen Musica*]). Das Wort ist seitdem auf jede größere Gesamtheit von Spie-

lern übergegangen — eine kleinere Instrumentalgruppe als das O. heißt *Kammer-Orch.* (dieses gern auch mit Akkordinstrumenten), eine noch kleinere **Ensemble*; doch sind neben O. auch die Begriffe [vgl.] **Kapelle* u. ital. *banda* [*municipale, militare*] u. ä. gebräuchlich; vgl. ferner *Concerto*.

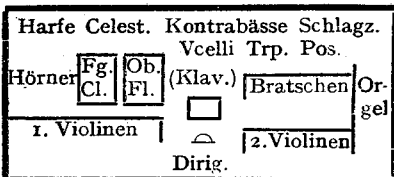
Erstmals hebt sich im Notenbild der Instrumentalanteil gegenüber der Chortitur deutlich bei den *Gabrielis (geistl. Konzerte für S. Marco) ab.

Nach der bunten Vielfältigkeit des m.-a. Spielmanns-O.s (so noch in *Monteverdis *Orfeo*), der mehrchörigen Gegensatzgruppierung (*Gabrieli, M. *Praetorius, H. *Schütz) u. der ständisch kennzeichnenden Gruppenverwendung (z. B. Schütz' *Weihnachtsor.*, *Stadens *Seelewig*) normalisierte sich in der venezianischen Oper 4stg. Str.O., das bei *Lully 5stg. mit Ob-Fg-Trio, bei *Corelli mit solistischem Streicherensemble (Concertino) abwechselte und bei Händel durch chorisches Ob-Fg-Orch. einen orgelhaften Fortzug erhält — sie alle durch Generalbaß (Theorbe, Gambe, Orgel, Cembalo) gestützt u. abgerundet. Die Kompos. wurde noch im Frühbarock nur selten eindeutig in ihrer Klangfarbe vorbestimmt; im allgemeinen verwendete man die irgend für die betr. Tonlage verfügbaren Instrumente (*ad libitum*-Besetzung). Um 1700 verwandelt sich das Instrumentarium: die Violen (Gamben, *V. d'amore*) weichen endgültig den Violinen, Br. u. Vc., *Chalumeau*, *Serpent* u. Bomhart den Oboen, Klarinetten, Fagotten, die Block- (Schnabel-) Flöten den Querflöten. Um 1750 werden diese alle nicht mehr obligat konzertierend, sondern stimmungschaffend, paarweise episodisch verwendet, besonders rückt die Clarinette (schon 1721 in einer Telemannschen Kirchenkantate) vor, die Waldhörner bilden statt des Continuo das „Pedal“ des Orchesters. Das „Wiener Klassikerorch.“ von 2 Fl., 2 Ob., 2 Cl., 2 Fg., 2 Hrn., 2 Trp., 3 Pos., Pk., Str.Orch. steht erstmals beim späten Glück fest und bleibt bis zu Schumann und Brahms unverändert (höchstens treten seit Beethoven und Weber gern 4 Hörner ein). Beeinflußt diese Besetzung weitgehend den Klangstil, ja selbst die Harmonik der Wiener Meister, so führt das Bedürfnis der Romantik nach chromatischer Har-

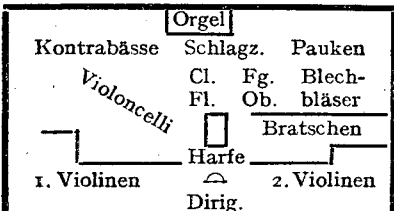
monik, nach „konträren“ Klangfarben u. erweitertem Umfang, nach monodisch-melodischem *Espressivo* aller Instrumente zu dem „großen“ Orch. des 19. Jhs. mit seinen Ventilblechbläsern, den dritten Holzbläsern (Piceffl., engl. Horn, Baßcl. oder Es-Cl, Kontrafg), den Tuben, der Harfe (Berlioz), auch reicher Teilung der Streicher (*Eury-anthe*, *Lohengrin*). Dieses Instrumentarium des hochromantischen O.s steigt über Wagners Nibelungen-O. (1876) um 1908 auf den Gipfel (R. Strauß, *Salome*) — unter etwa 130 Spielern finden sich 8—12 Hörner in verschiedenen Stimmungen, neue Hbl. (Bariton-Ob, Bar.- u. Kontrab.-Cl), Cornetti, Baßtrp, Cb-Tuba, reichstes Schlagzeug, Celesta, mehrere Harfen usw. Mit Strauß' *Ariadne* gewinnt aber das solistische Kammerorch. ums Klavier erneute Bedeutung — neue Intimität vom *Siegfriedidyll* u. *Debussys *Pelléas* her. Ein Exotentyp gelangt um 1920 zeitweilig zu Einfluß auch auf das Konzert- u. Opernorch.: die *Jazzband mit *Saxophon, *Banjo, Hawai-Gitarre, Schlagzeug usw.; neuestens geben *Elektrische Instr. und Lautsprecherverstärkung gelegentlich Gastspiele, doch scheint die Rückkehr zum hochromant. u. klass. O. unverkennbar, sogar auf Barock- u. Renaissance-Instrumente (*Zinken, *Blockfl., *Krummhörner, *Cembalo, *Regal) wird versuchsweise zurückgegangen. S. auch Instrumentation, Militärmusik u. Partitur.

Die Normalaufstellung des Opernorchesters (seit Wagner tief versenkt) ist:

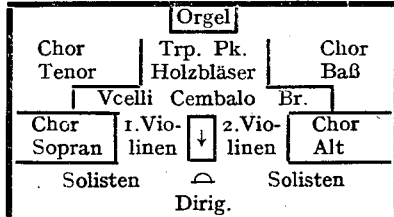
Bühne



Im Sinfonieorch. sieht man häufig:



Bei Chorwerken mit Orch. (z. B. Bach-Kantaten):



Die berühmtesten Orchester sind heute:

Europa: A) *Deutschland:* Berlin: Philh. O. (*Furtwängler), Staatskapelle (*Heger, *Schüler, v. *Karajan), Städt. Orch. (Fritz *Zaun), Vereinigte Rundfunkorch. (R. *Schulz-Dornburg); Bremen: Staats-Orch. (Schnackenburg, Rieger); Breslau: Schles. Philharm. (Ph. *Wüst); Dresden: Staatskap. (K. *Böhm), Philharmonie (P. van *Kempen); Essen: Städt. Orch. (A. Bittner); Frankfurt a. M.: Städt. Orch. (*Konwetzny); Hamburg: Philh. Orch. (Eugen *Jochum); Hannover: Städt. Opernh.-O. (*Krasselt); Kassel: Staatl. Kap. (*Heger); Köln: Städt. Gürzenich-O. (Eugen *Papst); Leipzig: Städt. *Gewandhausorch. (H. *Abendroth); München: Münchner Staatsopernorch. (Cl. *Krauß), NS.-Sinf.-O. (Franz *Adam); Philharm. O. (*Kabasta). Stuttgart: Staatskap. (Herb. *Albert); Wien: Staatsopern-O. (*Knappertsbusch, *Böhm), Philharmoniker (*Furtwängler u. a.). B) *Protektorat Böhmen-Mähren:* Prag: Dt. phil. Orch. (J. *Keilberth), Tschech. Philharmonie (V. *Talich). C) *Generalgouv.:* Krakau: Philharmonie (Rud. Hindemith). D) *Holland:* Amsterdam: Concertgebouw-O. (*Mengelberg); den Haag: Residentie-O. (van Beinum). E) *Belgien:* Brüssel: Radio-O. (de Jonker); Antwerpen: Philharmonie (Henrik Diels). F) *Dänemark:* Kopenhagen: Kgl. Kapelle (Tango und Hye-Knudsen). G) *Finnland:* Helsinki: Städt. Orch. (für den z. Zt. abwesenden *Järnefelt Tauno Hannikainen); Radio-O. (Toivo Haapanen), Theater-O. (Blomstedt, Funtek); in Viipuri: O. des Musikinstituts. — H) *Norwegen:* Oslo: Orch. d. Dt. Theaters (H. R. Winkler). I) *Schweden:* Stockholm: Kgl. Kapelle (Grevillius). K) *England:* London: Royal Philh. So-

ciety (Sir Thomas Beecham), Queenshall-O. (Sir Henry *Wood), Rundfunk-O. (Sir Adrian Boult), London Sinf.-O. (Sir Hamilton Harty). L) *Frankreich*: Paris: O. du Conserv. (Charles *Münch); O. *Lamoureux (Eugen Bigot); O. Radio Paris (Jean Fournet); O. Pierné u. Padeloup (z. Zt. unbes.); Bordeaux: O. du Cons. (Gaston Poulet); Marseille: O. des Conc. class. (P. Paray); Lyon: (J. Wittkowski). M) *Schweiz*: Basel: Städt. O. (Hans *Münch); Zürich: Tonhalle-O. (*Andreae); Genf: Städt. O. (*Ansermet); Bern: Städt. Orch. (*Brun). N) *Italien*: Mailand: Scala-O. (*Marinuzzi); Rom: Augusteo (*Molinari); Florenz: O. del Teatro comm. (Mario Rossi). O) *Spanien*: Madrid: Orq. sinfon. (wechselnde Dir.); Barcelona: Orq. Pau Casals (Casals). P) *Portugal*: Lissabon: Radio O. (Pedro de Freitas-Branco). Q) *Ungarn*: Budapest: Philharmon. O. (*Dohnányi); Klausenburg: Philh. O. (V. Vaszy). R) *Kroatien*: Agram: Staatl. O. (*Matacic). S) *Rumänien*: Bukarest: Staatl. Opern-O. (Perlea), rum. Philh. (*Georgescu). T) *Bulgarien*: Sofia: Nat.-O. (Assen Naidenoff), Kgl. Sinf. O. (S. *Popoff). — Über **Außereuropäische Länder** z. Zt. keine sicheren Nachrichten. Lit.: O. Schreiber, O. u. O.-Praxis in Dtschl. (Diss. Berlin 1938); W. *Jerger, Die Wiener Philharmoniker (Wien 1942); W. J. Jung, Gesch. d. Landesinf.-Orchs. Saarpfalz (1939); Hans Eberhardt, Die Sondershäuser Lohkonzerte (Zs. d. V. f. thür. Gesch. 1942) usf.; Dienstordnung der dt. Kultur-O. (Musikwoche 7, 1939).

Vgl. auch Dirigieren.

orchestisch (griech.), tänzerisch.

Orchestration, s. Instrumentation.

Orchestrion, seit 1851 von Fr. Th. Kaufmann in Dresden gebauter Orgelautomat, deren Zungenstimmen durch verschiedenartige Aufsätze den Klang der Orchester-Hbl. nachahmen; vgl. *mechan. Musikwerke.

Ordre (franz.), *Suite; die altfr. mit der Besonderheit, die Tonarten-Einheit zu lockern und den festen Grundriß der Tanztypen zugunsten frei charakterisierender Ballett- und Programm-Einschübe zu verlassen. Vgl. M. *Seiffert, Gesch. d. Kl.-Mus., S. 152 ff. u. 283 ff.

Orel, Alfred, * 3. Juli 1889 zu Wien,

stud. MW bei G. *Adler (j.) (Diss. *Trienter Salve Regina*, 1919), Bibliothekar an der Wiener Stadtbibl. Er schrieb: *Adottetenformen im 15. Jh.* (Studien zu DTÖ, Heft 7); *Ein Wiener Beethovenbuch* (1921); *Frühwerke Bruckners* (1921); *Bruckner* (1925); *Briefe Liszts* (Leo-Jb. 1930); *Das Werden der mus. Formen* (in der Formenlehre v. *Stöhr [j.] 1933); *Grillparzer u. Beeth.* (1941); *J. Brahms, s. Leben in Bildern* (1937); *kl. Schubertstudien* (AfMF 2), *Der junge Schubert* (1940); Hg. der 4. Trienter Ausw. (DTÖ Bd. 53, mit *Ficker) und z. T. der Ges.-Ausg. Bruckner (mit R. *Haas); Ges. Aufsätze (1939).

Orel, Dobrosław, * 15. Dez. 1870 zu Ronow (Böhmen), stud. in Prag Musik bei *Novák, MW bei *Hostinsky u. in Wien bei G. *Adler (j.) (1914 Dr. phil., Diss. *Der Mens.-Cod. Specialnik*), Prof. am Prager Kons., 1919—39 Ord. an der Univ. Preßburg. Er schrieb (teils tschech., teils dt.) *Stud. über altböhm. Tropen u. alttschech. Lieder*; *Hdh. d. röm. Chorals*; *Das Cationale v. Franus 1505* (1921); *Das tschech. GB.* (1921); *Die alttschech. Roratlieder* (1922); *J. L. Bella* (1924); *Stilarten der Mehrstgkt. des 15./16. Jhs. in Böhmen* (Adlerfestschr. 1930); Hg. mehrerer liturg. Werke mit M. *Springer, 1909—18 Hg. der Prager Musik-Zs. *Cyrill*.

Orff, Carl, * 10. Juli 1895 in München, wo er bis 1914 an der Akad. d. Tk. stud., 1915—19 Kriegsteilnehmer u. Korrep. (Kplm.) in München, Mannheim, Darmstadt, 1920 wieder in München, stud. 1921/22 nochmals bei H. *Kaminski, leitet seit 1925 eine Abt. f. „tänzerische Musikerziehung“ an der Günther-Schule, an der er besonders Laiengruppen mit Schlagzeug (Xylophonen usw.) ausbildete, auch Dirig. des Münchner Bachvereins, lebt in Gräfelfing bei München als einer der bedeutendsten u. eigensten Musikerköpfe der Gegenwart (auch Lehrer von W. *Egk u. a.). Er schrieb eine Kantate *Des Turmes Auferstehung* (Werfel, 1928); *Orch.-Präludium* (1925); *Tanzspiel Der Feuerfarbene* (1925); kleines Konz. f. Bl. und Cemb. (1927); *Orch.-Entrata* (nach Byrd, 1928); kl. Festmusik für Kammerorch. (1928); Cf.sätze I (1929); *Catulli Carmina* I, II, III (12 a capp.-Ch.e 1930—33, jetzt als Bühnenstück i.

Vorber.); *Das Werkbuch* I, II (Kantaten, Gemeinschaftsmusiken, 1931—33); *Das Schulwerk* (elementare Musikübung, bisher 13 Hefte, 1931ff., mit G. Keetman u. H. Bergese, Neubearb. i. Vorber.); *Geigenübung* I, II 1933; *Bayrische Musik* (kl. Festmus., 1934); *Olympischer Reigen* (1936). Das szenische Oratorium *Carmina burana* (Frankfurt a. M. 1937) weist der mod. Oper neue Wege durch erstaunliche Ausschöpfung rhythmischer Möglichkeiten; O. schrieb ferner die ungemein originelle Oper „Der Mond“ (München 1939). — Bearbb. v. Monteverdi *Orfeo* (Mannheim 1925, weitere Neugestaltung Dresden 1940), *Ballo delle Ingrate* und *Arianna* (Gera 1940) u. *Poppea*. Musik zum „Sommernachts-traum“ (Frkft. 1939), Oper „Die Kluge“ (Frkft. 1942); *Antigone* (nach Hölderlin) in Arbeit; *Entrata* nach *Bird f. 5chörig. Orch. (Frkft. 1941); Hg. (mit K. *Huber) einer Heftfolge „Musik der Landschaft“. Er schrieb: Gedanken über Musik mit Kindern u. Laien (Musik XXIV/9).

Lit.: H. Schmidt-Garres, Neue Formen der Musikbühne zu C. O.s letzten Werken (Schweiz. MZ 79, 1939); H. *Hoffmann, Erfahrungen beim Studium v. O.s „*Carmina bur.*“ (Musikpfl. 1939); Werkprospekt bei Schott (1942).

Organicen (lat., v. *organum* u. *cānere* = Singen), Organist.

Organisation s. Musikorg.

Organista (lat.), 1) Komponist v. Organa, s. Organum 2); 2) Organist.

Organistrum (lat.), *Drehleier.

Organoedus (griech.), Organist.

Organographia (griech.), Instrumenten- (insbes. Orgel-) Beschreibung, s. M. *Praetorius.

Organum (griech. ὄργανον = Werkzeug), 1) Musikinstrument (daher *Orgān* = menschl. Stimme), *Orgel; 2) Sammelbezeichnung für mehrere Formen früheste Mehrstimmigkeit (vielleicht, weil man die nicht liturgische Gegensstimme zunächst der Orgel anvertraute?): a) Parallelsingen zum *cantus* *Gregorianus in Oktaven; Quarten oder Quinten im Rom des 7. Jhs. n. Chr. durch (wohl von Byzanz herübergekommene) *Paraphonistae* (= Nebensänger), wogegen sich noch *Guido v.

Arezzo wandte; über möglicherweise vorkirchlichen O.-Gesang in Island vgl. v. *Hornbostel (hj.) in Deutsche Islandforschung 1930; b) *orgepunktartiges Liegenbleiben der Unterstimme (*diaphonia basilica* = „königliche Stimmteilung“), so noch bis zum 14. Jh. begehend, etwa bei Johs. de *Muris; c) Fortschreiten einer Unterstimme in Gegenbewegung aus dem Einklang zu einer Konsonanz u. wieder in den Einklang (seit etwa 1100 auch in die Oktave), gern mit Stimmkreuzungen in der Mitte. Aus dieser Form entwickelte sich bald nach Guido, bei Johs. *Cotton, der Übergang zum geregelten *Kontrapunkt in der Form des *Discantus.

Lit.: P. *Wagner, *Über die Anfänge des mehrstg. Gesangs* (ZfMW IX), *Zu den liturg. Organa* (AfMW VI); Fr. *Ludwig, *Repertorium organorum* I (1910); H. *Riemann, *Gesch. d. M.-Th.*, S. 17ff. u. Hdb. d. MG. I 2, S. 135ff.; *Handschin, *Zur Gesch. d. Lehre vom O.* (ZfMW VII), *Der O.-Traktat v. Montpellier* (Adler-Festschr.); H. Schmidt, *Die Organa der Notre-Dame-Schule* (Diss. Wien 1930, Bärenr.); v. *Ficker in Dt. Vj. 1925; H. *Husmann, *Die 3- u. 4stg. en Notre-Dame-Organa* (Lpzg. 1940).

Orgel (lat. *organum*, franz. *orgue*, ital. *organo*, engl. *organ*), unser größtes und machtvollstes Klangwerkzeug, das trotz s. weltlichen Vorgeschichte als *Hydraulos* (Wasserdruckorgel) in der Antike (angebl. erfunden 170 v. Chr. v. Ktesibios, beschr. v. Heron v. Alexandria) und am *byzant. Hofe, durch seine tausendjährige Geschichte in der abendländischen KM als das „Instrument der Instrumente“ zum Inbegriff liturgischer Spielmusik geworden ist, um so mehr als die Organisten bis zur Reformation fast durchweg Priester gewesen sind; doch zeigen sich heute wieder große Möglichkeiten weltlicher Verwendung, zumal bei Feiern von Staat und Partei. Übrigens bleibt für das späte M.-A. oft zweifelhaft, ob mit **organum* der O.-Gesang oder die Orgel, mit *organista* der O.-Sänger oder der Orgelspieler gemeint sei, beides war wesensverwandt.

A) *Geschichte*: Nach Erwähnungen bei Cassiodor, Augustin u. Bildzeugnissen kannte das Abendland bereits von der letzten Römerzeit her Orgeln, bis solche,

die wohl größer waren als bisher, durch byzantinische Kaiser 757 an König Pipin und später an Karl d. Gr. geschenkt wurden, der diese für die Münster zu Aachen u. Metz nachbauen ließ. Über den deutschen O.-Bau der Benediktinerklöster um 1000 unterrichten besonders der O.-Traktat des *Notker Labeo u. die *Schedula diversarum artium* des Presbyters Theophilus (Anf. 12. Jh., bei E. Buhle, Die Instr. in den Miniaturen des M.-A. [1903]). Die O. zu Winchester hatte gleichzeitig schon 400 Pfeifen u. 2 Klaviere, wobei jede der je 20 Tasten 10 Pfeifen (auch in der Oktave u. Doppeloktave), aber noch keine Mixturen besaß. Zahlreiche Bälge u. Bälgetreter sorgten bereits für gewaltigen Klang, der aber so süß war, „daß eine Frau das Bewußtsein verlor und das Leben.“ Wieweit das „Schlagen“ der ältesten O. wörtlich zu nehmen sei, ist umstritten; zunächst wurden die Tasten, auf die die Tonhöhenbuchstaben geschrieben waren, nicht heruntergedrückt, sondern zum Erklängen nach oben zurückgeklappt, seit dem 13. Jh. normal gespielt. Entscheidende Fortschritte brachte das 13. Jh. in Dtschl., vielleicht durch den genialen Kölner Dominikaner Albertus Magnus. Um 1300 wurde (vermutl. von dem Brabanter Louis van Valbeke, † 1318) das Pedal erfunden, dessen Benutzung noch im 16. Jh. in Italien spürbar hinter derj. beim dt., franz. u. span. Orgelspiel zurückblieb. Großorgeln gab es seit 13. Jh., seit 15. Jh. besaßen sie bereits fast alle deutschen Kirchen, vielfach sogar je 2: eine gegen die Kantorei konzertierende, deren Disposition alle Charakterstimmen des damaligen Bläserorchesters nachzubilden suchte u. vom Organisten mit selbständiger *O.-Literatur gespielt wurde, sowie eine kleine „Chororgel“ von a cappella-Klang, die teils zum *Cantus gregorianus* intonierte, teils die Kantorei (150 Jahre vor dem *Generalbaß!) verstärkte. Entsprechend diese „spätgotische Charakterstimmen-Orgel“ nordischem Geschmack und der Figuration zum hervorzuhobenden *Cantus firmus*, so die a cappella-Orgel mit einheitlicher Klangpyramide dem italienischen Klangideal (Renaissancetyp), das 1580—1620 zeitweilig auch in Süddeutschland sich durchsetzte. Die viel-

fache Personaleinheit der O.-Bauer und O.-Spieler führte u. besonderer Förderung des Orgelbaues durch das Schaffen bedeutender Orgelmeister wie *Paumann, *Hofhaimer, *Scheidt, J. S. Bach. Berühmte Orgelbauer waren die Familie *Compenius, *Fritzsche, E. Casparini, *Schnitger, Joach. Wagner, die *Silbermanns. Um 1650 verschwindet die Charakterstimmen-O. gegenüber dem neuen, Hochbarock u. Rokoko beherrschenden Typ einer O. der „mystischen“ Tuttiverschmelzung mit silbernen Oberklang-Mixturen, die für Buxtehude und Bach größtenteils Gültigkeit hat. Diese vergrößert sich in der Zeit Abbé *Voglers zur „romantischen Orchester-O.“, die im 19. Jh. vielfach durch zu dicke Grundstimmen (8 Fuß) derb und diesseitig wirkt u. gegen 1900 sich oft allzu maschinenmäßig ausbaut (Kombinationen, Schwellkasten, Rollschweiler, Hochdruckregister, elektrische Traktur, Fernwerk usw.), wie es der Komposition von Liszt bis Reger entspricht u. in den Wurlitzer-Organen u. Oskalyds der Kinos seine letzte, äußerste Verkörperung gefunden hat. Hiergegen entwickelten sich zwei Renaissance-Wellen: die „elsässische Orgelreform“ um 1905 (A. *Schweitzer, *Widor usw.), die an Hand der modernen französ. Orgel (*Cavaillé-Coll) wieder auf den Silbermann-Typ mit Schleiflade u. geringerem Winddruck zurückstrebte, u. die Praetorius-Orgelbewegung um 1920 (W. *Gurlitt, Jahn, *Mahrenholz), die bis auf das „kultische“ Charakterstimmen-Instrumentarium, die Schleiflade, die mechanische Traktur zurückging. Man verbindet die moderne Steuerung mit alter Klangqualität, werkmäßigem Aufbau, fein schneidenden frischen Mixturen usw. Die Zukunft wird (trotz dem Vorwurf der „Kompromiß“-Orgel) vermutlich einem Typus gehören, der das Gute der ersten und zweiten Reform mit den technischen Errungenschaften der Neuzeit verbindet, um sowohl die alte als auch die neuere Lit. möglichst stilgerecht zur Darstellung zu bringen. Starke Beachtung verdient die moderne Renaissance der Hausorgel (Kleinorgel, Positiv). Sondertypen der alten Zeit waren 1) das *Positiv, eine Klein-O. ohne oder mit bloß „angehängtem“ Pedal (das von den Tasten des Manuals

ohne eigne Pfeifen abhing), nur aus Flötenstimmen, davon die Unteroktave zur Raumersparnis meist gedackt; an größeren Orgeln gern als „Oberwerk“ (schwaches Kontrast-Werk) ein Brust- oder Rückpositiv), dies in der Brüstung der Orgelempore zur Gemeinde hin; 2) das **Portativ*, noch kleiner und tragbar, als *Organettino* mit einer Hand spielbar, während die andere den Blasbalg zu bedienen hatte (so auf dem Genter Altar, bei Raffaels hl. er *Cäcilia usw.); 3) das *Regal*, eine kleine O. nur mit Zungenstimmen, sogar in Bibelbuchformat. Daß man gewisse Klanggruppen zu Haupt-, Ober-, Nebenwerken auf eigem *Manual (besonderer Klaviatur, jedoch mit *Koppeln zur Umstellung und Verbindung mehrerer) zusammenfaßte, geht weit zurück; um 1500 wurden so nachweislich manchmal Haupt- u. Chororgel „auf ein Gebläse“ vereinigt; im Barock steigerte man sich gelegentlich bis auf 5 Manuale. Einen gewissen Nebenbuhler bildet neuerdings das *Harmonium, das aber weder klanglich noch seinen spieltechnischen Möglichkeiten nach in die Kirche, sondern höchstens in die Hausmusik gehört.

B) *Einrichtung der O.*: Die drei Hauptteile der O. sind a) das Pfeifenwerk, b) das Anblasewerk und c) das Registerwerk; a) das Pfeifenwerk besteht aus Registern, d. h. Pfeifengruppen von jeweils in sich gleichartiger Bauart und Klangfarbe, die entweder durch den ganzen Tonumfang durchgebaut sind (Vollstimme) oder (heuteseltener) nur für die Hälfte der Klaviatur disponiert sind (Halbstimme); werden ihre tiefsten Töne zur Raumersparnis mechanisch von Pfeifen eines andern Registers übernommen, so spricht man von „übergeführten Stimmen“; wird in der Höhe die Pfeifenreihe nicht den Tasten gemäß weitergeführt, sondern wieder in der unteren Oktave angestückt, so von „repetierenden Stimmen“. Den Grundklang geben die Prinzipalflöten in Normaltonhöhe, 8' (s. Fuß); dazu treten die Oktav- oder Seitenstimmen: 16' u. 32' für die untere Oktave u. Doppeloktave (doch ist die Unteroktavierung auch durch *gedackte Pfeifen des gleichen Fußmaßes zu erzielen, 32' erscheint auch als Differenz-

ton von 16' und seinem Quintbaß 10 $\frac{2}{3}$ '), 4', 2, 1' für die obere Oktave, Doppel- u. dreifache Oktave. Letztere zählen auch, da sie allein kaum verwendbar sind, zu den Hilfsstimmen (meist Labialflöten), welche dem Klang verschmelzende Obertöne und so andere Klangfarben beimeengen. Zu den einfachen H. rechnen die einzelnen Quinten (2 $\frac{2}{3}$ '), Terzen (1 $\frac{3}{5}$ '), Septimen (1 $\frac{1}{7}$ '), zu den zusammengesetzten oder gemischten Stimmen die Mixtur (3—5, 6-, 8- u. mehrfach), Cornett (3—4 fach), Rauschquinte, Sesquialter, Scharf, Zimbel usw. Zu den Lippenregistern von wechselnder Mensur und Gestalt zählen außer den Prinzipalen die weitmensurierten Flöten (Hohfl., Nachthorn, Blockfl., Schwegel, Traversfl., Flauto dolce, Feldfl.), der engmensurierte Geigenchor (Geigenprinzipal, Gambe, Violoncell, Fugara, Salizional, Aoline, Voix céleste), ferner an konisch gebauten Charakterstimmen Gemshorn, Spitzfl., Dolce, Portunalf.; halbgedackt: Rohrflöte; gedackt mit Kastenbart: Quintatön; zu den Zungenstimmen oder Rohrwerken dagegen zählen Posaune, Trompete, Tuba, Clarino, Fagott, Dulzian, Oboe, Clar., Vox humana, Regal, Krummhorn, Rankett, Bärpfeife. Jedoch besagen die Namen nicht viel — man muß zumal bei alten Dispositionen immer wissen, welche Bauart gemeint, welches Material verwendet worden ist —, grundlegend ist vor allem die Mensuration, wichtig auch die Frage der M. verjüngung. Sehr verschiedenartig kann die *Disposition* der O. sein je nach den Bedürfnissen der Raumfüllung (Kirche), den finanziellen Mitteln, den liturgischen u. künstlerischen Zielen (Gemeindebegleitung, Stilorgel); es gibt kleine Haus- u. Übungs- und Dorfkirchenorgeln schon mit 3 klingenden Stimmen im einzigen Manual nebst einer Pedalstimme, es gibt aber auch Riesenwerke für an die 200 Register mit allen Schnurpfeifereien des Schlagwerks u. dgl. Wichtig ist, daß selbst bei kleineren Werken der Gesamtklang weder schreiend noch mager, sondern warm, voll u. zugleich durchsichtig sei, daß die einzelnen Werke gegeneinander gut abgehoben sind, aber im Stärkeverhältnis nicht zu weit auseinanderklaffen, daß auch im Pedal neben dem 16'

mindestens ein 8' und ein 4' steht, um melodische Cantus firmi übernehmen zu können; daß auch das Hauptwerk zarte Stimmen zur Solo-Gesangsbegleitung besitzt; daß die Hilfsstimmen nicht allzusehr die Kernstimmen überwiegen, damit eine wirkliche Klangverschmelzung eintreten kann. b) Das Anblasewerk stellt die Lunge der O. dar u. besteht aus den Bälgen, Kanälen, dem Windkasten, den Windladen; der Orgelwind hat bei kleineren Werken einheitlichen Druck, den die Gewichte auf den Bälgen regeln (meist 70—100 mm der Windwaage); bei größeren Werken wird verschiedener Winddruck durch Regulatoren (Magazinbälge) erzeugt; die Bälge sind Faltenbälge (wie Schmiedebälge mit mehreren Falten), seit dem 16. Jh. Spann(Keil-)bälge (mit nur einer Falte), Parallel- u. Kastenbälge (19. Jh.) u. jetzt Magazinbälge, neuerdings vielfach durch Ventilatoren bedient, die durch Elektromotoren angetrieben werden. Wie schon bei älteren Bälgen durch ein Kropf- oder Büchsenventil vor Rückfluß gesichert, strömt der Wind durch den Windkanal oder die Kanäle in den Windkasten, von hier in die Register oder Tonkzellen durch die verschiedenartig gebauten Windladen: die ältere Schleif- und Springlade oder die (1842 v. Walcker in Ludwigsburgerfundene) Kegellade (neuestens auch Taschenlade). c) Das Registerwerk besteht aus der die Einzelpfeifen vom Manual oder Pedal her auslösenden *Traktur*, die mechanisch, pneumatisch (Jos. Booth, London 1827) oder elektrisch (Ch. Sp. Barker, Paris 1867) steuert, und der die Register und Kopeln (Manual- u. Pedalübertragung) auslösenden *Registratur*. Beide gehen vom *Speliisch* aus, der die Tasten in den mehreren Klaviaturen (Manualen und Pedalen) vereint — infolge der zahlr. Oktavierungen kann der Tastenumfang wesentlich kleiner als beim Klavier sein — und außerdem die Registerzüge (heute meist kleine Wipp-tasten), *Kombinationsschnöpfe, Koppelfriffe, Auslöser für Registergruppen (Rohrwerk, Forte, Tutti), die Zifferblätter für Winddruck und Stromstärke, die Tritte für Rollschweller u. Walze, u. U. auch Fußregistraturen und Registerauslöser enthält. Der *Jalou-*

sieschweller ist eine Vorrichtung, um das *Crescendo* u. *Decrescendo* dadurch zu erzielen, daß ein ganzes „Werk“ (Manual-Registergruppe) in einem Kasten steht, der durch Jalousieläden geöffnet u. geschlossen werden kann. Die *Walze* (oder Rollschweller [seit 1850]) erzielt Klangverstärkung u. -schwächung dadurch, daß in vorbestimmter Reihenfolge Register hinzutreten oder abgestoßen werden. Der *Tremulant* ist eine Vorrichtung, um den Ton einzelner Register durch Intermittieren der Luftstöße menschenähnlich klingen und so als *Espressivo* hervortreten zu lassen; bei dem Register *Voix céleste* oder *Unda maris* wird das *Vibrato* meist durch *Schwebungen zweier nur wenig verschieden gestimmter Pfeifen erzeugt.

Trotz dieser Versuche, den Orgelklang zu entmechanisieren, besteht doch die besondere Eigenart des Instruments in der gleichbleibenden Tonstärke („Starrklang“); so fehlen Anschlagsakzente, und das Legato ist die Grundlage der Spielweise; trotzdem spielt die *Artikulation eine große Rolle, und das Betonungs-*Espressivo* innerhalb der Phrase kann durch geringe Längenunterschiede (*Agogik, *Rubato) ersetzt werden.

Nicht wegzudenken ist vom Gesamtbild der O. ihr *Prospekt*, d. h. das künstlerisch ausgestattete O.-Gehäuse, das in Gotik u. Renaissance meist als Schrank-O. mit bemalten Orgelflügeln verschlossen werden konnte, in Barock u. Rokoko als Ausdruck werkmäßigen Klangaufbaus durch vielgeteilte u. phantastisch geschweifte Formen auffiel und nur um 1925 im Zeichen „neuer Sachlichkeit“ versuchsweise gespart — eine modische Verarmung, die rasch wieder überwunden wurde: auch den Menschen läßt Gott nicht als eine Summe von Muskeln herumlaufen, sondern hat ihm ein Antlitz gegeben. Die Prospekt-pfeifen sind teils „blind“ (d. h. nicht klingend), teils reale Stimmen, oft von besonders reinem Zinn, häufiger aus Ersparnisgründen aus aluminisiertem Zink, während für die inneren Register auch Blei und Kupfer, ja Holz als Pfeifenmaterial mitverwendet wird. In Spanien ragen Trompetenstimmen waagrecht aus den Prospekten hervor. Die größten deutschen Orgelbaufirmen sind zur Zeit *Walcker in Ludwigsburg u.

*Sauer in Frankfurt a. O. (beide vereint in der Hand von Dr. h. c. Oscar Walcker, Ludwigsburg), Steinmeyer in Öttingen, Furtwängler & Hammer in Hannover, Gebr. Rieger in Jägerndorf, Kemper in Lübeck, außerdem viele vortreffliche mittlere und kleine Firmen.

Lit.: A) *Zur Gesch. d. Orgel*: a) Darstellungen: A. *Gastoué, *Notes sur l'orgue en Orient* (Rev. de musicol. 33): H. G. *Farmer, *The org. of the ancients* (London 1931); A. *Schubiger, *Mus. Spicilegien* (1876); E. *Buhle, *Die Instr. in den Miniaturen des M.-A.s* (1903), I 52ff.; Chr. *Mahrenholz, *Die O.-Register, Gesch. u. Bau* (1932² in Vorb.); H. *Riemann, *Der O.-Bau im frühen M.-A.* (Präl. u. Stud. II, 190ff.); W. *Gurlitt, *Wandlungen des Klangideals der O.* (O.-Tagungsber. Frbg. i. Br. 1926); H. J. *Moser, *Dt. Orgelspiel um 1500* (P. Hofhaimer, S. 83 bis 112); H. Hickmann, *Das Portativ* (1935); Ingeb. Rücker, *Die dt. Orgel am Oberrhein* (1941); G. *Frotscher, *Dt. O.dispositionen aus 5 Jhh.* (Kallmeyer 1939); Th. Schneider, *Die O.-bauerfamilie Compenius* (Diss. Berlin, AfMF II); G. Fock, *Arp Schnitger u. s. Schüme* (in Vorber.); E. Flade, G. Silbermann (1926); H. H. Steves, *Der O.-bauer Joach. Wagner* (AfMF 4, 1939); E. Rupp, *Entw.-Gesch. d. O.-Baukunst* (1929, tendenziös und schlecht); H. *Klotz, *Über die Orgelkunst der Gotik, der Renaiss. u. d. Barock* (1933); ders., *Das Buch von der O.* (1940); A. Merklin, *Organologia* (Madrid 1924); ders., *Aus Spaniens altem O.bau* (hg. v. P. Smets, 1939); W. Kaufmann, *Der O.prospekt in stilgesch. Entw.* (1939); A. Williams, *The Story of the organ* (1903); Ch. Mutin in *Lavignacs Encycl.* II 2 (1926); F. Bärnwick, Jos. Gablers Weingartner O.; K. Mehrkens, *Die Schnitger-O. an Skt. Jacobi* (Hbg.); Th. Cortum, *Die O.-Werke im Hambg. Staate* (1925—28); B. Wester, *O.-Bau in Schweden 1600 bis 1800* (Musik und K. IV); C. F. *Hennerberg, *Die schwed. Orgeln des M.-A.s* (Kongr.-Ber. Wien 1909); F. X. *Mathias, *Zur Orgelbaugesch. des 18. Jhs.* (Kongr.-Ber. Lüttich 1930); Burgemeister, *Der O.-Bau in Schlesien* (1925), H. Spies, *Die Salzburger*

Dom-O. (1931); W. Haacke, *Die Entwicklungsgeschichte des O.-Baus im Lande Mecklenburg-Schwerin* (Freiburger Diss. 1934); W. *Stahl, *Lübecker Orgeln* (1938); W. *Gurlitt, *Schwäb. O.baukunst* Zf. Instr.bau 1942); Walcker u. Co., *Gesch. der Firma* (1933); O. Eberstaller, *O. der dt. Ostmark* (1943); histor. J. Hopkins, *The organ* (1854); O. Wagemann, *Gesch. d. O.* (1887); b) *Quellenschriften*: Arnold *Schlick, *Spiegel der Orgelmacher u. Organisten* (bei Schöffers, Mainz 1511, Neudr. v. Eitner, Beil. zu MfM I 1869 u. P. Smets 1937); M. *Praetorius, *Organographia* (Syntagma II, 3 und 4, 1619; Faks.-Neudr. v. *Gurlitt, Bärenr. 1929); ders. und E. Compenius, *Orgeln Verdingnis* (hg. von Fr. *Blume, Kallm. 1936); C. Antegnati, *Die O.-Kunst* (dt. von P. Smets, Mainz 1938); Verz. s. Orgelw., hg. v. R. Lunelli; J. Ph. Bendeler, *Organopoeia* (1690, als *Orgelbaukunst* 1739); A. *Werckmeister, *O.-Probe* (Quedl. 1698, Faks.-Neudr. Bärenr.); J. *Adlung, *Musica mechanica organoedi* (1768, Faks.-Neudr. v. Mahrenholz, Bärenr.); Dom *Bedos de Celles, *L'art du facteur d'orgues* (1766—78, 3 Bde., Neudr. wie vor.); J. H. Biermann, *Organogr. Hildesimensis* (1738, Faks. von E. Palandt, 1930); Dresdener hs. Orgelasp. tes 18. Jhs. (P. Smets); Joh. Ullr. Sponsel, *O.historie* (1771, Ausz. v. P. Smets 1931); Johs. Schaffer, *Nordhäuser O.chronik* (1939); c) *Lehrbücher*: J. G. *Töpfer, *Lehrb. d. O.-Baukunst* (1856, 4bdg.;² v. M. Allihn 88, ³neubearb. v. P. Smets, Mainz I/II 1936, III 39); P. Smets, *Neuzeitl. Orgelbau* (1932); ders., *Die O.-Register* (1934); P. Vretblad, *O.-Registren* (Stockh. 1932); A. *Cellier u. H. Bachelin, *L'Orgue (éléments, hist., esthét., Paris 1933)*; F. *Raugel (s. d.); C. Locher, *Die O.-Register u. ihre Klangf.* (5v. J. Dobler 1923, in 9 Sprachen übers.); *Mahrenholz, *Die Göttinger Marien-O.* (1931); ders. im Orgeltagsber. Freiberg (1927); ders., *Die Berechnung der Orgelpfeifenmensuren* (Bärenreiter 1938); J. *Biehle, *Theorie d. pneum. O.-Traktur* (1912); O. Vierling u. Fr. Sennheißer, *Beeinflussung d. Töneinsatzes bei der Orgel* (Akust. Zs. VI, 1941); Heinr. Schmidt, *Die O. unserer*

Zeit (einführend, 1904, ²²); C. Elis, O.-Wörterbuch; ders., Neuere O.-Dispositionen (beides Bärenr. 1932); R. Foort, *The Cinema organ* (London 1932); H. David, Kleinorgeln (Musikpfl. III, 474ff.); Hans Biedermann, Aktuelle O.-Baufragen (Bärenr.); E. Thienhaus, O.-Baufragen im Licht der akust. Forschung (AfMF 1939); J. G. Mehl, Die Denkmalspfl. auf dem Gebiet d. O.baukunst (1939); W. und Th. Lewis, *Modern Organ Building* (London 1939); Zur Frage der O.-Prospekte: H. Mund, Gesch. u. Bedeutung des O.-Gehäuses (Freiburger Kongr.-Ber., S. 119ff. u. Anhang). B) *Zur heutigen O.-Bewegung*: Tagungsberichte Freiburg i. Br. 1926 (W. *Gurlitt), Freiberg i. Sa. 1927 (*Mahrenholz), Freiburg 1938 (*Müller-Blattau); Lübecker Orgelbuch (W. Kraft, Bärenr.); H. H. Jahn, Die O. und die Mixtur ihres Klanges (Ugrinoheft IV 1922); Fr. *Heitmann im Jb. d. Akad. für K.- und Schulm. II; ders., O.-Interpretation (MusikXXI/9); G. *Ramin, Gedanken zur Klärung des O.-Problems (1929); H. *Birtner, Probleme der O.-Bewegung (Theol. Rundsch. 1932); Th. *Kroyer, Die Wiedererweckung der histor. Klangbilder in der musik. Denkmälerpraxis (Acta music. II, 1930); W. *Gurlitt, Zur gegenwärtigen O.-Erneuerungs-Bewegung (Musik u. Kirche I, 1929); Friedrich *Högner, Die deutsche O.-Bewegung (Zeitwende VII, 1931); Helmut *Schultz, Die Karl-Straube-Orgel, 1930 (Br. u. H.); Johs. *Wolgast, Karl Straube, Vorwort zu „Alte Meister des Orgelspiels“, N. F. I, 1929 (Peters); K. *Hasse über die Freiburg. Praetorius-Orgel in ZfMW IV, 1921, S. 127f. u. Allgem. Musikztg., Jg. 49; A. *Schweitzer, Deutsche und französ. Orgelbaukunst, (mit einem Nachwort, 1927); H. Schweiger, Abbé Voglers Orgellehre (Freiburger Diss. 1934); W. Haag, Die Orgel im Gottesdienst (Mschr. f. Gd. u. kK. 1933); W. Kamlah, Die deutsche Musikbewegung (Musik u. Volk I, 1933); W. Supper, Architekt u. O.-Bau (Kassel 1940); J. Wörsching, Der Orgelbauer K. Riepp (1940); G. Waldmann, Die O. in der Gegenwart (Wolfenb. 1939); G. *Frotscher, Dt. O.dispositionen aus 5 Jhh. (dgl.); Chr. *Mahrenholz, 15 Jahre

O.-Bewegung (Mus. u. Kirche 1938 und in „Festschr. dt. KM 1937“). Zs. *Musik u. Kirche* (1927ff.).

Orgelkomposition, Die Gesch. der, beginnt (soweit Notendenkmäler eindeutig nur für Orgel sie belegen) mit einer O.-*Tabulatur des 14. Jhs. (Hs. London, Brit. Mus. Add. 28550, Faks. bei Wooldridge, *Early Engl. Harm.*, 1897, Tafel 42—45, dazu J. *Wolf, Hdb. d. Notat.-K. II 5ff.); das zweitälteste Denkmal, die Tab. des Adam Ileborg v. Stendal (1448, jetzt Courtis-Inst., Philad.), enthält Variationen über ein dt. Lied (Apel [j.] in ZfMW 1934) u. benutzt bereits Pedal. Es folgen 1452 die mehreren *Fundamenta organisandi* des berühmten blinden Nürnbergers Conr. *Paumann in München (Faks.-Ausg. der ehem. Wernigeroder Hs. zus. mit dem *Lochamer Ldb., hg. v. *Ameln) — Anleitungen vor allem zur Stegreifaussfüllung steigender u. fallender Tonschritte sowie einige Liedsätze; über die Parallelquellen BB theol. lat. 4^o 290, München, Staatsb. lat. 5963, Hamburg VD VI 3225 u. Erlangen 724 vgl. L. *Schrade, Die hs. Überliefg. der ältesten Instr.-Mus. (1931). Daß weder der große *Landino noch *Paumann so für sich allein gestanden, wie es zunächst erschien, bewies H. J. *Moser (P. Hofhaimer, S. 82ff.) durch Nachweis zahlr. namhafter Organisten des 15. Jhs.; ihre Hauptspiegelung um 1470—80 bietet das Buxheimer Orgelbuch (Tab. in Staatsb. München); dazu H. Schnoor in ZfMW IV. Der wichtigste Meister der alten Zeit wurde P. *Hofhaimer, der bedeutende u. höchst virtuose Orig.-Werke f. O. über T' *Andernaken*, *Salve regina* usw. schrieb u. eine bis nach Italien u. Norddtschl. reichende Schule (*Paulomimen*: Dionisio Memo, H. *Buchner, H. *Kotter, H. Oyart, H. u. K. Brumann, W. *Greffinger, H. *Schechinger, O. *Luscinius) ausbildete, deren Werke vor allem die Tab. en v. L. *Kleber, *Kotter, *Buchner, Frid. Sicher sowie Krakau (Ak. d. W., Hs. 1716) enthalten (Ausw. *Frühmeister d. dt. Orgelkunst* v. Moser u. *Heitmann, Br. u. H. 1930); daneben blühte selbständig A. *Schlick (gedr. Tab. Heidelberg 1512 u. Spiegel d. Orgelm. 1511). Auch viele in Gesangsnoten notierte, aber schwach oder gar nicht

textierte Kirchenwerke hat A. *Scher-
ring (*Die niederl. Orgelmesse* [1912] u.
Alte Meister aus der Frühzeit des O-
Spiels, Br. u. H. 1913) als O. zu be-
anspruchten unternommen. Bedeutsame
Kunde vom gleichaltrigen französ.
Orgelsp. geben die *Attaignantschen
Tab.-Drucke v. 1530 (hg. v. Yvonne
*Rocketh, *Soc. musical.*, Paris 1930);
der Glanz der span. Orgelkunst spiegelt
sich bei *Cabezón (dazu O. *Kinkeldey,
Kl. u. O. im 16. Jh., 1912). Die deut-
schen O.-Tab. v. E. N. *Amerbach
(Leipzig 1571—83), Bernhard Schmid
(Straßb. 1576/77), J. Rühling, J.
*Paix (1583 u. 89), Hss. v. Löffelholtz,
Nörmiger usw. zeigen das in Hofhaimers
Schule edel durch alle Stimmen ge-
führte Verzierungswerk meist auf bloße
Diskant-Passagen zusammengezogen,
während die Polyphonie sich auf Ak-
kordstützen zusammenzieht. Gegen-
über der früheren Gesamtbezeichnung
aller O.-Komponisten vor *Haßler als
Coloristen empfiehlt sich daher eine
Unterscheidung nach folgenden Grup-
pen: 1440—90 (Paumann, Buxheim):
Coloristen; 1490—1540 (klassische Höhe
der Hofhaimerschen Auszierungskunst):
Ornamentisten; 1540—90: *Passaggisten*.
Daran schließt sich 1590—1620 eine
Gruppe *Organaler Vokalist*en, d. h.
meist süddeutsche Anhänger (*Er-
bach, *Luython, die Brüder *Haßler,
*Steigleder, J. H. *Schein) der mehr
a cappellistisch eingestellten Orgelschule
v. S. Marco (*Willaert, *Buus, *Ga-
brieli, *Merulo), die neben *Toccata und
*Fantasie vor allem das *Ricercat. (im
Anschluß an die Vokalfuge) pflegen
(*Dirutas *Transilvano*, Denkmäler bei
Torchi Bd. III). Das norddt. Orgel-
spiel findet 1609—11 einen ersten Höhe-
punkt in den Hymnen- u. Kirchenlied-
bearbb. des M. *Praetorius (hg. v.
W. *Gurlitt in AfWM III, 1921, prakt.
Ausg. v. K. *Matthaei, Kallm. 1930);
weit umfassender kreuzen sich englische
Einflüsse (J. *Bull, *Virginalisten) u.
ital. Erbschaft (*Zarlino, *Luzzaschi)
in dem Amsterdamer Jan Pieterszon
*Sweelinck (Ges.-Ausg. Bd. 1 v.
*Seiffert 1895, verm. mit *Gombosi [j.]
u. Götsching i. Vorber.), der mit seinen
Fugen u. Variationsketten eine große
deutsche Schule begründete: S. *Scheidt
(Halle), M. *Schildt (Hannover), P.

*Siefert (Danzig), W. Karges (Berlin),
Jak. *Praetorius (Hamburg) usw. (vgl.
M. *Seiffert in Vj. VII); deutsche
Hauptquellen dieser Kunst (vor allem
der strophischen KL.-Bearb.) sind die
Tabulaturen Domkapitel Wisby (Ham-
burger Kunst), Lynar (Lübben), Mino-
riten (Wien), J. Koch-Dannenberg (Ber-
liner Privatbesitz), Berlin Graues Klo-
ster, Joachimsthal, Stadtb. Lpz., London
usw. Gedruckt: Joh. Woltz (Basel 1617).

Epoche bildete die *Tab. nova* v. Sam.
*Scheidt (Halle 1624, Neudr. v. Seiffert
1892 als DTD I) mit den planmäßigen
figurativen Steigerungen ihrer Varia-
tionszyklen bei Wanderung des Cf. nach-
einander durch alle Stimmten, u. großzügi-
gen Quadrupelfugen (dazu Seiffert in Vj.
VII, 186ff., u. Gesch. d. Kl.-Musik, S.
109ff.). Scheidts Görlitzer Tab.-Buch
von 1650 (Neudr. Ugrino u. Bärenr.)
eröffnet zudem die Lit. künstlerischer
O.-Begleitbücher zum Gemeindegesang.
Von nun an strömt in Deutschland alles
auf J. S. Bach zu: eine Hamburger
Schule geht von J. *Praetorius über den
genialen H. *Scheidemann (prakt.
Ausw. nach Lüneburger Tab. v. Seiffert
[*Organum*] u. R. *Buchmayer, Br. u. H.),
in dem sich Sweelinck mit *Frescobaldi
begegnet, zu *Weckmann, Chr. *Bernhard,
*Reinken u. G. *Böhm (vgl. *Seifferts
Organum) weiter. Ein süddt. Strang
führt von Erbach (DTB IV 2) nicht nur
zu dem Dresdner J. Klemme und dem
Ulmer *Steigleder, sondern auch über
Er. *Kindermann (DTB) zu den Nürn-
bergern J. u. J. Ph. *Krieger, Wecker,
Schwemmer usw., unter denen *Pach-
elbels Stern aufging (DTB IV 1). Der
Stuttgarter *Froberger (DTÖ), ge-
waltig in Toccata (die Bach besonders
liebte) die Schule des Römers *Fresco-
baldi fortsetzend, eröffnet eine Wiener
Gruppe, der nach J. K. *Kerlls Gast-
spiel (DTB) vor allem Vater und Sohn
*Muffat (DTÖ) zuwuchsen; auch den
badischen Außenseiter J. K. F. *Fi-
scher und den Elsässer *Murschhauser
(DTB) hat Bach in Orgelwerken man-
chesmal zitiert. Ein Hauptereignis des
Barock wurde die Ausbildg. des Orgel-
chorals (Lit.: W. *Gurlitt, *Histor. Ein-
leitung zu M. Praetorius, Sämtl. Orgel-
werke* [1930 Kallm.]; Fritz Dietrich
Gesch. d. dt. Chorals i. 17. Jh. [1932
Diss, Heidelb.]; Joh. Schubert, Cho-

ral u. O.-Choral i. 16./17. Jh. [Bärenr. 1931]; G. Kittler, *Gesch. d. prot. O.-Chorals bis Lünebg.* [Diss. Greifsw. 1931]); Hauptquellen des mitteldt. O.-Spiels um 1700 sind die *hs. Samml. v. J. G. *Walther, J. Andreas Bach, die Mylauer Tab.*; aus den Kleinmeistern J. Mich. *Bach, F. W. *Zachow, Armstorff, Buttstedt, N. Vetter wuchs J. S. Bach unmittelbar hervor — am stärksten beeindruckt durch den genialen Deutschen D. *Buxtehude (Lübeck).

Erst um 1650 hatten sich *Kl.-u. Orgellit. stofflich u. spieltechnisch endgültig geschieden. In Frankreich bleiben der KM *Titelouze, G. G. Nivers, z. T. die *Couperins u. *Marchand erhalten, während das Schwergewicht sich der Clavecinlit. zuneigt; bei *Frescobaldi halten sich beide Bezirke etwa die Waage, in Spanien überwiegen die Orgelmeister (Cabanilles, s. Anglès). Die alles überragende Stellung J. S. Bachs für Orgelchoral, Präludien u. Fugen braucht hier nicht weiter ausgeführt zu werden; daß Händel auch O.-Fugen geschrieben, wird leicht über s. Orgelkonzerten m. Orch. übersehen, in denen ihm J. G. *Walther (DTD) stattlich zur Seite tritt. Wertvoll in der Generation der Bachschen Schüler sind noch W. Friedemann *Bach, J. L. *Krebs, der Erfurter Chr. *Kittel mit seinem Schüler *Rinck. Doch tritt mit dem Verfall der Liturgie auch das Interesse für das höhere Orgelspiel zurück oder lenkt (wie bei Abbé J. G. *Vogler) mehr in konzertmäßige Bahnen. Es bedurfte schon der Bachrenaissance, daß F. Mendelschön (j.) und R. Schumann wieder Orgelwerke schrieben; zu ihrer Zeit waren Berner u. s. Schüler Fr. Ad. *Hesse, waren Friedr. *Schneider (Dessau) und Joh. Schneider (Dresden), *Töpfer, A. G. *Ritter die namhaftesten dt. Organisten, in der 2. Hälfte des 19. Jhs. J. G. *Herzog, G. Merkel, A. *Haupt, *Faißt, *Volckmar, Piutti, Heinrich *Reimann, der bedeutende Th. *Forchhammer, J. E. *Habert, Homeyer, A. *Egidi. Der namhafteste Orgelmeister der Gegenwart ist der früheste Interpret des umfassenden O.-Schaffens v. M. Reger, K. *Straube, aus dessen Schule weitaus die meisten jüngeren Talente stammen: Fr. *Stein, K. *Hasse, W. *Reimann (dessen Schü-

ler J. E. Köhler), H. *Keller, H. *Bögel, Fr. *Heitmann (dessen Schüler W. Haacke, Johs. Brennecke), K. *Matthaei, Fr. *Högner, *Ramin, Nowakowski, *Raasted, *Zillinger, Mich. *Schneider, H. *Klotz, W. Kraft, *Haag, *Auler, *Walcha, *Kaller, während A. *Sittard (dessen Schüler Jos. *Ahrens) und H. *Bachem der rhein. Schule Fr. W. *Frankes entstammen.

Seit Liszts Orgelschaffen (Merseburger Domorgel v. Ladegast) erwuchs eine bedeutende vl. misch-französ. Orgelschule (*Lemmens, C. *Franck, *Saint-Saëns, *Guilmant, *Widor, Dupré, *Raugel), der geistig auch A. *Schweitzer zuzurechnen ist — sie verbindet Bach-Umwerbung mit impress. Stimmungswerten (Orgeltyp Cavallé-Coll); Reger kommt ebenso von hier wie von Bachs u. Brahmsens Orgelstil her. Wie stark die jüngste Wandlung der Registrierideale von hochromantischer Vielfarbigkeit zu altertümelnder Strenge sich auswirkt, zeigt am deutlichsten der Vergleich zwischen Straubes *Allen Meistern u. O.-Vorspielen* v. 1905 und seiner zweiten Sammlg. v. 1929 (Peters). Nach-Regersche O.-Komponisten von Gewicht (meist Br. u. H.): J. N. *David, *Ramin, H. *Kaminski, *Raasted, K. *Hoyer, S. *Karg-Elert, *Geyerhaas, S. W. *Müller, G. *Raphael (hj.), H. *Distler, Jcs. *Ahrens, Herm. *Schröder, K. *Höller, W. *Fortner.

Lit.: A) *Geschichtliche*: A. G. Ritter, *Zur Gesch. d. O.-Spiels* (1884; Neubearb. v. G. *Frotscher 1934); *Guilmant u. *Pirro in Lavignacs *Encycl.*; M. *Seiffert, *Gesch. d. Klavierspiels* (1899); O. Baumann, *Das dt. Lied u. s. Bearbb. in O.-Tabulaturen* (Bärenr. 1934); L. Schrade, *Die Messe in der O.-Musik des 15. Jhs.* (AfMF I); Ernst Graf, *Geschichtl. Entw. der O. und des O.-Spiels* (in *Hohe Schule der Musik* 1936); O. Voß, *Die sächs. O.-Musik im 17. Jh.* (Diss. Berlin 1936); K. G. *Fellerer, *Orgel u. Orgelmusik* (1929); Beitr. z. Orgelbegl. des 18. u. 19. Jhs.; ders., *Zur Gesch. d. Orgelmusik nach Bach* (Km. Jb. 1932); L. *Söhner, *Gesch. d. Orgelbegl. des greg. Chorals im 18. Jh.* (1931); J. M. *Müller-Blattau, *Gesch. d. Fuge* (1923, 2 verm. 30); KM.-Kongreß-Ber. Berlin 1927 u. Orgelbautagung *Biehle 1928; E. Ems-

heimer, J. U. Steigleder (Diss. Frbg. i. Br. 1926); M. Fischer, *Die organist. Improv.* im 17. Jh. (Diss. Kassel 1929); H. Kelletat, *Zur Gesch. d. dt. Orgelmus. in der Frühklassik* (Diss. Kbg. 1933); Fritz *Dietrich, *Gesch. d. dt. Orgelchors* im 17. Jh. (Bärenr.); Ch. M. *Widor, *Die moderne Orgel* (1929, dt. v. Elis, Bärenr.); G. Rietschel, *Die Aufg. d. O. im Gottesdienst bis ins 18. Jh.* (1893); Mich. *Schneider, *Die O.-Spieltechnik des frühen 19. Jhs.* (Diss. Köln 1940); H. J. Wagner, *O.-Musik in Thüringen 1830—60* (Diss. Berlin 1936); A. *Schering, *Studien zur MG der Frührenaissance* (1914); O. *Kinkeldey, *O. u. Kl. im 16. Jh.* (1910); A. *Schweitzer, *Dt. u. franz. Orgelbau- u. O.-Kunst* (1906, Nachwort 27); Chr. *Mahrenholz, *Der gegenw. Stand der Orgelfrage im Licht der O.-Gesch.* (1928); F. *Welter, *Spiel und Kompos. zu mehreren Orgeln* (ungedr. Diss. Berlin 1922); Fallou und Dufourcq, *Essai d'une bibliogr. de l'hist. de l'orgue en France* (Paris 1929); N. Dufourc, *Esquisse d'une hist. de l'O. en France du 13.—18. siècle* (Paris 1938); ders., *La musique d'orgue franç. de Titelouze à J. Alain* (Paris 1941); Y. *Rockseth, *La musique d'orgue au XVe s.* (Paris 1930); dies., *La mus. d'O. au 15./16. siècle* (Acta musicol. 9, 1937); dies., *Du rôle de l'O. du 13. siècle* (Bull. trimestr. des Amis de l'O., 1937); M. A. Prick van Wely, *Het O. en zijn Meesters* (Haag 1931); F. van den Mueren, *Het O. in de Nederl.* (Brüssel 1931). Vgl. auch die Lit. unter Orgel!

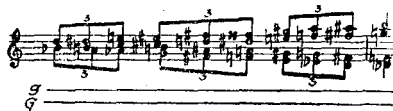
B) *Pädagog.*: a) *O.-Schulen*: Knecht (1795/98), Vogler (1797), Rinck (1818), Fr. Schneider (1830), Volckmar (1858), Ritter (um 1860), Palme (3tlg. op. 57), Herzog (1890), Merkel (op. 177), Lemmens (um 1870), Habert (2 bdg., op. 16), Bönicke, Sattler, Fr. *Zimmer, Strube, Schütze, Schwabe-Homeyer, Armbrust-Tiemann, Sering; E. Paul, *Das kirchl. O.-Spiel* (1935); G. *Ramin, *D. Organistenamt* (1935); Hans *Klotz, *15 Übungsstücke für O.-Pedal*; M. Frey, *Schule d. Pedalgebrauchs* (1939) usw.; b) *Lehrbücher*: H. *Riemann, *Katech. d. O.-Spiels*, Hdb. d. Orgel; W. Rössel, *Bewegungsprobleme d. O.-Spiels* (Hug 1931); H. *Keller, *Die mus. Artikulation* (1926); K. *Matthaei, *Vom O.-*

Spiel (Br. u. H. 1936); G. F. *Wehle, *Die Orgel-Improvisation* (1932); Fr. *Dietrich, *Elemente der O.-Choralimprov.* (Bärenr.); W. *Reimann, *Die O. als Kult- u. als Konzertinstr.* (Kongr.-Ber. f. KM, Berlin 1927); *Richtlinien f. d. Ausbildg. von Organisten u. Chorleitern der ev. Kirche* (1938); c) *Führer durch die O.-Lit.* B. Kothe und Th. Forchhammer (1890—95, neubearb. 1909 von O. Burkert, 1931 von Br. Weigel); Fr. Sauer, Hdb. (1923); D. E. Berg, *The organ, composers and lit.* (N.Y. 1928); Westerby, *The international Organ-Guide* (London). C) *Sammlungen alter O.-Musik* (außer den schon oben genannten): Fr. *Commer, *Musica sacra* Bd. 1 (1839) u. *Collect. de comp. pour l'O.* (1866); Ausw. daraus als *Meister d. Orgelbarock* hg. v. H. F. *Redlich; Farrenc, *Le Trésor des pianistes* (1861); G. W. Körner, *Neues O.-Journal, Der Orgelvirtuose* (300 Hefte); Fr. Riegel, *Praxis organoedi* (Brixen 1869); C. F. *Weitzmann, *Gesch. d. Kl.-Spiels* (1863, Anh.); *Guilmant u. *Pirro, *Archives des maîtres de l'orgue*; 5 bde. Ausw. daraus als *Liber organi* hg. v. E. Kaller (Schott 1932ff.); Guilmant, *Concert hist.*; *Franke-Sandmann, *Cantus firmus-Präludien* (3 Bde., 1931); F. *Raugel, *Les maîtres fr. de l'O. aux XVI—XVIIIe s.* (Paris); K. *Matthaei, *Leichte O.-Musik d. 17./18. Jhs.*; dess. Anh. zum *Freiburger Orgeltagsungsbericht*; *Alte Liedsätze f. O.*, hg. von W. *Ehmann (1940); H. *Keller, *Schule des Triospiels* (Bärenr.); ders., *Choralvorspiele des 17./18. Jhs.* (Peters 1937) usf.; Fr. *Dietrich, *11 O.-Choräle des 17. Jhs.* (Bärenr.); *Maestri del Organo* (bis 1931 3 Bde., Bergamo); *Ritter, *Zur Gesch. d. Orgelspiels*, Beilagen; M. *Seiffert, *Organum* (Kistner u. Siegel); E. *Bossi, *Alte ital. Meister* (Peters); Volckmar, *O.-Album* (Peters); Schott's O.-Album (10 Bde.); Homeyer, *Präl.-Album* (Steingraber); W. *Stahl, *150 Choralvorspiele alter Meister* (Steingraber); K. Becker, *O.-Album der Schüler v. Bach* (Kistner u. Siegel); E. Kaller, *Liber organi* (Schott); *Ramin, *O.-Werke berühmter M.* (dgl.); Ch. M. *Widor, *L'orgue moderne* (1929); O. Gauß, *O.-Kompos. aus alter u. neuer Zeit* (4 bdg.), *O.-Konzert* (Regensburg 1928ff.);

G. Gadda, *Compos. classiche e mod.* (8 Bde., Ricordi); Edwin Lemare, *Recital series of Orig. O. Compos.* (8bdg., Novello); John E. West, *Old Engl. Org. M.* (dgl.); 450 u. 131 Beilagen zu *The organistes Quarterly Journal* (dgl.); G. Jacob, *Les grands org. fr. du 17/18e s.* (3bdg., Paris 1928).

Orgelkongresse. A) deutsche: 1. Freiburg i. Br. 1921; 2. dgl. 1926 (Bericht v. W. *Gurlitt); 3. Freiberg i. Sa. 1927 (Ber. v. *Mahrenholz), Freiburg 1938 (Ber. von *Müller-Blattau); auch Berliner Tagung f. Orgelbau 1928 (Bericht von *Biehle) und Lübecker Tagungen 1932/33. B) internat.: 1. Straßburg 1932 (Ber. v. dortig. *Institut Leo IX*); 2. Luxemburg 1934.

Orgelpunkt, (*punctus organicus* der Notre-Dame-Kompos., wobei „Orgel“ als Übers. der **Organum*-Kompos.-Technik anzusehen ist), eine schon sehr früh belegte Form der Mehrstimmigkeit, wonach sich über einem ruhenden tiefen Ton (Pedal) andere Stimmen bewegen. Diese liegenbleibende Stimme besitzt die Fähigkeit, vom Standpunkt der Harmonielehre aus auch ihr ganz fremde Töne zu ertragen und sinnvoll zu binden, z. B.:



Verwandte Freiheiten gegen die Harmonie begegnen auch bei lang gehaltener Oberstimme (z. B. oft Schilderung des Sterns v. Bethlehem). Leicht verbindet sich mit dem O. die Vorstellung des „elementaren Beginns“ oder „Ausebbens“, daher berühmte O.e am Anfang v. Bachs *Matth.-Pass.* (auf E) und v. Wagners *Rheingold* (auf Es), am Schluß der D-dur-Fuge in Brahms' Dt. Req.

Orgue expressif (spr. orgœ eßpr.), franz., für **Harmonium*.

Orientalische Musik, s. chinesische, japanische, javanische, indische, byzantinische, arabische M.; 24 Schallplatten O. M. (Lindström) hg. v. *Hornbostel (hj.); ders. in der Musik XXIII/11, R. *Lachmann (j.) *ibid.* XXIV/4, H. Endo, *Bibliogr. of or. and primit. Music* (Tokio 1929); H. G. *Farmer, *Studies in or. musical instruments* (1931); ders. in der

Encyclopaedia of Islam; E. *Wellesz (j.), *Studien zur or. KM. I—IX (Mus. divina 1907—14)*; Zs. *Oriens Christianus*. In Berlin besteht seit 1931 eine Ges. f. o. M. (Vors. G. *Schünemann).

Ornamentik s. Verzierungen.

Ornitoparchus (v. griech. ὀρνι-τόν-δοχος = Vogelmaier), Andreas, * um 1485 zu Meiningen, † um 1535 zu Münster i. W., reiste durch Dtschl., Österr., Ungarn, Rußland, stud. in Wittenberg, 1516 *Mag. art.* in Tübingen, schrieb das für den gregor. Gesang (z. B. **concentus* u. **accentus*) wichtige Buch *Musicae activae micrologus* (1517, ²19, ³21, ⁴33, ⁵35, ⁶40, engl. v. *Dowland 1609); dazu J. W. *Lyra, A. O. u. d. Lehre v. d. Kirchenakzenten (1877); G. Mechtold, A. O., J. Meder u. Joh. Ludw. Bach (Sängerztg. Thüringen, Apolda 1936).

Orphéon (franz.) = Männergesangsverein (seit etwa 1835), **Liedertafel*, Sängerbund; Frankr. besaß um 1910 etwa 2200 Vereine, die seit **Gounods* Bundesleitung (1852—60) straff organisiert sind.

Lit.: Maréchal u. Parès, *L'O.* (um 1910).

Orpheus, der mythische Halbgott des Gesanges zur Kithara, in dessen Gestalt die Griechen nordische Musikeinflüsse symbolisierten; Pieria am Fuß des Olymp galt als seine Heimat. Bedeutende O.-Opern (von Rinuccini gedichtet), v. *Caccini, *Peri (1600), *Monteverdi (Mantua 1607), Ballett-Oper von H. Schütz (Dresden 1638); Opern v. L. *Rossi (Paris 1647), *Draghi (Wien 1683), R. *Keiser (Braunschweig 1699, Hamburg 1702/09); Gluck (Calzabigi, Wien 1762, Paris 1774); Parodie „O. in der Unterwelt“ v. Offenbach [j.] (Paris 1858); E. *Křenek (1923—26); *Malipiero (*Orfeide* 1922); A. *Casella (*La favola d'Orfeo*, 1932); Liszts gleichnamige Sinf. Dichtg.

Orthographie, mus., s. Rechtschreibung, Chromatik u. Musiklesen.

Ortiz, Diego, * um 1510 in Toledo, 1553 Hkplm. in Neapel, 1558 (zugleich?) Kplm. des Herzogs v. Alba, schrieb das neben *Ganassi wichtige Werk über Gamben-Stegreifspiel *Tratado de glosas... en la música de Violones* (Rom 1553, Neudr. mit Übers. v. M. *Schneider 1913, ²1936, Bärenr.), ferner ein Buch 4—7stg.e Hymnen, Magnif., Ps., Mo-

tetten (1565); einiges für Laute intaviert 1547.

Lit.: S. J. Subirá, *La Música en la casa de Alba* (1927); A. *Einstein (j.), *Zur dt. Lit. f. Viola da gamba* (1905).

Orthmann, Erich, * 17. Aug. 1894 in Ohligs (Rhld.), stud. auf dem Kölner Kons., war 1909—14 Vc. des Gürzenich-Orch., wurde 1914 i. Kplm. am Stadtth. Barmen, Kriegsteiln., kam über Stettin, Aachen, Düsseldorf, Mannheim 1933 als GMD nach Danzig und ist seit 1935 Inter. u. mus. Oberleiter der Volksoper Berlin, als solcher auch Bearb. u. a. mehrerer Opern von Verdi.

Osiander, Lukas, * 16. Dez. 1534 zu Nürnberg, † 7. Sept. 1604 als Hpred. zu Stuttgart, ist wichtig durch die kleine 4stg.e Sammlung *Fünffzig geistl. Lieder* (1586, Neudr. v. Fr. Zelle 1903, Beisp. *Schering 143 u. kl. Bärenr.-Ausg.), weil hier erstmals grundsätzlich die Kernweise aus dem Tenor in den Sopran verlegt wird. Dazu C. v. *Winterfeld, *Ev. Kges. I*, 346f.; E. Emsheimer, *L. O. als Orgelbauer* (Musik u. Kirche III, 1931).

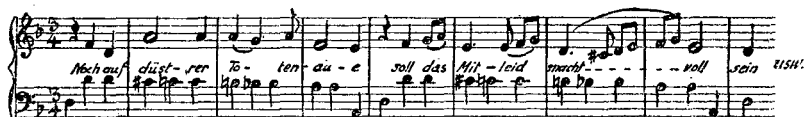
Oskalyd s. Luedtke.

ossia (ital.) = „auch“, „oder“ (meist für eine erleichterte Fassung).

Osthoff, Helmuth, * 13. Aug. 1896 in Bielefeld, stud. am Sternschen Kons. (*Klatte, *Brecher [j.], *Kwast) u. MW. an der Univ. (J. *Wolf), 1922 Dr. phil.,

1923 Korrep. in Leipzig, 1926—28 Ass. v. *Schering in Halle, seitdem dgl. in Berlin, wo er 1932 Priv.-Doz. wurde; 1938 a. o. Prof. an der Univ. Frankfurt a. M.; er schrieb: *Der Lautenist S. Garzi da Parma* (1926); *Adam Krieger* (1929); *Die Niederländer und das deutsche Lied* (Hab.-Schr., gedr. 1938); *Eine unbekannte Schauspielmusik J. Regnarts* (J. Wolf-Festschrift, die er mit hg.); *Die Anfänge der MG.-Schreibg. in Dtschl.* (Acta V 97ff.); *Einwirkungen d. Gegenreformation auf die Musik des 16. Jhs.* (Petersjb. 1934); *Dt. Lieder u. Wechselges. im m.-a. Drama* (AfMF VII 65ff.); Hg. der 5stg.en Lieder von *Regnart (1928) u. D. Geburt uns. Herrn J. Christi von Rog. Michael (Bärenr.), dazu in der Schering-Festschr. 1937.

Ostinato (basso o., ital. = „eigen-sinniger“ Baß), „eine scharf abgegrenzte Melodie, welche in beständiger Wiederholung einem ganzen Satz als Baß dient“ (B. *Ziehn), z. B. in J. S. Bachs *Chaconne f. V allein (Notenbeisp.), wie denn diese Form besonders in der Instr.-Mus. des 17. Jhs. (*Chaconnen, *Passacaglien, *Grounds, *Folies) in ungeradem Takt absinkend geblüht hat; tritt sie in der Oper zunächst nur pathetisch auf, so um 1680 in Venedig auch in heiteren Allegrosätzen. Als Beisp. diene Händel, *Orlando furioso*, 2. Akt-schluß: Larghetto, (Orlando):



In der *Neuen Musik spielte der O. auch wieder eine Rolle, sank hier aber oft kurzatmig u. außerhalb der Harmonik bleibend zum bloßen „verzierten Orgelpunkt“ ab. Auch transponierende O.i. begegnen. Im Grunde hat schon der alte *Motetus mit s. häufig wiederholten Tenor-Motiven den O.; Riemann weist ihn im *engl. Sommerkanon (sogar mit doppeltem Pes) und bei den niederl. Meßkompositionen um 1500 nach, sehr klar erscheint er bei D. *Ortiz als Klavier-O., über den die Gambe stets neu phantasiert. Berühmte Beispiele: Bachs Orgel-Passac. c-moll; Cho-

pins Trauermarsch; Vivace A-dur in Beethovens StrQu. op. 135; Andante con moto in Liszts „Orpheus“. Heintz Schütz läßt gelegentlich (Ges.-Ausg. VII 166) sogar 2 Ostinati dauernd miteinander abwechseln. Erscheint ein O. in einer höheren Stimme, so sollte man *parte ostinata* (*Ziehn) sagen, z. B. Rheinberger op. 174, Nr. 11.

Lit.: H. *Riemann, *Große Kompos.-L.* (1903) II, 402ff.; ders., *Hdb. d. MG.* II 2, S. 358ff.; ders., *B. o. u. b. quasi ostinato* (Liliencronfestschr. 1910); Wilh. *Fischer (j.) in *Studien zu DTO* Heft 3, S. 38ff.; R. Litterscheid,

B. o.-Formen von 1700 bis zur Gegenwart (Diss. Marbg. 1927); L. Nowak, Grundzüge einer Gesch. d. B. o. in der abendl. Musik (Hab.-Schr. Wien 1932); O. *Gombosi (j.), *Italia patria del b. o.* (Rass. mus. Febr. 1934); W. Lothar, Die O.-Technik (Diss. München 1940).

Othegraven, August v., * 2. Juni 1864 zu Köln, wo er am Kons. studierte u. 1889 Lehrer (1914 Prof.) wurde; 1926 Dr. h. c. (Bonn), Mitgl. der Ak. d. K. (Berlin). Er schrieb ein Märchenspiel, eine Operette, mehrere Chorw. mit Orch., vor allem aber das Oratorium *Marinenleben* (1919), Lieder und ausgezeichnete Chöre (viele Bearbb. im *Kaiser-Ldb. f. r. MCh., in Schauertes Cantual, 20 im Staatl. Jugend-Ldb.).

Othmayr, Kaspar, * 12. März 1515 zu Amberg, † 7. Febr. 1553 zu Nürnberg, stud. 1533 zu Heidelberg (mit G. *Forster, Jobst v. *Brant, St. Zirler usw. bei L. *Lemlin), 1536 Magister, wurde Rektor der ehem. Klosterschule zu Heilsbronn bei Ansbach (nicht Heilsbronn!), wurde 1548 Propst zu Ansbach. Seine meisterlichen Liedbearbb. sind elegant und leichtbeschwingt; er schrieb u. a. *Reutterische u. jegerische Liedlein* (4stg., 1549, 256 (?); Part.-Ausg. von Fritz Pietsig 1928/34, Kallm.); 4—5stg.e *Cantilenae* (1546); *Epitaphium Lutheri* (1546); *Bicinia sacra* (1547, Neudr. v. W. Lipphardt, Bärenr. 1928); 5stg.e *Symbola Principum* (1547, Neudr. RD. 1941 [Albrecht]); 30 *Tricinia* auf Texte des Joh. Damascenus (1549); 29 Sätze bei Forster usw. (daraus mehrere neugedr. bei R. v. *Liliencron, Dt. Leben im Volkslied); 6 Sätze in *Gesellige Zeit I* (Bärenr.); Motetten in *Bibl. Proske*. Lit.: H. Albrecht, K. O. (1943).

Ott (Ottl, Otto), Hans (Johannes), † 1549/50 in Nürnberg, wo er seit 1533 als trefflicher Musik-Hg. und -verleger Sammelwerke meist bei Graphaeus-Formschneyder drucken ließ. Mit seinem 1. Ldb. (121 Lieder, 1534, nur Arnold v. *Bruck, *Senfl [RD] u. Breitengraser enthaltend) gab er nach anscheinend fast 20jähriger Pause dem dt. Liederverlag stärksten Neuantrieb; sein 2. Ldb. (115 Lieder, 1544, Part.-Ausg. in Eitners Publ. I—IV) bietet neben Senfl viel mehr Autoren und berücksichtigt mehr das Volkslied als die Hofweise; ferner sind wichtig seine

Motettensammlung *Novum et insigne opus mus.* (I 1537, II 38, 1558/59 erweitert durch Montan u. Neuber) u. *Missae tredecim* (4stg.) v. 1539.

Lit.: H. J. *Moser, Otts erste Ldb. (Acta VI, 1934).

Ottava (ital.) = *Oktave; abgekürzt 8va (über der Note die höhere, darunter die tiefere O.).

Otto, Georg, * um 1544 in Torgau, † kurz vor dem 11. Jan. 1619 in Kassel, erwuchs in der Lehre Joh. *Walters, 1564 Alumne in Schulpforta, 1574 Kantor in Salza, wurde 1588 Hkplm. Moritz des Gelehrten v. *Hessen u. so der Lehrer des Gymnasiasten H. Schütz. Er schrieb einen Jg. Introiten (hs. 1574); 5—6stg.e *Cantiones* (gedr. 1583); 24 5—6stg.e *Kirchenliedsätze* (gedr. 1588); *Lobwassers Psalmen* (hs. 1591); 65 *Evangelien-Bicinia* (hs. 1601); sein Hauptwerk: *Opus musicum novum* (4—8stg. *Evangelien-Jg.*, gedr. 1604); einzelne 8—10stg.e *Psalmen* (hs., alles in Kassel); Hg. der *Distichon-Evangelia* v. V. Geuck (Kass. 1603); Neudrucke bei *Blume, Geistl. Musik am Hofe des Landgr. Moritz (Bärenr. 448); G. Heinrichs, *Bl. f. d. Musikunterr. zu Homburg* (Bez. Kassel, 1929/30); ders., *Aus alten hessischen Choralbüchern* (Selbstverlag). Lit.: H. Grössel, G. O. (Diss. Lpz. 1933); H. J. *Moser, *Evangelienvertonung I* (1931), 32ff., und H. Schütz (1936) passim; E. Zulauf, *Die Casseler Hofkapelle* (1902).

Otto, Julius, * 1. Sept. 1804 zu Königstein (Sa.), † 5. März 1877 in Dresden, wo er Kreuzschüler unter *Weinlig war u. nach Leipziger Studienjahren seit 1830 als Kreuzkantor wirkte. Außer Motetten, Kantaten, Messen schrieb er zahlr. MCh-Zyklen, eine Liedertafeloperette *Die Mordgrundbrück bei Dresden*, Hg. der MCh-Sammlung *Ernst u. Scherz*. Die Dresdener MCh.e nennen sich ihm zu Ehren *J.-O.-Bund*.

Lit.: R. Scheumann, J. O. (1904).

ouvert (franz., spr. uwär), offen;

1) = lat. **punctum apertum*, *Halbschluß bei *Estampiden des 13. Jhs.; 2) = leere Saite der Str.-Instr.e.

Ouverture, instr. Einleitungstück einer *Oper. Da die frühesten Musikdramen mit einem gesungenen Prolog begannen, hatte die Ouv. noch nicht

viel Bedeutung (dreimalige kurze Toccaten in *Monteverdis *Orfeo*), man beschränkte sich meist auf knappe *Canzonen (nur zu *Landis *San Alessio* [1634] ausführlicher, H. *Riemann, Hdb. II 2, S. 253ff.); bei den Venezianern brachte sie zahlr. Tempo- u. Motivwechsel, wie etwa noch in Mozarts *Zauberfl.-Ouv.* (dazu A. *Heuß in SblMG IV). Bedeutsam wurde der von *Lully festgestellte Typ der *französ. Ouv.* Langsam—Schnell[—*Langsam] mit pathetisch-pomphaften Adagio-Schlägen u. fugiertem Hauptsatz, die europäischen Erfolg hatten (vgl. *Lullisten) und über die Ballettsuite allg. als Kopfsatz der Orch.-*Suite vorgeordnet wurden, so daß diese bei J. S. Bach schlechtweg *Ouv.* heißt. Noch die langs. Einleitungen der Brücknerschen u. Brahms'schen 1. Sinf.-Sätze stammen von der franz. Ouv. ab. Dem gegenüber hat die *italien. Ouv.* A. *Scarlattis die aus der Kammersonate stammende Satzfolge Schnell—Langsam—Schnell, aus der um 1720 in sehr kleinen Formen die Konzert-*Sinfonie erwächst. Erst Gluck geht von der *franzö. Ouvertüre* zum großen Sonatensatz als innerlich auf das Drama bezogenem Prolog (ohne Stollenwiederholung, aber gern mit Episodeneinschüben) über, der dann noch bei Beethoven u. Weber herrscht, ohne einen *quodlibetischen Zug durch zahl-

reiche Themenanleihen bei der Oper zu verleugnen. (Über die Vielfältigkeit seiner Ouv.-Formen siehe H. J. *Moser, Gluck S. 156, 180, 199, 226, 270, 288, 309). Bei Beethoven (Leonoren-Ouv.en, Coriolan, Zur Weihe des Hauses) entsteht die hochbedeutende Konzert-Ouv., die den Kern des Dramas zur einseitigen sinf. Dichtung zusammenfaßt; ein mehr formalistischer Zweig geht zu Mendelssohn (j.), Schumann, Brahms, ein mehr tonmalerisch-literarisierender zu Berlioz, Liszt, Wagner (Faust-Ouv.), R. Strauß. Bei Wagner (Lohengrin, Tristan, Parsifal) entsteht als Ouv. unter Loslösung vom Sonatenbau der einhellige Stimmungsprolog; neuere Musikdramen verzichten auch manchmal völlig auf eine Instr.-Einleitung (Strauß' *Salome*) oder verteilen das zu Sagende auf mehrere Akt-Vorspiele (Pfitzners *Palestrina*). Eine biedermeierliche Entartung war die reine Potpourri-Ouv. (v. Rossini bis über Joh. Strauß hinaus). *Lit.*: R. Wagner, Über die Ouv. (Ges. Schr. I); H. *Botstiber (j.), Gesch. d. Ouv. u. d. freien Orch.-Formen (1913); H. *Riemann, Die fr. Ouv. in der 1. Hälfte d. 18. Jhs. (Mus. Wochenbl. 1899); H. *Prunières (j.), *Origines de l'ouv. fr.* Sb MG XII, 565ff.); R. Gandolfi, *Accad. di mus. alla Ouv.* (Flor. 1903); H. *Halbig, Die Ouv. (in *Martens' Reihe).

P

P, p, Abkürzung: 1) = *Piano; 2) = *Pedal; 3) = più.

Pachelbel, Johann, getauft 1. Sept. 1653 in Nürnberg, † ebenda 3. März 1706, wurde 1674 Hilfsorg. (unter J. K. *Kerll) an Skt. Stephan in Wien, 1677 Hoforg. in Eisenach (mit J. S. Bachs Vater befreundet), 1678 Org. an der Predigerkirche in Erfurt, 1690 Hoforg. in Stuttg., 1692 in Gotha, seit 1695 Sebaldusorg. in s. Vaterstadt. Er brachte den süddt. Orgelstil (*Frobergers Toccaten) nach Thüringen u. stellte vor allem das Choralvorspiel als Kette von Fughetten mit vergrößertem Zeilen-Cf. als für Bach wichtiges Modell auf. Gedruckte Werke: *Musicalische Sterbensgedanken* (1683, Choralvariationen

f. Kl); 8 *Choräle zum Präambulieren* (1693); *Hexachordum Apollinis* (1699, 6 Variationsreihen); *Musical. Ergötzung* (1691, 6 Suiten f. 2 *skordierte Violinen u. Bc.); vieles hs. — *Neudrucke*: Kl- u. Orgelwerke, hg. v. M. *Seiffert m. Biogr. v. *Sandberger (DTB II 1 und IV 1); 94 Magnificat-Fugen, hg. von *Botstiber (j.) und Seiffert (DTÖ VIII 2); prakt. Ausg. der Orgelw. v. K. *Matthaei (2bdg., 1928); 6 Trio-Son.en hg. von Fr. Zobeley (Bärenr.); 7 Choralpartiten f. Cemb. hg. v. K. *Matthaei (ebd.); ältere Neudr. bei Commer, Ritter, Körner, Straube; Schering, Beisp. 243. Ausgew. Kl.-W.e hg. v. *Doflein bei Schott.

Lit.: Biogr. von A. *Sandberger in

DTB II, 1; Ph. *Spitta, J. S. Bach I, 106ff.; M. *Seiffert, Gesch. d. Kl.-Lit., S. 196ff.; G. *Beckmann in AfMW I; E. Born, Die Var. als Grundlage für das Schaffen J. P.s (Diss. Frankfurt a. M. 1941). — Sein Sohn Wilh. Hieronymus, *1685 zu Erfurt, † 1764 zu Nürnberg, wo er seit 1706 an Skt. Jacobi, seit 1725 an Skt. Sebald orgelte, war einer der besten KM.er der Bachgeneration; seine Drucke *Präl. u. Fuge C-dur* (1725) und *Mus. Vergnügen* (Präl., Fuge, Fantas.) hg. im Anhg. zu DTB II. 1 u. IV 1; eine G-dur-Toccata (nebst Toccaten s. Vaters) bei Kaller-Valentin, *Liber organi* V (1933).

Pacini (spr. patsch-), Giovanni, * 17. Febr. 1796 zu Catania, † 6. Dez. 1867 in Pescia, hatte seit 1813 Erfolge als Opernkomp. (insgesamt 90 dram. Werke, die besten seit 1840) u. war neben Mercadante einer der besten ital. Romantiker zwischen Rossini u. Verdi. Auch schrieb er *Le mie memorie artist.* (Florenz 1865, ²Rom 1875), Lehrbücher, Aufsätze und leitete eine Musikschule in Viareggio,

Lit.: N. Davini, *Il maestro P.* (Palermo 1927); A. *Cametti, *Il Corsaro di P.* (1931).

Paderewski, Ignaz Jos., * 18. Nov. 1860 zu Kurilowka (Gouv. Podolsk), † 30. Juni 1941 in New York, stud. am Warschauer Kons., dessen Lehrer er 1879 wurde, arbeitete seit 1883 bei *Kiel und Urban in Berlin kompos., war kurz Lehrer am Straßburger Kons., stud. dann Kl bei *Leschetizky und war seit 1887 (Wien) als Virtuose berühmt, der zumal die Einkünfte seiner Reisen in USA. an die polnische Propaganda wandte; 1909—13 war er Dir. des Warschauer Kons., lebte dann wieder in Amerika, wurde 1919 poln. Ministerpräs. u. Min. d. Äuß., seit 1922 wieder in USA. Er schrieb u. a. 2 Opern, eine Sinf., Kl-Konz., Fant.-Polonäse f. Kl. u. Orch., Kl-Son., V-Son., Kl-Stücke. Werkverz. (*Boll. bibliogr.*) Mailand 1932.

Lit.: [Kosciusko foundation] *P. u. To I. J. P.* (N. Y. 1928); J. Fr. Looke, *I. J. P.* (Philad. 1928); H. *Opienski, *I. J. P.* (Paris 1929); A. Henderson, *Contemp. immortals* (N. Y. 1930); R. Landau (j.), *P., musician and statesman* (London 1934); Ch. Phillips, *P.* (New York 1934); M. Glinski, *P.* (Russ.

mus. Juli 1941); *Memoirs by I. J. P. and Mary Lawton* (N. Y. 1938).

Padovana s. Pavane.

Padovano s. Annibale.

Päan (griech. *παῖον*), Siegeslied (urspr. des Apoll nach der Bezwingung des Drachen).

Pädagogik s. Musikerziehung.

Päminger, s. Paminger.

Paër, Ferdinando, * 1. Juli 1771 zu Parma, † 3. Mai 1839 zu Paris, seit 1791 als Opernkomp. tätig, lebte seit 1797 in Wien, wo seine berühmtesten Werke *Camilla ou le souterrain* (1799) u. *Sargino* (1803) entstanden, die eigenartig zwischen der Buffooper Mozartscher Art und der französ. Schreckensoper stehen. 1802 wurde er J. G. *Nau-manns Nachf. als Dresdener Hkplm. u. schrieb hier (kurz vor Beethovens *Fidelio* über Bouillys gleichen Stoff) *Leonora ossia l'amore conjugale* (1804). 1806 ging er als Napoleons Kplm. nach Warschau u. Paris, wo er 1812—27 als *Spontinis Nachf. (später unter *Rossini) Kplm. der ital. Oper war; 1831 Mitgl. d. Akad., 1832 Dirig. d. kgl. Kammermusik. Hübsch ist aus seiner Spätzeit (1821) die Buffooper *Le Maître de chapelle* (dt. Neuausg. v. W. Kleefeld [j.]), die etwa wie von Viotti klingt.

Lit.: A. della *Corte, *L'opera com.* II 199 (1923); R. Engländer (j.) im N. Archiv f. sächs. Gesch. (1929) u. Neuen Beethovenjb. IV (1931); G. *Tebaldini, *F. P.* (*Aurea Parma* 1939).

Paësiello s. Paisiello.

Päsler, Karl, * 2. Okt. 1863 bei Waldenburg (Schles.), stud. MW bei Ph. *Spitta u. H. *Bellermann in Berlin (1889 Dr. phil., Diss. Das Fundamentbuch des Hans [*Buchner] v. Konstanz, Vj. V) sowie Musik bei H. *Barth, *Radecke u. a., war Musiklehrer u. Chorleiter in Königsberg, Berlin (zeitweilig an der Hochschule), Prof., lebt seit 1928 in seinem Geburtsort Wüstewaltersdorf. Hg. der Kl-W.e v. *Kuhnau (DTD 4), der Kl-Sonaten v. Haydn (3 Bde in der Ges.-Ausg.), bearb. Bachs Gembensonate g-moll als Kl-Trio, Komponist.

Paganini, Niccolò, * 27. Okt. 1782 zu Genua, † 27. Mai 1840 zu Nizza, spielte als Knabe Mandoline, wurde kurz V-Schüler v. G. Costa (Genua) u. A. Rolla (Parma), blieb aber in der

Hauptsache Autodidakt, entzog sich der väterlichen Aufsicht 1798 durch die Flucht und reiste als erstaunlicher Virtuose; 1804/05 komponierte er in Genua, war 1805—08 herzogl. Solo-Violinist in Lucca, seitdem reiste er, als romantischer Teufelsgeiger angestaunt und von satanischen Legenden umspinnen; bis 1827 glänzte er in Italien, feierte 1828 beispiellose Erfolge in Wien u. Deutschland, 1831 in London, 1833/34 in Paris, siechte seit 1839 an der Kehlkopfschwindsucht dahin. Der grotesk magere Mann war so argwöhnisch, daß er seine Konzertbegleitparte absichtlich leicht hielt, um nicht bei Orch.-Proben befürchten zu müssen, daß die Musiker seine Noten abschrieben, und so habgierig, daß er gelegentlich selber an der Kasse saß, dabei von berüchtigtem Geiz (selbst für die Schenkung einer Summe an Berlioz soll er nur seinen Namen geliehen haben). Gern verblüffte er die Zeitgenossen, indem er alle andern Saiten von der Geige schnitt und nur auf der G-Saite kühn phantasierte oder Pizzikati der linken Hand mit Springbogen mischte oder künstl. Doppelflageoletten, *Scordatur usw. verwandte. Doch hat auch die Dämonie seiner Kantilene Liszt, Chopin, Schumann bezaubert (vgl. noch Brahms' P.-Variationen). Von seinen echten Kompos. (auch manche unterschobene liefen um) stehen künstlerisch an der Spitze die 24 *capricci per V. solo* op. 1 (mehrfache Neuausgg.; einige Kl.-Bearbb. von Schumann und Liszt); die V.-Konz. Es-dur op. 6 (Neuausgg. v. *Léonard und *Marteanu) u. h-moll op. 7 (*à la clochette*, Neuausg. von *Manén); Variationswerke *Le streghe* (op. 8, Thema v. *Stüßmayer), über *God save the king* op. 9, *Carnaval de Venise* op. 10, über *Non più mesta* op. 11, über *Di tanti palpiti* op. 13, über das Genueser Volksl. *Barucaba*; Konz.-Allegro *Moto perpetuo* op. 11; ferner 12 Sonaten f. V u. Gitarre op. 2/3 u. 6 Quartette f. V, Br, Gitarre, Vc op. 4/5.

Lit.: J. *Kapp, P. (Biogr. 1913, neubearb. 28, holl. 1929); E. *Istel (j.), P. (1919); J. G. *Prod'homme, P. (1907 in *Musiciens célèbres*); A. *Bonaventura, P. (Rom *1924); A. *Moser, Gesch. d. V.-Spiels, S. 424ff.; G. *Kinsky (j.), Katalog Heyer IV

402—447 (über P.s mus., Nachlaß); L. Day, P. (N. Y. 1929); A. Montanelli, P. a Forlì (Forlì 1930); A. Günther, P. in Lucca (München 1929); J. Pulver (j.), P. (London 1936); A. Codignola, P. *intimo* (Genua 1936); G. C. Conestabile, N. P. (Perug. 1851, Neudr. Rom 1936); P. Berri, *La malattia di P.* (Turin 1938), *Il calvario di P.* (Genua 1940); M. Tibaldi-Chiesa, P. (Maild. 1940); *Rass. mus.* 1939/40; M. Abbado, *La scordatura ... e N. P.* (Rass. mus. Mai 1940); *histor.*: C. Guhr, Über P.s Kunst, die V. zu spielen (1829, engl. 1831); Schottky, P.s Leben u. Treiben (Prag 1830); Schütz, Leben, Charakter u. Kunst des Ritters N. P. (1830); Harrys, P. in s. Reise-wagen (1830); *Fétis, *Notice biogr. sur P.* (1851). Romane: Jules *Siber, P. (Berlin 1920); A. Ch. Wutzki, Der Hexenmeister (Novelle, 1928); A. A. Kuhnert, P. (Roman, 1929); H. Richter, Dämonischer Reigen (Roman, 1938); Singspiel: *Lehár, P. (1925).

Paisiello (Paësiello), Giovanni, * 9. Mai 1740 zu Tarent, † 5. Juni 1816 zu Neapel, wo er 1754—59 u. a. bei *Durante stud. u. Hilfslehrer am Cons. S. *Onofrio* wurde; er begann mit der Kompos. v. KM., seit 1763 wurde er schnell als Buffokomp. berühmt. 1776 bis 1784 war er Hkplm. der Kaiserin Katharina II. in Petersburg, dann dgl. beim König v. Neapel, wurde 1802/03 von Nap. Bonaparte, der seine Musik liebte, in Paris beschäftigt; da er wieder in Neapel unter Joseph Bonaparte u. Murat diente, schalteten ihn die 1815 zurückkehrenden Bourbonen aus. Die erfolgreichsten seiner über 100 Opern sind *Il mondo al rovescio* (1764), *Il Barbiere di Siviglia* (1782, vor Rossinis Werk höchst berühmt), *La Molinara* (1788, dt. Die schöne Müllerin), *Nina pazza per amore* (1789, wurde von Verdi warm gelobt), aus denen die Wiener Klassiker noch manches Liedthema variiert haben. „P. ist einer der bedeutendsten Vertreter der op. buffa, ein ausgezeichnete Charakter- u. Situationsschilderer von gesunder realistischer Volkstümlichkeit und ein origineller Förderer des dram. Orch., in allem von großem Einfluß auf den ihm befreundeten Mozart. Schrieb auch eine gehaltvolle, farbenprächtige, von

Gluck beeinfl. Passion sowie zahlr. Kirchenwerke, Sinf., Kl.-Konz. und -quartette, StrQu. usw.“ (H. *Abert). (*Sinf. funebre* hg. v. G. Piccioli, Mailand 1940). Über s. ungedr. Selbstbiogr. N. Cortese in der *Rassegna mus.* (März 1930). *Lit.*: H. *Abert, P.s Verhältnis zu Mozart (AfMW I, 402ff., Schr. u. Vortr., S. 365ff.); A. della *Corte, P. (Turin 1922); ders., *L'opera com. it. II* (Bari 1923); A. *Cametti, *P. e la corte di Vienna* (Rom 1929); G. C. Speciale, *G. P.* (Neapel 1931); d'Angeli u. V. Forleo in der *Cron. mus.* 1916; Prota, P. (*primi trionfi a Nap.*, 1925); E. Faustini-Fasini, *Documenti p. (Note d'arch. 1936)*, in *Taranto* 1933 u. 38, *Opere teatrali di G. P.* (Bari 1940); Barberio in RMI 1915—17, 22, 36, in *Cult. mod.* 1916 u. 20, in *Note d'arch.* 1936, in *Rass. m.* 1930 und (Briefe v. P.) im *Primo ital.* 1922; A. della *Corte in *Riv. it. del Dramma* 1940; U. Rolandi in *Rass. dor.* 1940; ders., *P. e i suoi primi trionfi a Napoli* (das. 1925); *histor.*: J. F. Arnold (1810), *Le Sueur (1816).

Paix, Jakob, * 1550 in Augsburg, † bald nach 1617 in Hilpoltstein, war 1575—1601 Org. zu Lauingen, dann bis 1617 Hoforg. zu Neuburg a. d. D., veröffentl.: *Ein Schön Nutz- u. Gebrauchlich Orgel Tabulatur* (1583) u. mehrere Messen; an Sammelwerken: *Selectae . . . fugae* (1587, *90) u. *Thesaurus Motettarum* (1589), auch einen *Kurzen Bericht aus Gottes Wort . . . v. d. Musik* (1589). *Lit.*: M. *Seiffert, *Gesch. d. Kl.-Musik*, S. 14.

Paléographie musicale s. Denkmäler (S. 157, Sp. 2) u. Mocquereau.

Palestrina, eigentlich Giovanni Pierluigi (lat. *Petraloisius*) aus P. (dem antiken Praeneste bei Rom, daher auch lat. *Johannes Praenestinus*), *wahrscheinl. 1525 zu P., † 2. Febr. 1594 zu Rom (also im gleichen Jahr wie sein größter mus. Zeitgenosse *Lasso u. im Geburtsjahr der *Oper), sang 1537—42 als Chorknabe an Sta. Maria Maggiore in Rom, Schüler v. Firmin le Bel, bis 1539 zugleich von R. Mallapert, war 1547—80 in erster, seit 81 in zweiter Ehe vermählt, wirkte 1544—51 als Org. u. Kplm. an der Hauptkirche v. Palestrina, dann *magister puerorum* (mit dem bes. Titel eines Kplm.) der *Capella Julia* an

der Peterskirche zu Rom. Um ihm mehr Schaffensmuße zu sichern, ernannte ihn 1555 Papst Julius III. (was auch dessen Nachf. Marcellus II., s. u. *Marcellus-Messe*, guthieß) zum Sänger der Capella Sixtina, obwohl er nicht satzungsgemäß Priester, sondern sogar Familienvater war. Gerade deshalb wurde er schon nach einem halben Jahr von Papst Paul IV. kärglich abgebaut, was ihn aufs Krankenbett warf, aber noch im gleichen Jahr als Kplm. an S. Giovanni in Laterano angestellt. 1561—71 bekleidete er das besser bezahlte Kplm.-Amt an Sa. Maria Maggiore; da P.s Schreibart den Forderungen des Trienter Konzils (1545—63) nach liturg. Würde u. Textverständlichkeit ideal entsprach, erhielt er den Ehrentitel eines *Maestro compositore* der päpstl. Kapelle (so nach ihm nur noch F. *Anerio) und wurde 1571 (*Animuccia*) wieder in die 1555 verlorene Stellung des Kplms. der Peterskirche eingesetzt. Außerdem schrieb er Werke für das *Oratorio des hlg. Ph. *Neri, wurde 1581 KonzM. des Fürsten Buoncompagni u. war Studiendir. v. G. M. *Nanninis Musikschule. Dagegen lehnte er 1583 einen Ruf nach Mantua ab (Briefe im Km. Jb. 1886), konnte den ihm 1585 von Sixtus V. zugeordneten Kplm.-Posten an der Sixtina infolge des Widerstands der Kleriker-Sänger nicht erhalten und ist auch nicht an der renaissancemäßig beschneidenden *Editio Medicaea* des Graduals (1614) beteiligt gewesen, die man im 19. Jh. durch seine Autorität hat allgültig machen wollen (vgl. Gregorianischer Ges., S. 325, Sp. 2), während sie nach R. *Molitor in Wahrheit auf *Anerio u. *Suriano zurückgeht. Seine tatsächl. 1577 mit Annibale *Zoilo begonnene Revision der Melodien mußte auf spanischen Einspruch beim Papst bereits nach 2 Jahren abgebrochen werden. P. wurde als „Fürst der Musik“ in der *Cappella nuova* der Peterskirche beigelegt. War P. von den romantisch-nazarenischen Schwärmern des frühen 19. Jhs. (*Thibaut, *Proske usw.) als Inbegriff abgeklärter Klassizität und damit als einmaliger kirchenmusikalischer Gipfel aller Zeiten kanonisiert worden, so macht heute die kunstgeschichtliche Würdigung und Wertung

seiner nach wie vor gewaltigen und erhabenen Lebensleistung allerlei Krisen durch. Man sieht jetzt deutlicher, daß selbst in der kath. KM des 16. Jhs. mehrere Klassizitäten möglich waren (z. B. bei Josquin, vgl. H. *Birtner in der Kroyer-Festschr.), während die ganze geschichtl. Lage der Altersgemeinschaft P.s bereits sehr zum Barock neigte u. auch P. spurweise in ihren Bann zog (L. *Schrade, Die Maniera, ZfMW XVI); man erkennt das humanistisch Bedingte seines Stils ebenso wie die fast überständigen Reste der altniederländischen Kontrapunkt-dünste, und die fortschreitende Kennt-nis seiner großen Mitstreiter (*Lasso, ne *Kerle, de *Monte) läßt ihn nicht mehr derart als allein stehend wie ehem- dem erscheinen. Sogar die Vortrags- weise seiner Werke ist, besonders durch italienische Gegenwartschöre, in diese Problematik mit hineingezogen worden — wir empfinden P. heute blutvoller, nicht mehr so überzeitlich-zeitlos ob- jektiv wie frühere Generationen. Um so bewunderungswürdiger bleibt der selbstgebaute Kosmos von Kunst- gesetzen, mit denen P. den a cappella- Satz als „römischen Stil“ (s. P.-Stil) zu einem Vorbild für Jahrhunderte festgelegt hat (*Jeppesen, *Ursprung, *Fellerer), während er sich von den Experimenten der Venezianer (*Wil- laert, *Gabrieli) absichtlich fernhielt. Überhaupt spürt man, daß dieser Groß- meister der mus. Gegenreformation, abgesehen von dem (später fast von ihm bedauerten) Erstling weltlicher Madri- gale mit einer großartig bewußten Grundhaltung sein Gesamtschaffen zum Träger höchster künstlerischer Kirch- lichkeit gestaltet hat.

Eine stattliche, aber heute z. T. er- neuerungsbedürftige *Ges.-Ausg.* v. 33 Bd.en (Bd. 1—3 v. Th. de *Witt, 4—8 v. Espagne, 9 v. *Commer, 10—33 v. *Haberl) boten 1862—1903 Br. u. H.; sie enthält 950 Werke: Bd. 1—7: 326 Motetten (74 zu 4, 137 zu 5, 48 zu 6, 3 zu 7, 60 zu 8, 4 zu 12 Stimmen); Bd. 8: 45 4stg.e Hymnen; Bd. 9: 68 5stg.e Offertorien; Bd. 10—24: 93 Messen (39 zu 4, 28 zu 5, 21 zu 6, 5 zu 8 St.); Bd. 25: 36 Lamentationen zu 4—8 St.; Bd. 26: 12 Litaneien zu 4—8 St.; 4 12stg.e Ps., 12stg.e Mo-

tetten; Bd. 27: 35 4—8stg.e Magni- ficats; Bd. 30—32: 33 Madrigale (1 zu 3, 25 zu 4, 7 zu 5 St.), 8 Orgel-Ricer- care [f. 4 Instr. hg. v. *Fellerer] u. a. fragl. Werke; Bd. 33: Ergänzungen. — Prakt. Ausw. v. Haberl, *Haller, *Mitterer seit 1896, noch volkstümlicher v. *Bäuerle; eine 7bdg.e Folio-Ausg. v. Alfieri war 1841—46 nebst zahllosen Einzel-Neudr. (z. B. 4stg.e Motetten von 1563 hg. von H. *Bellermann in *Chrysanders *Denkm.) vorangegangene (Schering, Beisp. 121/122); eine 34bdg.e Ges.-Ausg. von R. *Casimiri (Rom 1941ff.).

Originaldrucke: 2 Bücher weltl. 4stg.e Madr. 1555 (u. ö.) u. 86; 12 Bücher Messen (I 1554 [²⁷², ³⁹¹]; II [darin die 6stg.e *Missa Papae Marcelli*] 1567 [²⁸⁹]; III 1570 [²⁹⁹]; IV 1582 [²⁸², ³⁹⁰]; V 1590 [²⁹¹]; VI 1594 [³⁹⁶]; VII 1594 [²⁹⁵, ³¹⁶⁰⁵]; VIII 1599 [²¹⁶⁰¹]; IX 1599 [²¹⁶⁰⁸]; X 1600; XI 1600; XII 1601); ein weiteres Buch 8stg.e 1601. Mo- tetten: 4stg.e: I 1563 (u. ö.), II 1581 (u. ö.); 5 Bücher zu 5—8 St.: I 1569 (²⁸⁶, ³¹⁶⁰⁰), II ²⁷², III 1575 (u. ö.), IV 1584 (Hohes Lied, bis 1650 [nun mit Bc.!] mehrfach), V 1584 (u. ö.); die berühmten 4stg.en Lamentationen 1588 (²⁸⁹), anderes hs.; ein Hymnen- Jg. 1589 (²¹⁶²⁵), Offertorien 1593, Magnificats (2bdg. 1591, ein 3. Bd. hs.); Litaneien (2bdg. 1600, 3. Bd. hs.); Vesperpsalmen (1596); geistl. Madrigale I 1581 (²⁹³, ³¹⁶⁰⁴), II 1594.

Eine weitverbreitete mg. *Legende* knüpft sich an die dem Andenken von P.s Gönner als Kardinal u. Papst ge- widmete Marcellusmesse, die als Inbe- griff seiner Kunst gilt. (Kl. Part.-Ausg. v. *Schering [Eulenburg] u. *Einstein [j.] [Mus. Stundenbücher]). Man hat P. zum „Retter“ der bereits vom Konzil abgeurteilten Figuralmusik gemacht, indem er auf Ersuchen des Kardinals Borromeo an diesem Werk die Möglic- keit einer einwandfreien KM erwiesen habe; wahr ist daran wohl nur das oben in der Biogr. Gesagte u. die Tatsache, daß Papst Marcellus in seiner kurzen Amtszeit verwandte km. Forderungen tatsächlich an die Sixtina gestellt hat. H. *Pfitzner formte daraus s. herr- liches Musikdrama (1916), gibt ihm aber vor allem die autobiographische Wen- dung, daß der Einfall nicht erzwungen

u. diktiert werden kann, sondern nur als „Gnade“ von innen und oben her zu kommen vermag.

Lit.: K. G. *Fellerer, P. (1930); E. *Schmitz, P. (Br. u. H. 1914); F. *Raugel, P. (Paris 1930); W. *Bäumker, P. (1877); F. X. *Haberl, Die Kardinalskommission v. 1564 u. P. s. *Missa P. Marc.* (Km. Jb. 1892); R. *Molitor, Die nachtrid. Choralreform (1901/02); A. *Cametti, *Cenni storici di P.* (1895); ders., P. (Mailand 1925), in RMI 1903, 21—23; ders., *Dove fu sepolto il P.* (Rom 1929) usw.; M. *Brenet, P. (in *Maîtres de la mus.*, 1905); R. *Casimiri, P. (*nuovi docum. biogr.*, Rom 1918); ders., *Il Codice 59 lateranense* (1919, Nachw. des von M. *Haller nachkomp. 3. Chors zu 12sätzigen Werken der Ges.-Ausg.) u. s. Zs. *Note d'archivio* (1924ff.); K. Pyne, P. (London 1922); H. Coates, P. (London 1938); P. *Wagner, P. u. d. Madrigal (Vj. VIII), Gesch. d. Messe I 432ff.; *Leichtentritt (j.), Gesch. d. Motette, S. 146ff.; Knud *Jeppesen, Der P.-Stil u. d. Dissonanz (1925 u. ö., auch dänisch 1923 u. engl. 1927); ders. in P. Wagnerfestschrift 1926, Adlerfestschr. 1930 u. Kongr.-Ber. Lüttich 1931; K. *Weinmann, P. s. Geburtsjahr (1915); ders., Das Konzil v. Trient u. d. KM. (1919); O. *Ursprung, Die kath. KM. (in *Bückens Hdb. 1933); ders., J. de Kerle (Diss. München 1911); W. Widmann, 6stg.e Messen P. s. (Km. Jb. 1930/31); J. Samson, P. ou la poésie de l'exactitude (Genf 1940); A. Auda, „L'homme armé“ de P. (Acta musicol. 1941); *histor.*: *Baini, *Memoire stor.-crit. della vita e dell'opere di G. P. da P.* (2bdg., 1828, dt. gekürzt v. Kandler u. *Kiesewetter 1834); C. v. *Winterfeld, J. P. da P. (1832).

Palestrinastil, eine rein a cappella-mäßige Setzart mit strenger Innehaltung der von P. befolgten Regeln über Tonsprünge, Zusammenklänge, Dissonanzvorbereitung usw., wie ihn nach P. selbst die römische Schule v. *Ingegneri, *Porta, beiden *Nanino u. *Anerio, v. *Suriano, *Vittoria festhielt u. im 17. Jh. *Allegri, *Benevoli, *Bernabei ausbauten. Der P. wurde als *stile antico* (neben dem „lizenziöseren“ *Stile moderno u. misto*) auch im 18.—20. Jh. immer wieder als ideal kirchlich nach-

geahmt u. griff in der Romantik sogar zeitweilig auf den Protestantismus über.

Lit.: O. *Ursprung, Restauration u. Palestrina-Renaissance in der kath. KM. der letzten 2 Jhh. (1924); K. G. *Fellerer, Der P. u. s. Bedeutung in der vokalen KM. des 18. Jhs. (1929); Knud *Jeppesen, Der P. u. d. Dissonanz (s. o.); H. J. *Moser, Über K. Döbler u. die Möglichkeit eines heutigen P. s. (Km. Jb. 1930); ders., *Vestiva i colli* (AfMF 1939); J. Samson, *Le symbolisme dans les messes palestr.* (Rev. mus. 20, 1939); siehe auch Cäcilianismus.

Pallavicino (spr. -tschino), Carlo, * 1630 in Salò, † 29. Jan. 1688 in Dresden, wo er seit 1667 Vize, seit 72 i. Hkplm. war, einer der namhaftesten Vertreter der venez. *Oper; seine *Gierusalemme liberata* (Dresden 1687) hg. v. *Abert als DTD 55; Sinf.¹ zu *Diocletiano* (Ven. 1675) = *Schering Beisp. 224.

Palme, Rudolph, * 23. Okt. 1834 in Barby a. E., † 8. Jan. 1909 als Prof. u. Org. in Magdeburg, wo er als Schüler v. A. G. *Ritter beliebte Orgelkompos., Schulwerke, Liederbücher u. -sammlungen schrieb.

Palmgren, Selim, * 16. Febr. 1878 bei Björneborg (Finnl.), stud. Komp. in Helsingfors, Dtschld. (*Ansorge, W. *Berger, *Busoni) u. Italien, 1909—22 Kplm. in Abo, seit 1923 länger Kompos.-L. in Rochester (USA.), schrieb impress. Kl.-Kompos.en, MCh.e, 5 Kl.-Konz.e (1942: A-dur op. 99), Orch.-Suiten.

Pals, Leopold (van Gilse) van der, * 5. Juli 1884 in Petersburg, halb Holländer, halb Däne, stud. bei Dénéreaz in Lausanne, lebte 1907—15 in Berlin, seitdem als Komp. in Arlesheim bei Basel, schrieb Opern, Konzertstücke, Kammermusik, eine Sinf.

Paminger (besser: Päminger), Leonhard, * 29. März 1495 zu Aschau (Ob.-Österr.), † 3. Mai 1567 zu Passau, stud. um 1515 in Wien (Musiker an Skt. Stephan), dann in Passau, wo er als Freund der Wittenberger Reformatoren Schullektor wurde. Wertvoll sein hinterlassener großer Motetten-Jg. *Ecclesiasticae cantiones* (4-, 5-, 6- u. mehrstg., 1573/80, hg. v. s. Söhnen, die ebenfalls komponierten); daraus ein merkwürdiges a capp.-Osteratorium in 10 Teilen *Maria Magd. et altera Maria* hg. von

H. J. *Moser (Br. u. H. 1934); Weihnachtsmotette (hg. v. Zirnbauer, Bärenr. 1936); einzelne Neudr. bei *Proske u. in *Ameins Hdb. d. dt.-ev. KM. Lit.: K. *Weinmann im Km. Jb. 1906; Ilse Roth, L. P. (Diss. München 1933).

Pander, Oskar v., * 31. März 1883 zu Ogershoff (Livld.), wurde Dr. rer. pol., 1908—11 Kompos.-Schüler v. R. *Louis (München) u. bei *Gernsheim [j.] (Berlin, Meisterschule), wurde Thkplm., leitete 1920—23 den Rühlschen GV. (Erkft. a.M.) u. ist seit 1927 i. Musikkritiker der Münchner N. N., schrieb eine Kl-Ballade, Kl-Trio, Lieder, instrumentierte *Mussorgskis *Lieder u. Tänze des Todes*.

Pandéro, spanische Schellentrommel.

Pandora, eine Generalbaßlaute engl. Herkunft seit 1560 in den Stimmungen G C D G c e a und C D G c e a d.

Panflöte (griech. *Syrinx*), das uralte *Papageno*-Instr. aus aneinandergebunden oder -geklebten Pfeifen, urspr. Bambusrohrgebläse (meist gedackt, seltener offen, ohne Griffloch); ein Frühbeleg auch aus Alt-Peru.

Lit.: v. *Hornbostel (hj.) in der P. W. Schmidt-Festschr. 1928; I. Tregenna, *The pipes of Pan* (London 1926).

Pannain, Guido, * 17. Nov. 1891 in Neapel, wo er am Kons. stud. u. dessen MG-Prof. wurde. Schriften: u. a. *La teoria mus. di Tintoris* (1913); *Le origini della scuola mus. napolet.* (1914); *Orig. e sviluppo dell'arte pianist. in Italia 1500—1700* (1918); *Lineamenti di storia della musica* (1922, 28); *Musica e musicisti a Napoli nel sec. XIX* (1922), *dei tempi nuovi* (I 1930, II 32), *ital. contemp.* (1931); schrieb mit della *Corte *Storia della musica* (Turin 1936, 42). *La mus. strum. in It.* (Turin 1939) und Abhh. in RMI, Rass. mus. usw. Er kompon. OrchWerke, Kammermusik, Klavierwerke, ein Requiem, die Opern *L'Intrusa* (Genua 1941) u. *Beatrice Cenri* (Neapel 1942). Hg. v. *Ist. e Mon. mus. in It. V u. VI* (Filippini, Ingueneri).

Panofka, Heinrich, * 3. Okt. 1807 zu Breslau, † 18. Nov. 1887 zu Florenz, seit 1834 angesehener Gesanglehrer zu Paris, London, Paris, Florenz, schrieb Vetuden und Vokalisieren.

Panzeron (spr. päðərō), Auguste Mathieu, * 26. April 1796 u. † 29. Juli 1859 zu Paris, wurde Gesangsprof.

am Cons., schrieb Solfeggien, eine *Méthode compl. de Vocalisation* u. (1855) eine Harmonielehre.

Pantaleon, ein vergrößertes Hackbrett (Zimbal) mit Klangverbesserung durch zwei Resonanzböden, Darm- u. Drahtbezug, erfunden um 1690 durch Pant. Hebenstreit in Merseburg, dem zu Ehren es Ludwig XIV. so benannte; eine wichtige Vorform des *Hammerklaviers. Später ging der Name auf dies und das sog. Giraffenklavier über.

Panum, Horteñse, * 14. März 1856 als Dänin zu Kiel, † 26. April 1933 zu Kopenhagen, wo sie seit 1864 lebte, 1898 den Musikpäd. V. mitgründete u. seit 1907 am kgl. Kons. MG. lehrte. Sie schrieb mit W. *Behrend 1897 eine *III. MG.* (dän.), mit dems. u. *Sandvik ein *Illustr. Mus.-Lexikon* (dän., 1924—27), ferner u. a.: *M.-A.s Strenge-Instr., og deres Forlobere i Oldtiden* (I 1915, II 28, III 31); *Lyra u. Harfe im alten Nordeuropa* (SblMG VII); *Af Musikhistoriens Billedbog* (1916, 230); kleine MG. (1910, 220).

Papst, Eugen, * 24. Dez. 1886 zu Oberammergau, Schüler v. *Mottl, war 1911—22 städt. Kplm. in Bern, dirig. dann in Hamburg die Singakad., den OrchVerein der Musikfr., den Lehrer-GV., wurde 1934 städt. GMD in Münster, 1936 dgl. in Köln (Nachf. von H. *Abendroth) u. Dirig. d. Kölner MGv, schrieb OrchStücke, Chöre und Lieder.

Paques (spr. päk), Désiré, * 21. Mai 1867 in Lüttich, Pariser Tonsetzer von stark atonalen Richtung, schrieb 6 Sinfonien, 2 Ouv., Vc-Konz., Requiem, Musik zur *Jungfrau v. Orléans*; zahlr. Kammermusikwerke (2 Sextette, 6 Str-Qu.e, 3 V.-Son.en, 5 V.- u. 4 Br-Suiten m. Kl) u. a.; Lieder.

Paradies (Paradisi), Pietro Domenico, * 1710 in Neapel, † 1792 in Venedig, gab als Wiener Kl-Lehrer um 1754 12 Cembalosonaten heraus, die moderne Neudr. (1917 v. Benvenuti, 1921 v. Cipollini) erfuhren. Lit.: F. *Torre-franca in RMI 1929.

Paradis, Maria Theres. v., * 15. Mai 1759 u. † 1. Febr. 1824 in Wien, blinde Kl-Spielerin und Komponistin (Schülerin von Kozeluch, *Salieri, *Righini, Abbé *Vogler), schrieb u. a. ein Melodr., ein Singsp., eine Zauberoper, Kl-Werke.

Lit.: Fr. *Niecks in Monthly Mus. Record (Jan. 1913).

Paradisi s. **Paradies**.

Parallelen nennt man in der Musik (im Gegensatz zu Gegen- u. Seitenbewegung) Fortschreitungen von zwei und mehr Stimmen in (auch nur annähernd) gleicher Richtung, die — zumal in den Außenstimmen — mit Vorsicht behandelt werden müssen, da z. B. das Erreichen der Oktave aus solcher Bewegung aufwärts (etwa $h\ g' - c' c''$) nicht gut klingt, während das entspr. Erreichen der Quinte schon durch den *Hornsatz gerechtfertigt erscheint. Terzen- und Sextenparallelen sind an sich erlaubt, ebenso Quartenparallelen innerhalb von Sextakkordketten, wenngleich man sie wegen der *Mixturewirkung (s. u.) auf längere Strecken dann kaum mehr als selbständige Stimmen bewerten können; Sekunden-, Septimen- und nackte Quar-

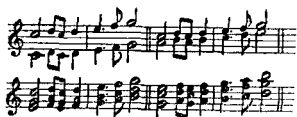
tenparallelen sind im „strengen“ Satz verboten, werden aber in der neuesten Polyphonie doch öfter angewendet, wenn die innere Logik der Einzelstimmen sie rechtfertigt. Oktavparallelen sind immer verboten, da die hochgradige Verschmelzung der Oktavtöne sie als einfache Oktavverdoppelung erscheinen läßt, also die Mehrstimmigkeit aufhebt. Um die Quintenparallelen geht ein alter Streit; im strengen Satz sind sie aus dem vorigen Grunde ebenfalls untersagt (soweit nicht die zweite eine verminderte Qu. ist). Trotzdem wird man sie (selbst bei J. S. Bach) angewandt finden, wenn sie „aus verschiedener Ursache“ in zwei Stimmen entstehen, z. B.:



selbst



wird man wegen der in jeder Stimme wirksamen Zwangsläufigkeit u. U. trotz lauter „verbotenen“ Parallelen im freien Stil erträglich finden können, eben weil ein logisches Prinzip dabei spürbar wird. Gibt man dagegen eine ganze Melodie statt in Oktavverdoppelung in Quinten- oder Quartenverdoppelung, so handelt es sich nicht mehr um eine „falsche Fortschreitung“, sondern um eine mixturhafte Klangfarben-Anordnung; im Grunde sind folgende Beisp. sämtl. nur klangl. Spielarten des gleichen melodischen Motivs:



Weniger empfindlich als Sekunden-schritte sind im Sprung erreichte Parallelen, so die (eben mehr als Klangtupfen denn als Fortschreitungen empfundenen) „Glockenquinten“, die oben-drein als Teil eines auseinandergelegten Akkords empfunden werden können:



Über Zäsuren hinweg haben die Regeln zur Vermeidung von P.en keine Gültigkeit; z. B. *Wolframs Gesang*:



Lit.: W. *Tappert, Das Verbot der Quintenp. (1869); A. W. *Ambros, Zur Lehre vom Quintenverbot; Th. *Uhlig, Die gesunde Vernunft u. das Verbot der Fortschreitung in Quinten; W. A. Rischbieter, Die verdeckten Quinten (1882); J. *Schreyer, Harmonielehre (1905, 1924, S. 176ff.); H. *Riemann, Präl. u. Stud. I 220ff.; H. *Schenker (j.), Kontrapunkt (I 1910, II 1922); J. Brahms, Oktaven u. Quinten (hg. v. *Schenker [j.] 1933); H. *Lemacher, Über d. Verbot v. P. (ZfM 1937); A. Ehrenberg, D. Quinten- u. Oktavenp.-Verbot (Breslau 1938).—Vgl. a. Organum.

Parallele Tonarten nennt man Dur- und Molltonart von jeweils gleicher Vorzeichnung, die also in nächster Terzverwandtschaft zueinander stehen; so ist a-moll die P. von C-dur und G-dur die P. zu e-moll. Sie können sich gegenseitig *funktionell vertreten, was allerdings fast stets etwas Abschwächung ergibt. Vgl. auch Trugschluß, Seitenklang, Mediant, Variante.

Paraphonie s. Organum.

Paraphrase (griech.), Umspielung, freie Bearbeitung eines Gegebenen.

Pardun, Arno, *13. Juli 1903 i. Bromberg, lebt als Kaufmann in Berlin-Hohenschönh., schrieb Marschlied. d. Bewegg., so das vortreffliche „Volk ans Gewehr“.

Parish-Alvars (spr. pärisch-alvars), Elias (vermutlich j.), *28. Febr. 1808 zu West-Teignmouth (Engl.), †25. Jan. 1849 zu Wien, wo er als berühmter Harfenist k. k. Kammervirtuos war. Er schrieb 2 Harfenkonz. e. Concertino für 2 Harfen u. Orch., zahlr. Etüden u. Vortragsstücke f. s. Instr.

Parker, Horatio William, *15. Sept. 1863 zu Auburndale bei Boston, †18. Dez. 1919 zu Cederhurst (N. Y.), stud. u. a. bei Chadwick u. 1881—84 in München, wurde Org. u. Chorleiter in New York, 1894 Musikprof. der Yale-Univ. New Haven, 1902 Dr. mus. h. c. (Cambridge). Sein Hauptwerk war die Hymne *Hora Novissima* f. Chor u. Orch. (1893); seine Opern blieben ohne Erfolg; ferner schrieb er u. a. mehrere weltl. Chorwerke m. Orch., Kantaten, *Morning and Evening Service*, zahlr. MCh.e, FrCh.e, GemCh.e; Orgelsonate op. 65; Konz. f. Orgel, Harfe, Orch. op. 55; ein Buch: *Music and Public Entertainment* (Boston 1911).

Lit.: Pratts Suppl., S. 322; Howards *Our American Music*, S. 700.

Parodie (griech. *παρῳδία* = Vorbeigesang), zunächst Unterlegung eines Tonwerks mit neuem Text, z. B. einer Motette mit den Meßworten, daher *Missaparodia* (vgl. P. *Pisk in Stud. zu DTÖ 5); auch die zwischen Geistlich u. Weltlich wechselnde *Kontrafaktur gehört hierher. Vor allem aber bedeutet neuerdings P. die Verspottung, Nachäffung eines ersten Werkes dadurch, daß man es mit einem komischen Text ironisiert oder es (ja sogar einen ganzen Stil) karikiert.

Lit.: W. Steinecke, Die P. in der Musik (Diss. Kiel 1934).

Parry (spr. pärr), [Sir] Charles Hubert, *27. Febr. 1848 zu Bourne-mouth (Engl.), †7. Okt. 1918 zu Knights Croft, Rustington, in Oxford Komp.-Schüler v. *Macfarren, in Stuttgart von *Pierson, in London v. *Dannreuther, 1883 Komp.-L. u. Doz. f. MG. am *Royal College* sowie Chorleiter in Oxford, 1894 *Groves Nachf. als Dir. des R. C. M., 1898 Musikprof. zu Oxford u. geadelt, 1903 Baronet, dreifacher Dr. mus. — P. suchte gleich *Stanford eine engl. Eigenproduktion nach 200j. Schlaf wieder zu erwecken. Er war literarisierender Vertreter der Victorianischen Bildung, Begründer der englischen Bachpflege, der auch im eignen Schaffen (fast unter Vernachlässigung des eigentlich Orchestralen) mit seinen Oratorien, Anthems, Kantaten bei der provinziellen Chorpfege anknüpfte und auf den Musikfesten mit seinem *Prometheus unbound* (1880, Der entfesselte Prometheus, nach Shelley, f. Soli, Chor, Orch.) Aufsehen machte. Es folgten u. a. (insgesamt 244 Werke) Chorwerke u. Oratorien; humoristische Aristophanes-Vertonungen f. Oxford u. Cambridge, Chorballette *The Pied Piper of Hamelin* (R. Browning, Rattenfänger v. Hameln, 1903); Orch.-Var. e-moll (1917), 5 Sinfonien, Ouv.en, Suiten, Kl-Konz., Kammermusik, Kl-Werke. Er schrieb u. a.: *Studies of the Great Composers* (1886); *The Art of Music* (1893, 2erw. als *The Evolution of the A. of M.*, 96, 2bearb. v. *Colles, N. Y. 1930); *The music of the 17th Cent.* (1902 als Bd. 3 der *Oxford Hist. of m.*); *Style in Musical Art* (1911); J. S. Bach (1909).

Lit.: Ch. L. Graves, *H. P.* (2bdg., London 1926); R. A. Streatfield, *Musiciens angl. contemp.* (1913); Gw. Greene, *Two witness* (N. Y. 1930); O. Morris in *Mus. and Letters* (1920).

Parte (ital. = Teil), Satz eines Tonwerks; Stimme; *colla parte* = die Begleitung soll sich nach der frei vortragenden Stimme richten.

Partes (lat.), Stimmen, Stimmenbücher.

Parthenia, eine der kgl. *Parthenos*, (griech. = „Jungfrau“, nämlich Elisabeth v. England), gewidmete, wichtige Sammlung von *Virginalmusik, die älteste der engl. Klavierlit., mit Werken v. *Byrd, *Bull, *Gibbons (1611, *13, *35, *450, *59), Neuausg. v. Rimbault (1847, *1908).

Particella (ital., spr.-schälla = Partitürchen), Orchesterskizze auf 2—3 Systemen als Vorstufe zur großen, endgültig ausgeführten *Partitur, meist nach Str., Hbl., Blechbl.-Gruppen geschieden.

Partie, Partita s. Suite.

Partitur (ital. *partitura*, fr. *partition d'orch.* [Gegens. *p. de piano* = Kl.-Auszug], engl. *score*), die „Verteilung“ des Tonwerks auf alle beteiligten Instrumente oder Stimmen in untereinander gesetzten Notensystemen mit genauer Entsprechung der rhythmisch-metrischen Werte; d. h. *spartieren* (= in P. setzen) urspr. „aufteilen in Taktfächer“, zumal zur Feststellung v. Fehlern, dann zur Hilfed. Dirg., da zunächst die Tonsetzer nur eine *Particella zum persönlichen Gebrauch aufstellten und nur Stimmbücher(od.

er die Stimmen auf Chorbuchanordnung verteilt) herausgaben.

Eine Zwischenform wurde das Absetzen in die *Tabulatur zumal für die beginnende *Continuo-Zusammenfassung, die dann allerdings bald durch die Generalbaß-Skizze (Ziffernschrift) abgelöst wurde, während seit etwa 1586 (S. *Verovio) Partituren gedruckt wurden, die im Orch.-Teil nur die Stimmen (Disk., Alt, Ten., Baß) enthielten und die Instr.-Verwendung etwa in einer Vornotiz andeuteten (z. B. bei Monteverdi), so daß der Kopist daraus erst noch die endgültige Stimme f. den Spieler herzustellen hatte. Richtige Orch.-Partituren als geordnete Summe aller Stimmen für die Spieler begannen erst etwa seit 1650. Da diese häufig *transponierende Instrumente benutzen, hat es sich eingebürgert, in die P. die Stimmen nicht so einzutragen, wie sie klingen, sondern wie sie vom Spieler gelesen werden; das fällt für den Partiturleser bei bloßen Oktavverschiebungen (Pickelfl., Soprankornett, Kb., Horn, Baßklar.) nicht so sehr ins Gewicht wie bei Transpositionen um eine Sekunde, Terz, Quarte, Quinte usw., wo so zugleich mehrere verschiedene Tonarten als Notenbild entstehen. Die modernen Vertreter der Reformpartitur (*Schillings, *Weingartner, *Stephani, *Giordano, Dubitzky, *Müller-Rehrmann) empfehlen deshalb, in der Partitur alles „in C“ zu drucken und nur in den Spielerstimmen die betr. Lesefassung zu bieten, was auch den Vorteil hätte, daß dann in den Proben

die lästige Ausdrucksweise z. B. für Klar. in A „geschrieben e, klingend cis“, einheitlich nur auf „klingend“ geregelt werden könnte; zumal da etwa die Hornisten heute gern alles „in F“ blasen, auch wenn *Corni in Es* oder *in G* vorgeschrieben stehen (was allerdings von feinhörigen Dirigenten wegen der anderen Klangfarbe der Naturtöne bekämpft wird). Andererseits wird die Übersichtlichkeit einer großen Orch.-Partitur durch einige ins Auge fallende Transpositionstonarten gerade gesteigert. Wenn manche Reformer sogar den Baß-Schlüssel aus der Partitur entfernen und durch Violinschlüssel mit (z. T. dreifachen) Oktavmarken ersetzen wollen, so muß das abgelehnt werden; am übersichtlichsten liest sich eine große Partitur, wenn jede Instr.-Gruppe (von oben nach unten: Holz, Hörner, Blech u. Schlagzeug, Harfe, Soli u. Chor, Streicher, Orgel) in sich einer Kl.-Particella nahekomm. Vorstehend wurde eine mittelgroße Partitur angedeutet, bei der alle Instrumente (in der jeweils häufigsten Stimmung) den Ton C erklingen lassen. Auch andere Anordnungen (z. B. Vc u. Kb unter den Singstimmen) kommen bei den Meistern vor, ebenso noch bei Beethoven u. Brahms C-Schlüssel für den Chor. Vgl. ferner Instrumentation, Instrumentalmusik, Orchester, Dirigieren, Partiturspiel.

Partiturspiel, die Fähigkeit, aus einer Chor- oder Orchesterpartitur alles linear, harmonisch und klanglich Wesentliche auf dem Klavier darzustellen, also gewissermaßen beim Partiturlesen einen Klavierauszug zu improvisieren. A) *Vokalpartitur*: hier bereitet vor allem die Meisterung der alten *Schlüssel und womöglich gar *Chiavetten Schwierigkeit; hat man sich deren Disposition in dem betr. Stück fest eingepärgt, so suche man vor allem die Horizontalverläufe der Stimmen im Spielen zu verfolgen, um so die klanglichen Linien möglichst gesangsmäßig nachzuzeichnen; vgl. Liniensystem. Natürlich hilft auch die Gewöhnung an die wichtigsten C-Schlüssel bei den Kontrapunktarbeiten. Statt des mechanischen Linienverfolgens beachte man aber auch immer die harmonische Wahrscheinlichkeit nach dem betr. Zeitstil. Man beginne einerseits bei den 4stg.en Choralätzen Bachs

in alten Schlüsseln (*Bargiels Ausg. bei Bote u. Bock) u. bei der älteren Ausg. v. Fr. *Wüllners Chorschule, andererseits bei bewegten polyphonen Bicinien (Rhaw, M. Praetorius); reiches Übungsmaterial bis zur größten Schwierigkeit bietet Th. *Kroyer, Der vollkommene P.-Spieler (1930). B) Die *Orch.-Partitur* stellt zunächst die Aufgabe, wegen des Bratschenschlüssels und des oft unhandlichen Umfangs usw. Streichquartettssätze auf die Tasten zu übertragen, wobei manchmal ausgesprochene Streichermanieren (Passagen, Tremoli) klavieregerecht umgeformt werden müssen; des Problems der Einfügung transponierender Stimmen wird man am besten dadurch schrittweise Herr, daß man a) zum StrQu eine Klarinette u. dgl. hinzutreten läßt (z. B. Klarinettenquintett v. Mozart), b) geschlossene Holzbläsersätze (z. B. Cassationen v. Haydn, Mozart), dann Blechbläsersätze, dann etwa Fröhnsinfonien v. Haydn (StrO., Ob, Fg, 2 Hörner) zu spielen übt. Auch empfiehlt sich P. an mehreren Klavieren (I Streicher, II Bläser usw.). Doch klebe man nie zu lange an den gleichen Stücken, da man sonst noch glaubt, P. zu spielen u. in Wahrheit doch nur bereits auswendig Gelerntes wiedergibt — das Entziffern bleibt die Kernübung. Die Klangfarben-Wiedergabe (Hörner, Tromp. usw.) ist dann mehr eine Frage der Klaviertechnik (Anschlag, Pedalisierung). Eine der Hauptkünste beim P. ist, alles Entbehrliche wegzulassen — was naturgemäß eine erhebliche Einsicht in die betr. Komposition und damit musiktheor. Sicherheit überhaupt voraussetzt.

Lit.: H. *Riemann, Anl. zum P. (1902, 220); H. *Gál (j.), Anleitung z. Partiturlesen (1923); R. Hagel, Die Lehre v. P. (Hohe Schule d. Mus., hg. von *Müller-Blattau, Potsdam 1937).

Padeloup (spr. padəlu), Jules Etienne, * 16. Sept. 1819 zu Paris, † 13. Aug. 1887 zu Fontainebleau, stud. am Pariser Cons. (1834 i. Klavierpreis), wurde daselbst 1841 Solfègehilfslehrer, 1847 Kl.-L., 1855–68 Leiter einer Gesangsensembleklasse; 1851 gründete er als Sinf.-Dirig. die *Société des jeunes artistes du Cons.*, aus denen 1861 seine berühmten volkstüml. Sinf.-Konz. (mit

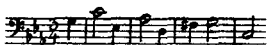
modernen Progr.) hervorgingen, die erst 1884 vor den Erfolgen von *Colonne (j.) u. *Lamoureux verblieben; seit 1920 hatte Paris wieder P.-Konzerte unter Rhené-Baton und *Caplet.

Lit.: Elwart, *Hist. des concerts pop. classiques* (Paris 1864); A. Jullien, *Musique* (1895).

Pasquini, Bernardo, * 7. Dez. 1637 zu Massa di Valdinievole (Tosk.), † 22. Nov. 1710 zu Rom, wo er (nach Unterr. bei Loreto Vittori u. A. *Cesti) lange Org. an Sta. Maria Magg. war, der Lehrer v. *Durante, G. *Muffat u. a. Wichtiger als der Opern-, Oratorien- u. Kantatenmeister (Solokantaten hg. v. F. *Boghen 1923), *Arie ed ariette inedite* (hg. v. dems. 1930) ist der Klavierkomp. Toccaten, Suiten, Sonaten hg. v. *Shedlock, bei Torchi III, Cesi, Tagliapietra; eine Son. f. 2 Kle. hg. v. *Danckert (Bärenr. 1932).

Lit.: F. *Boghen, *L'arte di B. P.* (1931); G. Roncaglia, *Il Tirinto di B. P. e i suoi intermezzi* (Rass. mus. 1931).

Passacaglia (ital., spr. -kalja, wohl v. *passo di gallo* = Hahnenschritt, wegen des Rhythmus, franz. *passecaille*), gleich *Chaconne u. *Folia eine instr. Variationenkette (erstmal 1614 bei *Frescobaldi) über einen tanzartigen *Ostinatobaß in langsamem Dreiertakt (mit Vorliebe in Moll), z. B.



Eine bedeutsame Erneuerung der Gattung bot Johs. Brahms im Finale seiner 4. Sinf., seitdem wieder mehrfach, besonders im Anschluß an J. S. Bach, in der Orgelmusik seit Reger.

Lit.: Eine Gesch. d. P. v. J. *Conze ist ungedr.

Passage (franz., spr. passäseə = Durchgang), in solistischen Instrumentalwerken (Sonaten, Konzerten) die virtuosens Zwischenstücke teils aus akkordisch gebrochenem, teils aus tonleitermäßigem Laufwerk.

Passamezzo, altitalienischer Tanz (16. Jh.) im geraden Takt, wohl „Schritt im halben Zeitmaß“, also etwas „beschleunigte“ Pavane in variationenmäßiger Abfolge; beim *P. antico* wurden die Einzelteile wiederholt, beim *P.*

moderno nicht; als Abtanz diente der *Saltarello. In der *Suite begegnet der P. bis ins 18. Jh.

Passepiéd (franz., spr. passpjä = Fuß-Übersetzer), bretonischer Schiffer- tanz (?) von heiterer Prägung im mäßigen schnellen $\frac{3}{8}$ -Takt, der zu den Überraschungs-Einschüben an vorletzter Stelle der *Iulistischen *Suite gehört.

Passion, a) *gregorianisch*: die liturgische Evangelienlesung der Leidensgeschichte in der Karwoche, die um ihrer hohen Bedeutsamkeit willen z. T. in reicherem Lektionston (Neumierung des *Eli lama*) u. seit dem 13. Jh. auf drei Priester (Presbyter, Diakon, Subdiakon) verteilt wurde: die *Vox Christi* tiefer, langsamer, feierlicher, der *Evangelista* normal, rascher, die Nebenpersonen und die *Turba Judaeorum* hoch und rau; in den alten liturg. Büchern bedeutet demgemäß *t* = *tarde* (langsam), *c* = *celeriter* (rasch), *s* = *sursum* (hoch), oder *b* = *bassa voce*, *m* = *media voce*, *a* = *alta voce*; bei *Obrecht (1500) *C*[antor], *E*[vangelista], *T*[urba]; heute *t* = *Christus*, *S* = *synagoga* oder *succentor*, *C* = *cantor* oder *chronista*; daher noch bei Schütz [und Bach] die herkömmliche Besetzung Christus = Baß, Evangelist = Tenor, Soliloquenten z. T. Alt. Da am Palmsonntag die Passion nach Matthäus, am Karsdienstag nach Markus, am Karfreitag nach Lukas u. Karfreitag nach Johannes üblich war, andererseits aber die „Sieben Worte“ gern als mystisches Symbol aus allen vier Berichten hereingesetzt wurden, erklärt sich die wachsende gegenseitige Durchdringung der vier Quellen (Evangelienharmonie), so daß schließlich (späteres 16. Jh.) *secundum Matthaeum* „für Palmsonntag“ und *secundum Johannem* „für Karfreitag“ bei sonst gleichem Text heißen konnte (so bei J. *Gallus). Ein Sonderproblem wurde in der Reformation die Übertragung der alten Formeln ins Deutsche. Daß der halbimprov. P.-Vortrag sich so noch bis zur Gegenwart in der Prov. Sachsen erhielt, berichtet M. *Schneider (ZIMG VI [1905], 492 ff.).

b) *polyphon*: Bis Schütz mit den Chorschematen brach, haben fast alle Passionsvertoner am Geländer der Passionsformeln entlang komponiert —

noch bei Obrecht hat nur der Knabenchor (Sopran) nicht an ihnen teil, sie bleiben den geweihten Cantores vorbehalten; dann aber wandert der greg. Cf. durch alle Stimmen (auch unter Oktavversetzungen), und man kann am Grade seiner Verwendungsfreiheit den wachsenden Subjektivismus der Komponisten ablesen. Im Rahmen der allg. Evangelienpolyphonierung setzt die P. Vertonung um 1480 (Hs. Modena Est. lat. 454/55) mit *fauxbourdonnierenden *Turbæ* (Chören der Juden u. Apostel) 3—8(!) stg. ein (Proben bei H. J. Moser, Evangelienvertonung, S. 11ff.). Mit Obrechts (?) 4stg. er P. (um 1500, Neudr. v. Kade [s. u.] 1893, v. D. *de Lange

1894 u. Johs. *Wolf, Ges.-Ausg., auch unter den Namen v. Longheval u. A. la Ventüre, um 1560 [in Schlesien] 6stg. erweitert) steht die klassisch durchkomponierte *Motettenpassion* vor uns. Neben ihr läuft durchs ganze 16. Jh. noch der ältere zweite Typ der *dramatisierenden Passion*, in der nur die *Turbæ* nebst Einleitung (*Höret an das Leiden*) und Schlußdanksagung (*Conclusio: Wir glauben, lieber Herre*) polyphoniert sind und die Erzählung wie die Einzelpersonen (*Soliloquenten*) wesentlich in den solistischen Formeln verbleiben (meist aber doch mit persönlicher ausgestalteten Melismen im *Eli lama*).

Dramatisierende P.

lat.:

Maihinger P. (16., nicht 15. Jh.)
Kades Anonymus (a. a. O., S. 17)
an. *Attaignant (1534)
Cl. de *Sermisy (1534)
anon. Pirna (1562)
*Lasso (Matth., 2—5 stg., 1575)
— (Joh., 1580)
— (Mark., 1582)
— (Lukas)
J. *Reiner (Markus)
— (Lukas)
— (Johannes)
Asola (Matth.)
— (Markus)
— (Lukas)
L. da *Vittoria (Matth., 1585)
— (Joh., 1585)
Fr. *Guerrero (Matth.)
— (Joh.)
W. *Bird (3 stg., Joh., 1607)

deutsch:

Johs. Walter (Matth., 1530)
— (Joh. 1530)
— (?) Harmonie, 1552
A. *Scandello (Joh.)
— (Auferstehungshist.)
J. *Meiland (Joh., 1568)
— (Matth., 1570)
— (Markus)
B. *Gesius (Joh., 1588)
Ambr. Beber, (Markus, 1610)
Th. *Mancinus (Matth., 1610)
— (Joh., 1610)
S. *Besler (Matth., 1612)
— (Joh., 1612)
— (Mark., 1612)
— (Luk., 1612)
M. *Vulpus (Matth., 1613)
O. S. Harnisch (Joh., 1621)
Chr. Sultze-Delitzsch (Lukas, 1653)
Chr. Flor (Matth., 1667)

Motettische P.

lat.:

J. *Obrecht (?) (Matth., um 1500)
J. *Galliculus (Markus, 1538)
B. *Resinarius (Joh., 1544)
Metre Jehan (Matth., vor 1543)
C. de *Rore (Joh., 1557)
L. Daser jun. (Joh., 1578)
P. Bucenus (Matth., 1578)
V. *Ruffo (Joh., unvollst.)
J. *Gallus (Joh. 4—5 stg., 1587)
— (Joh. 8 stg., 1587)
— (Matth., 6 stg., 1587)
J. *Regnart (Matth., 8 stg.)
B. *Gesius (Matth., 4 stg.)
— (Matth., 6 stg., 1613)

deutsch:

Joach. a *Burgk (Joh., 1568)
J. Steurlein (Joh., 1576)
J. Machold (Matth., 1593)
L. *Lechner (Joh., 1594)
Chr. *Demantius (Joh., 6 stg., 1631)

Daneben laufen umfängliche Passions-responsorien, polyphonisierte Lamentationen, Prophetien, auch gereimte Passionswerke wie L. Senfls *Sieben Worte* (hg. v. *Piersig, Lahr 1929).

Neudrucke: Johs. Walter, Matth.-P. u. Scandello, Joh.-P., bei Kade a. a. O.; J. Galliculus (in Blumes Chorwerk 1935); Joh.-P. v. J. a Burgk in *Jödes Chorbuch II, Joh.-P. v. Gesius bei Schöberlein u. Riegel II 412 ff.; Mancinus bei Schöberlein u. Riegel Bd. 2 sowie als *Celler P.* (Bärenr.); Schultze, hg. v. P. *Epstein (P. *Hirsch); J. Gallus in DTD XVI; Lechner (hg. v. Lippardt u. *Ameln, Bärenr.); Demantius (hg. v. *Blume, Kallm.); Vulpus (in Denkm. thüring. Musik I 1934, Bärenr.); vor allem jetzt Hdb. d. dt. ev. KM I (im Erscheinen).

Hatten schon früh Symbolismen eingesetzt (Stimmenanzahlen nach Textworten, „zur Linken u. zur Rechten“ als Halbchöre, Bewegungsabbilder, *espressivo* durch Textwiederholungen, Stimmengruppierungen zur Andeutung der Personen u. Tutti), so steigert sich der dramatische Schilderungswille in der Generation Gallus-Lechner-Demantius zu höchster Plastik und sucht die alte Form zu sprengen: teils dadurch, daß mit Schützens *Auferstehungshistorie* v. 1623 Bc. (Orch.) hinzutritt oder *Intermedien*-Einschübe die Handlung unterteilen, so erstmals bei Th. *Selle, Joh.-Pass. (1643, Neudr. von *Gerber in Blumes Chorwerk 1934), dann bei dem Weihnachtsoratorat v. Schütz (Ges.-Ausg. Bd. 17 v. Schering, 1664), wofür die Passionsprophetie nach Ps. 22 bei Joach. a. Burgk 1574, Kade S. 80ff. u. die bei Demantius (Neudr. in Blumes Chorwerk 1934) angehängte Weissagungsmotette (Jes. 53) Vorstufen zu bilden scheinen. Demantius verläßt als Erster völlig den Choralton. Die größte Neuerung aber ist, daß Schütz (Joh.-Pass. 1665, Matth.- u. Lukas-P., Ges.-Ausg. I, Neudrucke Bärenr.) nach Vorstufen bei Besler u. Chr. Schultze 1653 (Neudr. v. P. Epstein [j.] 1930) kühn aus Lektionstönen, Opernrezitativ u. Liedelementen eine eigne Neugregorianik formt (R. *Gerber, Das Passionsrez. bei Schütz, 1929), die der freien P.-Kompos. jeden Weg eröffnet. Seit Gesius wachsen auch Ein-

gangschor und *Gratiarum actio* bedeutender aus; das *Victoria* des Evangelisten in Schützens *Auferstehungshist.* stammt aber schon aus derj. von N. *Rosthius (1598, hs. in BB Hs. 40016). Hatte man schon in die P. des 16. Jhs. Gemeindelieder wie *O Mensch bewein* eingelegt, so fügte Chr. Flor (1667) nicht nur Orch., sondern auch 9 Solarien hinzu; J. *Sebastiani (Matth.-P., Kgbg. 1663, gedr. 1672, DTD XVII) schob *Eccardsche Choralsätze f. Sopr. u. Gamben-Chor ein, und J. *Theile setzt (Lübeck 1673, DTD XVII) 4stg.e Chor-Arien oder Sologesänge mit Instr.-Ritornellen an die Stelle schlichten Gemeindegesangs — damit ist die betrachtende Arie der Bachschen P. geschaffen.

Bald nach 1700 dringt gegen die bisherige bibelgetreue P.-Historie die betrachtende P.-Nachdichtung vor, die die Gattung zur inneren Auflösung bringen sollte: Hunold-Menantes, Postel (Joh.-P. vertont vom jungen Händel 1704), Brockes (*Keiser, *Telemann, Händel, *Mattheson), wobei das allegorische Wesen bis zu äußerster Geschmacklosigkeit stieg (bei *Stölzel singen schließlich nur noch „Schafe“ von reuigem, geduldigem usw. Charakter). An dieser allamodischen Entwicklung gemessen, die bei empfindsamen Passionsbetrachtungen wie K. H. *Grauns *Tod Jesu* (1755) mündet, wirken Bachs fast allegriefreie, das Bibelwort als Kern hervorhebende Passionen (erhalten nur die Joh.-P. v. 1722/23 und die doppelchörige Matth.-P. v. 1729, beide später erst endgültig umgearb.) als gewollt „unmodern“ — dafür haben sie die Gattung auf den ewigen Gipfel geführt (Arientexte der Joh.-P. z.T. aus Brockes, z. T. v. Chr. Weyse u. wohl von Bach selbst, der Matth.-P. v. Picander); die Form ist die der Aneinanderreihung von Kirchenkantaten — zum Bau Fr. Smend im Bachjb. 1926 u. 28, H. J. *Moser im Bachjb. 1932. Den daneben stehenden Populartyp zeigen (wie neben Schütz die ihm fälschlich zugeschriebene Markus-P.) die pseudobachsche Lukas-P., die Römhildsche Matth.-P. (1922 hg. v. Paulke), diejenige von J. V. *Meder (dgl.), weit bedeutender Telemanns Joh.-P. v. 1741 (bearb. v. Hörner). Den raschen Niedergang der Gattung bezeugen das P.-Oratorium v. J. Ernst *Bach (DTD

48) u. die unter Händels Namen zusammengestoppelten „Betrachtungen am Grabe Jesu“. Um 1800 siegten als Karfreitagsmusik statt dessen auch im protestantischen Gebiet kath. Werke wie die *Stabat mater* v. *Astorga, *Pergolesi usw., Jos. Haydns *Sieben Worte*, Beethovens *Christus am Ölberg*, *Neukomms *Ostermorgen* u. dgl., bis um 1850 die Bachrenaissance, um 1885 die Schützbeziehung heilsam einsetzten.

Eine moderne Wiedergeburt der Gattung als Orchester-Oratorium bedeuten u. a. die P.en von Fel. *Woyrsch, eine der a capp.-P. diejenigen von K. *Thomas (Markus-P. op. 6), O. *Thomas (P.-Choralandacht op. 46), Hugo *Distler (Choral-P. op. 7). — Ein volkstümlicher Sonderzweig, der neben der P. seit dem 11. Ph. parallel läuft, ist das Passionsspiel (s. Drama, liturgisches).

Lit.: Eine Gesch. d. P.-Kompos. bereitet A. *Schmitz vor, ders. in der Siebs-Festschr. 1933 u. M. Schneider-Festschr. 1935; H. *Kretzschmar, Führer durch den Konzertsaal Bd. 2; O. *Kade, Die ältere P.-Kompos. bis 1631 (1893); R. *Gerber, Die dt. P. v. Luther bis Bach (Lutherjb. 1931, s. auch oben); K. *Ameln, Die ältesten P.musiken (Musik u. Kirche 11, 1939); Fr. *Spitta, Die P.en v. Schütz (1883 u. Petersjb. 1906); A. *Schering, Gesch. d. Oratoriums (1911), passim; H. J. *Moser, Aus der Frühzeit der dt. Generalbaß-P. (Petersjb. 1920); W. *Lott, Zur Gesch. d. P.-Komp. (AfMW III u. VII); P. Epstein (j.), Zur Gesch. d. dt. Choral-P. (Petersjb. 1929) u. Ein unbekanntes P.-Orat. v. Chr. Flor (Bachjb. 1930); K. *Nef, Schweizerische P.-Musiken (Schweizer Jb. f. MW Bd. V, 1932).

Pasticcio (ital., spr. -itscho = Pastete), Opernwerk, an dem mehrere Tonsetzer aktweise sich beteiligten, so bei Händel; auch das Oratorium *Die Schuldigkeit des ersten Gebots* des Kindes Mozart (mit Adlgasser und M. Haydn); die Scherzsonate v. R. Schumann, Brahms u. Dietrich kann man dahin rechnen, ebenso die um 1620 beliebten Variationsketten mehrerer Organisten (z. B. Lynartabulatur), nicht aber die auf Konkurrenz zielenden Preisvariationen v. *Diabelli.

Pastorale (ital.) = Hirtenstück (also urspr. dasselbe wie *Madrigal u. die prov. *Pastourelle*), Schäfer-Idylle, so in

der Madrigaloper u. später auch im monodischen Stil, so Guarinis *Pastor fido* (als Oper v. R. Fanshaw [London 1646] über Händel [1712] bis *Salieri [Wien 1789]), so die älteste franz. Oper *La pastorale* v. Perrin u. *Cambert (Issy 1659) u. *Stadens *Seelenwig*. Ferner denke man an Händels *Acis u. Galathea*, Glucks *Echo u. Narciss*, Mozarts *Bastien*, die pseudo-Glucksche *Maienkönigin*. In der Gesch. des Weihnachtssoratoriums begegnet das P. als Gattungstitel wohl erstmals bei D. Bollius in Mainz (vor 1628: *Pastorale nel nascimento di Christo supra Joseph lieber J. mein*); vgl. auch die Intermedien („worunter des Christkindleins Wiege bisweilen mit eingeführt“) im Weihnachtssorat. v. H. Schütz (1664, Ges.-Ausg. Bd. 17); weiter die quolibethaften vokalen Weihnachtsskonzerte v. Ph. Fr. *Boeddecker (Nagel), Martin Mayer (1678, Neudr. v. *Koschinsky, Bresl. 1931), in Bachs *Weihnachtssoratorium* u. Händels *Messias*. Letztere gründen mit ihren Schalmey-Sinfonien bereits auf den ital. Stammbaum instrumentaler Weihnachtssconcerti (*Corelli, *Torelli, *Locatelli, *Manfredini, Schiassi, *Pez), deren Anfang wohl eine *Sonata pastorale* v. Fiamengo (um 1637) darstellt (vgl. Sandberger unten) — Urmodell bildete immer neu die *Musette der römischen *pifferari* am Weihnachtsmorgen. Auch die Klaviermusik kennt Absenker des P. bei *Frescobaldi, *Pasquini, *Scarlatti, *Murschhauser, *Couperin u. das Orgel-P. v. J. S. Bach. Von hier erwachsen die P.-Messen von *Vogler, *Diabelli, K. *Kreutzer, Kempter.

Lit.: A. *Sandberger, Beethoven-aufsätze (1924), S. 154—212 (zu den Vorläufern v. Beethovens P.-Sinf.); E. Piquet, *La pastourelle du XIIe s. à nos jours* [Basel (1927)]; J. Marsal, *La p. dramatique en France* (16./17. Jh., Paris 1906); de *La Laurencie im Londoner Kongr.-Ber. 1912. — Vgl. auch Siciliano.

Pászthory, Casimir v., *1. April 1886 in Budapest, VcProf. am Volkskons. in Wien, schrieb Opern (Prinzess u. Schweinehirt, Weimar 1937), Kammermusik, Lieder. Vgl. M. Morold in ZfM 1937. **patetico** (ital.), **pathétique** (franz.), pathetisch, leidenschaftlich.

Patti, Adelina (angeblich j.), *10. Febr. 1843 in Madrid, † 27. Sept. 1919

zu Brecknock (Wales), Schülerin ihres Schwagers M. Strakosch, debütierte 1859 in New York als *Lucia* und wurde als Koloratursopran gefeiert; dreimal verheiratet, lebte sie seit 1899 auf ihrem Schloß in England. Auch ihre Schwestern Amelia u. Carlotta waren namhafte Sängerinnen. *Lit.* u. a.: H. Klein, *The Reign of P.* (London 1920); E. *Hanslick (hj.), *Musikal. Stationen* (1885); Ad. *Weissmann (j.), *Die Primadonna* (1919); A. Lancellotti, *Le voci d'oro* (Rom 1942); G. de Charnace, *A. P.* (Paris 1868); M. Vacamo, *Der Roman der A. P.* (1875).

Patzak, Julius, * 9. April 1898 in Wien, wurde Kirchenmusiker, dann autodidaktisch ausgezeichneter lyr. Tenor (Bühne u. Konz.), seit 1928 an der Münchner Staatsoper.

Pauer, Ernst, * 21. Dez. 1826 zu Wien, † 9. Mai 1905 zu Jugenheim (a. d. Bergstr.), Schüler u. a. v. *Sechter u. Fr. *Lachner, lebte 1851–96 in London (1871 Kl-Prof. an der *Acad. of m.* usw.), bekannt durch seine Ausg. *Alte Kl-Musik, Alte Meister, Old English Composers*, Volksausg. Bach u. Schumann, mehrere Bücher. Auch schrieb er Opern, Kammermusik u. Unterrichtswerke f. Kl.

Pauer, Max (v.), * als Sohn des vorigen 31. Okt. 1866 in London, stud. bei s. Vater u. 1881–85 bei V. *Lachner (Karlsr.), war 1887–97 Kl-Lehrer am Kölner Kons., leitete dann eine Meisterklasse an der Stuttgarter Hochschule, deren Dir. er 1908 wurde (zw. *de Lange und *Kempff), war 1924–32 Dir. des Leipziger Kons. u. leitete 1933–34 die Städt. Hochsch. f. M. in Mannheim, lebt in Jugenheim a. d. Bergstr. Ein hervorragend stilvoller Konz.-Pianist, Bearb. der Kl-Schule Lebert-Stark u. Hg. Schumannscher Kl-Werke.

Paucken (wortverwandt mit Bauch u. Buckel = gewölbt); ital. *timpani* von griech. *tympanon*, franz. *timbales* [spr. tābal] [v. lat. *cymbalum*], engl. *kettle drums* = Kesseltrommeln, das durch seine bestimmbare Tonhöhe wichtigste Schlaginstrument, bestehend aus je einem kupfernen Kessel (Frankr.: Messing), dessen Öffnung mit einem gegerbten Fell (Kalb, Esel) bedeckt ist, während die Spannung durch Randschrauben geregelt wird. Beschleunigte

Umstimmung ermöglicht die Maschinenmechanik v. *Pfundt (um 1840) u. Schnellar in Wien. Aus Asien stammend, haben sich im M.-A. über Arabien u. Spanien kleine Pk. im abendl. Rittertum verbreitet (v. arab. *naqqāra*, franz. *naçaire*), während die großen P. laut mehreren Zeugnissen des 15. Jhs. vor allem aus Ungarn und der Türkei nach Deutschland und Frankreich gelangt sind. Man benutzt meist 2 Pk. (eine größere G-Pk. mit dem Umfang F—c, eine kleinere C-Pk. von B—f), seltener 3; je nach den benutzten Holz-, Leder- oder Schwammschlegeln ist der Ton hart, milder oder weich bei größten Stärkeunterschieden. Die Pk., die früher unter Vor-Angabe der Stimmung nur mit G und c, seit etwa 1850 aber so notiert wird, wie sie klingt (Baß-Schl.), gibt nicht nur das diatonisch-harmonische Grundgerüst des Orch.-Satzes, sondern auch den rhythmisch stärksten Antrieb (falls man eine wirklich vielsagende Pk.-Stimme zu schreiben versteht!; vgl. Beethoven, Scherzo der 9. Sinf.) und vielerlei Stimmungsmalereien (heroisch-dramatisch, balladenhaft, unheimlich, humoristisch P.-Schulen v. *Pfund (1849) u. O. Seele.

Paul, Oskar, * 8. April 1836 zu Freiwalddau (Schlesien), † 18. April 1898 in Leipzig, wo er bei M. *Hauptmann studierte; 1860 Dr.phil., 1866 PrivDoz., 1872 Prof., auch Lehrer am Kons.; er schrieb u. a. „Die absolute Harmonik der Griechen“, „Gesch. d. Klaviers“ (1868, „Handlex. d. Tonk.“ (1873), „Lehrb. d. Harmonik“ (1880 u. ö.) und bot eine Verdeutschung der *Musica* des *Boëthius; auch Begründer zweier Musikzeitzungen u. Musikkritiker.

Paulke, Karl, * 16. Okt. 1881 zu Bentschen (Pos.), † 22. Nov. 1938 in Hamburg, wurde Lehrer, stud. an der Berliner Hochschule, wurde 1911 Schul- und Kirchenmusiker in Luckau, 1911 dgl. in Meiningen (HofKMDir. und Leiter des Bach-V.), 1923 Kantor an S. Georg in Hamburg, wo er seit 1925 den Staatskirchenchor u. seit 1927 die staatl. Singschule leitete. Er schrieb: *Die Musikpf. in Luckau* (1918), *J. Th. Römhild* [dessen Matth.-P. er 1922 hg.] (AfMW I), *J. G. Vierling* (dgl. IV) u. bot *Weihnachtslieder* (f. 3 stg. SchulCh.),

Mus. Vespere (2 bdg., Programmbücher), *Archiv alter Meister ev. KM* (2 bdg.) u. bearb. die Passion v. J. V. *Meder.

Paulus de Florentia s. Ars nova u. Ital. Musik.

Paumann, Konrad, * um 1410 zu Nürnberg, † 24. Jan. 1473 zu München, blind geboren, seit 1446 Sebaldusorg. s. Vaterstadt, 1467 Hoforg. in München, spielte 1471 in Regensburg vor Kaiser Friedrich III., wurde zu Mantua u. Ferrara bewundert u. zum Ritter geschlagen (Grabmal in der Münchner Frauenkirche, jetzt am linken Orgelpfeiler, beste Abbildung bei Ameln [s. u.]). Er war unter zahlr. namhaften Organisten seiner Zeit (besonders in Schwaben) der berühmteste durch sein außerordentliches Gedächtnis, s. mus. Vielseitigkeit u. seine [leicht verloren-gegangene] Improvisationskunst. Sein *Fundamentum organisandi* (Fassung v. 1452 am Lochamer Ldb., hg. v. Arnold in Chrysanders Jb. II 67—90 u. 177—224, Faks.-Ausg. v. Ameln [1925], zwei andere im Buxheimer Orgelbuch, vgl. Eitners Beilage zu MfM 1880/81, zu weiteren Parallelenquellen siehe Orgelkompos.) enthält außer einigen guten Liedsätzen nur Übungen zur Stegreifauffüllung v. Intervallschritten. Die ihm gelegentlich zugeschriebene Erfindung der dt. Lautentab. geht in Wahrheit wohl auf den Nürnberger Ad. Blindhamer zurück. P. benutzt die schon in London (14. Jh.) vorkommende Tab. v. 7 Linien f. d. rechte und Buchstaben f. d. linke Hand (Schering, Beisp. 48).

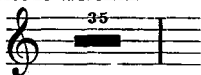
Lit.: O. *Kade in MfM IV; A. *Schering, Studien z. MG. der Frührenaiss. (1914); H. Schnoor in ZfMW IV; H. J. *Moser, Gesch. d. dt. Musik I 239ff.; O. *Ursprung in AfMW V.

Paumgartner, Bernhard, * 14. Nov. 1887 zu Wien, Schüler v. Br. *Walter (j.), leitete das Wiener Tonk.-Orch. und war Lehrer an der Staatsakad., wurde 1917 Dir. des Salzburger Mozarteums (1925 Prof.). Er schrieb Lieder, Chöre, eine Weihnachtskantate, mehrere Einakter u. Bühnenmusiken, ein Kl-Trio. Ferner bot er mit A. Rottauscher 1922 die Minnesänger-Sammlg. *Das Taghorn*, gab L. *Mozarts Violinsschule 1922 neu heraus u. schrieb zwei Bücher über *Mozart* (1927, Volksverb. d. Bücherfr.,

nochmals 1940). Er lebt jetzt in Florenz, wo er u. a. über *Veracini arbeitet.

Paur, Emil, * 29. Aug. 1855 zu Czernowitz, † 7. Juni 1932 zu Mistek (Böhmen), stud. am Wiener Kons., namhafter Dirig. in Kassel (1876), Königsberg, 1880 Mannheim, 1891 Leipzig (Stadtth.), 1893 Boston (Nachf. v. Nikisch), 1898 New York (Philh., Nachf. v. Ant. Seidl), 1903—10 Pittsburgh, 1912/13 Berliner Staatsoper. Eine Sinf. u. ein Kl-Konz. erschienen 1909.

Pause (v. griech. *παύεσθαι* = aufhören, lat. v. ital. *pausa*, franz. *pause*, *silence*, engl. *rest*, *silence* [engl. *pause* = Fermate]), das zeitweilige Schweigen einer oder aller Stimmen (im letzteren Falle auch, wenn dies Schweigen bedeutsamer Akzentträger ist, „Generalpause“); die antiken P.-Zeichen s. unter Griechische Musik (S. 331, Sp. 1), die neueren unter Mensuralnotation; die Choralnotenschrift kennt keine solchen. Für längere Pausen wird heute meist das praktische Zeichen



verwendet, das die Anzahl der Pausentakte angibt. Kompositorisch bedeutet die P. zwar meist einen Einschnitt, also scheinbar das „Nichts“ im Gegensatz zum „Etwas“ oder „Viel“ der Noten; in Wahrheit sind aber oft gerade die Pausen während eines Stückes für den in den Kern Hineinlauschenden mit Spannung u. Entwicklung geladen; z. B. bezeichnen sie in der Brucknerschen „Pausensinf.“ nicht ein jeweiliges Aufhören u. Zuendegehen, sondern ein nur äußerlich stummes Weitergehen, ein inneres elektrisches Aufladen bis zu neuer Klangwerdung. Daß auch innerhalb von Themen die kleinen Pausen mehr verbinden als trennen können („Innenpause“), bewies H. *Riemann, Mus. Dynamik u. Agogik; vgl. ferner F. Rosenthal, Probleme der mus. Metrik; Ernst Kurth (j.), Bruckner II, S. 137ff.

Pavane (v. ital. *pavo* = Pfau, schon im 15. Jh. *Pfauenschwanz*, später volksetymologisch auf Padua bezogen als *Padovana*, *Paduana*), geradtaktiger Schreittanz des 16. Jhs., der um 1620 als gravitativer Kopfsatz an die Spitze der Suite tritt, hier seit etwa 1650 ab-

gelöst durch eine *Sonatina* unter dem Namen *Allemande*. Von der P. stammt z. T. auch die Instr.-Kanzone ab; Riemann will sogar noch das einl. Largo

der franz. *Ouv. von der P. ableiten. Den raschen Abtanz zur P. bildet die *Gagliarde. Joh. H. *Schein, *Banchetto mus.*, 10. Suite:



Dazu Gagliarde (♩. = 52):



Payne, Albert, * 3. Juni 1842 in Leipzig, † ebenda 1. April 1921, stud. bei F. *David (j.) u. in Paris (*Massart) Violine, trat aber 1862 in den väterl. Musikverlag ein u. erwarb sich seit 1886 große Verdienste durch 195 kl. Studienpartituren, seit 1892 im Verlag Ernst Eulenburg auf rund tausend erweitert.

Pedal (lat. *pedalis* = zu den Füßen gehörig), 1) die den Füßen dienende Baßklaviatur auf der *Orgel; auch P.-Flügel begegnen zumal zu häusl. Studienzwecken; 2) Fußtritte beim *Cembalo zur Registrierung; 3) Fußtritte bei der *Harfe zur Regelung der chromatischen Tonhöhenveränderung; 4) Fußtritte beim Klavier (Pianoforte):

a) *rechts*: Großpedal oder Portezug zwecks Abhebung des Dämpfers von den Saiten, wodurch nicht nur diese länger nachklingen, sondern auch alle verwandten Tonhöhen *resonatorisch mitklingen (was den Klang sowohl bereichert wie verstärkt); das Niedertreten dieses Hebels (Zeichen *Ped.*, Aufhebung *) ergibt zwar die Möglichkeit, Akkordtöne weiterklingen zu lassen, ohne mehr die betr. Taste niederzuhalten u. ist so ein wichtiges Hilfsmittel, droht aber auch bei übermäßiger Anwendung (zumal bei Akkordwechsel) die Linie zu verwischen und die Harmonik unerträglich zu verunreinigen, weshalb das P. zumal bei den älteren Meistern (Bach, Händel, Mozart) nur höchst sparsam u. auch bei den Romantikern stets bewußt angewandt werden sollte; b) *links*: Pianozug, Dämpfung, Verschiebung: bei *due corde* (= nur zwei Saiten) werden durch halbes Niederdrücken die Hämmer etwas, bei *una c.* (nur

eine S.) stärker verschoben, so daß sie in der Region der dreichörigen Saiten nur immer noch deren 2 bzw. 1 treffen, außerdem mit weniger abgespielten Filzstellen, was den Ton dämpft (daher auch *con *sordino*). Beim Pianino wird statt einer Verschiebung häufig eine Vorneigung der Hämmer bewirkt, wodurch die Anschlagsschwere vermindert wird. Auch bei der Verschiebung sollte man mit der Anwendung möglichst sparsam verfahren, um dieses Kunstmittel wirklicher Notwendigkeit vorzubehalten; c) weitere Pedale: in der Mitte als drittes entweder eines zu äußerster Abdämpfung, um 'nachts spielen zu können, oder Debains *Prolongement* (Tonhaltungs-P.) zu beliebig langem Durchhalten, ferner Zachariaes 4 Kunst-P.e, die den Tonumfang in acht Teilregionen einzeln zu pedalisieren gestatten.

Lit.: L. *Köhler, *Systemat. Lehrmethode* (1856), *Der Kl.-P.-Zug* (1882); Hans Schmitt, *Das P. des Kl.s* (1875); H. *Riemann, *Kl.-Schule III* 5; J. Buwa, *Zur Reform der P.-Schrift* (1884); G. Falckenberg, *Les p.s du piano* (1895); P. Haigh, *P. playing* (1927); A. Johnstone, *How to Use the P.*; L. Kreutzer (j.), *Das normale Kl.-P.* (*1928); A. J. A. *Lavignac, *Ecole de P.*; A. Nestmann, *Der P.-Gebrauch* (1928); B. Rudan, *Il P. del Pianoforte* (Mailand 1940); F. Nicholls, *The Technique of the Pianof. P.s*; Whiting, *Pianof. P.-studies* (1904/05); A. Gorno, *Material for the Study of Pianof. P.*; A. *Ruthardt, *P.-Studien* (2 Hefte); L. *Schytte, *40 P. studies*; H. A. Lindo, *Peddalling in Pianof. music* (London 1922); G. Kalman, *P.-Übungen* (Budap. 1933); A. Baresel, 100 P.-Übungen für Pfte.

(Lpzg. 1934). Vgl. auch die Lit. unter Klavierpädagogik.

Pedalfügel, ein Klavier (auch schon gelegentl. großes *Clavichord), das auf eine Pedalklavatur nach Art des Orgelpedals, aber mit Saiten, von d chromatisch bis C gestellt wird. Dafür schrieben Schumann (op. 58), Gounod und angeblich schon J. S. Bach (?) ihre Trios.

Pedrell, Felipe, * 19. Febr. 1841 zu Tortosa (Span.), † 19. Aug. 1922 in Barcelona, hauptsächl. Autodidakt, wurde 1873 Lehrer f. MG. u. MÄsth. am Madrider kgl. Cons., dann auch Dozent am Ateneo u. Akad.-Mitgl., bis er 1904 nach Barcelona übersiedelte. Er leitete mehrere Zss., löste mit Opern, Operetten, Kantaten, Orchesterwerken, sinf. Dichtg.en, einer Messe, einem Tedeum, einem StrQu, Liedern, Kl-Werken die neuere spanische Musik von dem herrschenden ital. Muster los u. wurde zum bisher umfassendsten Musikgelehrten seiner Nation durch wertvolle mw. Arbeiten; u. a. schrieb er: *Cartas a un amigo sobre la música de Wagner; Por nuestra Música; Teatro lírico español anterior al siglo XIX* (4 Bde.); *Folk-lore musical castellano del siglo XVI; Cancionero popular español* (4 Bde.); *Los músicos españoles antiguos y modernos en sus libros* (unvollendet); *Diccionario histórico y biográfico de músicos y escritores de música españoles; Tomás Luis de Victoria; Ges.-Ausg. v. dessen mus. Werken; Hispaniae Scholae Musica Sacra* (4 Bde.); *P. Antonio Eximeno (Glosario); Emporio científico e histórico de organografía musical antigua española; La Festa d' Elche; Indigenismo musical español del teatro del siglo XVII; Antología de organistas clásicos españoles; Lirica nacionalizada* (Studien über Volks-gesang); *Catalech de la Biblioteca Musical de la Diputació de Barcelona; Músicos contemporáneos y de otros tiempos; Orientaciones; Musiquerías; Quincenas musicales* (veröffentlicht in *La Vanguardia*, Barcelona); *Musichs vells de la terra* (Beiträge zur *Revista Catalana*); *Jornadas de Arte* (3 Bde.); *Gramática musical; Prácticas preparatorias de instrumentación; Educación musical* (Übers. v. *Lavignacs Werk); *Tratado de Armonía* (Übers. v. *Richters Werk); *Diccionario técnico de la música.*

*Lit.: H. de *Curzon, F. P. et les Pyrénées; *Tebaldini, F. P. ed il dramma lirico spagnolo* (1897); R. *Mitjana, *La música contemporánea en España y F. P.* (1901); anon., *La trilogía „Los Pirineos“ y la crítica* (1901, franz. 1902); V. Balaguer, *I Pirinees* (1902); E. Istel (j.) in *Mus. Quarterly*, April 1924; H. *Möller, F. P. u. d. span. Volksld. (Die Musik XV, 1923). 1911 erschien zum 70. Geburtstag P.s eine von Orféo Tortos hg. Festschrift: *Escritos heortásticos*. Bibliographie: A. Reiff in AfMW III.

Peeters, Emil, * 25. April 1893 in Antwerpen, erwuchs in Bonn, stud. Komp. bei *Courvoisier und *Klose, 1914—17 bei *Humperdinck und G. *Schumann, MW bei *Kretzschmar und Johs. *Wolf, ist seit 1919 in Bochum und Duisburg ThKplm., schrieb sinf. Musiken sehr neotonerischer Richtung, Kammermusik, Gesänge m. kl. Orch., Tanzsinf., Oper „Die Troerinnen“, zahlreiche Schauspielmusiken.

Pembraur, Jos. sen., * 23. Mai 1848 in Innsbruck, † ebenda 19. Febr. 1923, stud. in Wien (Bruckner) u. München (*Rheinberger), war 1875—1918 Dir. der Musikschule u. Chorleiter in s. Vaterstadt, geschätzt als Komp. v. Liedern, Chören, Chorwerken, Messen; er schrieb eine Analyse der Cramerschen Etüden (1901), Über das Dirigieren (1907), Harm.- u. Modulationslehre (1901). — Seine Söhne: Joseph jun., * 20. April 1875 zu Innsbruck, Schüler s. Vaters u. v. Rheinberger u. *Thuille in München, wo er 1897—1900 Kl.-L. an der kgl. Musikschule war; bildete sich bei *Reisenauer am Leipziger Kons. fort u. wurde dort Lehrer (1912 Prof.), leitete auch 1907/08 den Riedel-V.; 1921 wurde er Prof. a. d. Münchner Akad. Schriften: Von der Poesie des Kl.-Spiels (1910, 212, holl. 30); Beethovens Sonaten op. 31, 2 u. 57 (1915); Lieder u. eine Violinsonate v. 1900 (1928 gedr.). — Karl Maria P., * 24. Aug. 1876 zu Innsbruck, † 6. März 1939 in Dresden, ebenfalls dort und in München ausgebildet, lebte seit 1901 in Dresden (Hoforg. u. Repet., 1908 kgl. MD., 1913 Dirig. d. Hofmusik, leitete auch zeitw. die Liedertafel u. die Schumannsche S.-A.). Er schrieb mehrere Messen, M.-Ch.e, Hymne für MCh und Blasorch.,

Bergbilder f. 5 Bl. u. Kl, *Geistl. Sonette* f. 5 Stimmen u. Kl, Lieder, ein Singspiel.

Penndorf, Werner, * 31. Okt. 1910 in Leipzig, wo er bei *Straube u. K. *Thomas stud., wurde 1934 Kantor u. Org. in Bremen, seit 1939 in Danzig, schrieb Kammermusik, Klavierstücke, Orgelsonaten, Motetten.

Pentatonik (griech.), fünfstufiges Ton-system, am besten theoretisch ableitbar durch Oktav-Zusammenschiebung von bloß 5 Schritten des Quintenzirkels, z. B. c—g—d—a—e = c d e g a c, wodurch also f und h, d. h. diejenigen Töne der *diatonischen Leiter fehlen, die zu diesen Stufen Halbtonabstände bilden. Doch verwendet die p.sche Musik diese Stufen als Durch-

gangs-Ziernote (chines.: Pien) im Übergang zur Heptatonik (Siebenstufigkeit). Daß auch die deutsche Musik ein p.s. Frühstadium gekannt hat, beweisen etwa die Mel. „Nu bitten wir den hlg. Geist“ und „Christ ist erstanden“. Gegenüber dieser echten P. begegnet bei den Griechen auch eine P. mit Halbtönen (ebenso in der *japanischen Musik). Das Hauptvorkommen der P. bildet die keltische Musik (Schottland, Bretagne, auch z. T. in Skandinavien u. Spanien), wobei oft der zweite Ton (im obigen Beispiel also d) die *Finalis darstellt. Beispiele in der Kunstmusik bei Beethoven, Schottische Lieder, bei R. Schumann (Blondels Lied); M. *Bruch, Schottische Fantasie:

Allegro (altschott. Kriegstanz)



Lit.: H. *Riemann, Folkloristische Tonalitätsstudien (1919); H. J. *Moser, *Gesch. d. dt. Musik I*, 5. S. 20ff.; W. S. S. Williams, *Welsh nat. music* (London 1933). Vgl. auch die betr. Hefte v. Heinr. *Möllers Sammlg.; Hj. Thuren, *Folksangen paa Faerøerne*; A. Launis, P. der Lappen; O. Andersson, *Altertüml. Tonarten im Finnischen* (Kongr.-Ber. Wien 1909); B. Szabolcsi in *Ethnographia* 7 (Budapest 1937).

Penultima (lat.), die „vorletzte“ Note einer Melodie oder eines Satzes, melodisch u. harmon. wichtig als Leittonträgerin (s. Klausel), metrisch als Vertreterin eines Schlußritardandos und so oft Ausgangspunkt freier *Kadenzen. Vgl. H. J. *Moser, *Das Schicksal der P.* (Petersjb. 1934).

Penzlin, Lothar, * 30. Juli 1895 in Angermünde, stud. am Berliner Inst. f. KM, wurde Org., 1934 Lehrer an der KM-Schule (Johs.-Stift) Berlin-Spandau, schrieb Orgelwerke, Mot., Orat., eine Messe, V-Stücke, ein Kl-Konz.

Pepöck, August, * 10. Mai 1889 in Gmunden, wurde Sängerknabe in Skt. Florian, in Wien Schüler v. *Heuberger u. R. *Fuchs, Weltkriegsteiln., dann Theaterkplm., lebt teils in Gmunden, teils in Wien. Er schrieb seit 1930 treffliche Operetten (Hofball in Schönbrunn, 1936, Der Reiter der Kaiserin, 1941,

u. a.), Tonfilme, MCh.e, Lieder, ein StrQu. Neubearb. v. Jos. Strauß' „Frühlingsluft“ (1942) u. Staatsauftr. für eine neue Operette.

Pepping, Ernst, * 12. Sept. 1901 in Duisburg, Schüler v. Gmeindl (Berlin), lebte in Mülheim (Ruhr), jetzt an d. KM-Schule Spandau, schrieb u. a. Suite für Trp, Saxoph, Pos; Concerto I (Br. u. 12 Soloinstr.); Concerto II (Cl, Pos, 6 Soloinstr.); Concerto III (Kb u. 8 Soloinstr.); StrQu; StrTrio; Choralvorspiele f. Org; Choral suite f. gr. u. kl. Chor; Partita f. Orch; Choralmesse a capp.; Kleine Messe f. 3 Stimmen; Choralmette (1930); Choralbuch; KlSonatine; Duos (1932); 2 OrgPartiten (1933); Hymnen f. 4stg.en Chor; eine Sinf. (1941); Dt. Madrigale (1942) u. Motetten (Bärenr.). Er schrieb ferner: *Stilwende d. Musik* (Mainz 1934), eine Lehre des polyph. Satzes in 3 Göschenbändchen in Vorbereitung.

Lit.: U. Agena, E. P. (Die Musik 1935); A. Adrio, E. P.s Spand. Chorbuch (Mus. u. Kirche, 1936) u. Köln. Ztg. 20. 5. 42; H. Grote, dgl. (Zs. f. Hausmusik 1936); Ein E. P.-Heft erschien Febr. 1942 in der ZfM.

Pepusch, Joh. Christof, * 1667 in Berlin, † 20. Juli 1752 in London, verließ 1698 die Heimat, kam 1700 von Holland nach London, wo er als Geiger am Drurylanetheater mit Opernpastic-

cios zeitlich zwischen *Purcell und Händel steht, begr. die *Academy of Ancient Music* zur Pflege der a cappella Kunst des 16. Jhs., wurde 1712 Org. beim Herzog v. Chandos in Cannons, für den er gleich Händel *Anthems u. dgl. komp., 1713 Oxford Dr. mus.; als MD an Lincolns Inn Field Theatre schrieb er 1715—23 *masques* u. die 1728 erfolgr. Opernparodie *The Beggars Opera* (mit John Gay als Dichter), s. *Ballad-opera*. 1737 wurde er Org. am *Charter House*. Außerdem schuf er Tänze, Fl- u. V-Sonaten (Neudr. bei *Moffat), 6 Son. f. Blockfl., Cemb. u. Gambe bearb. v. E. Dancker-Langner, desgl. v. F. J. Giesbert (Schott), V-Konz.e, Kantaten u. Motetten. Von *Abbh. seien genannt: *A Treatise on Harmony* (1731) und eine über die drei Tongeschlechter der Griechen in *Philos. Transactions* (1746). Seine Bettleroper, die zum Keim der nachmaligen Dreigroschenoper (s. Weill) wurde, neugedr. v. G. Calmus, Zwei Opernburlesken (1912).

Lit.: Fr. *Chrysander, Händel II; *Burney, *Gen. Hist. of music* IV. **perdendo-si** (ital.), sich verlierend, ganz leise werdend.

Perfektion (lat. = Vollständigkeit), in der *Mensuralmusik der dreiteilige *Takt im Gegensatz zum zweiteiligen (*Imperfektion). War sie vorgeschrieben, so galt (noch bis ins 16. Jh.) die Regel *brevis ante brevem perficitur*, d. h.: folgten sich zwei große Noten, so war die erstere auch ohne *Augmentations-Punkt dreizeitig, also

♦♦ ♦ = o. o o ; vgl. auch Ligaturen.

Perger, Richard, v., * 10. Jan. 1854 in Wien, † ebenda 11. Jan. 1911, Schüler v. Brahms, wurde 1890 *Gernsheims (j.) Nachf. in Rotterdam, 1895 Leiter der Wiener Gesellschaftskonz.e, seit 1897 auch des MGv.s u. war 1899 bis 1907 Dir. des Kons., schrieb Kammermusik, eine Oper, ein Singsp.; ferner eine kl. Brahmsbiogr. (Reclam 1908, Neubearb. v. Hernried [j.] 1934) u. die *Gesch. d. Ges. d. Musikfr.* (1912).

Pergolesi, Giovanni Battista, * 4. Jan. 1710 zu Jesi (bei Ancona), † bereits 16. März 1736 in Pozzuoli bei Neapel, wo er u. a. bei *Durante u. Feo (*Cons. dei Poveri*) stud. Erstlingsoratorien u. -opern blieben unbemerkt, 1731

wurden 2 doppelchörige Messen mehr beachtet; erst die Miniaturoper *La serva padrona* (1733, Neuaussg. v. *Abert, *Geiringer [j.], Herklots u. a.) f. nur 3 Personen machte ihn berühmt u. gelangte (vgl. franz. Musik) durch den Pariser Buffonistenstreit 1752 zu besonderer operngesch. Bedeutung. Von 7 weiteren z. T. ersten Opern ist nur der heitere *Maestro di Musica* öfter wieder hervorgeholt worden (Bearb. v. *Scheiring 1928), ebenso das Intermezzo *La finta pazzia* (1734, Neudr. v. *Radiciotti 1914). Sein letztes Werk, das *Stabat mater* f. S., A., Ch u. Orch. (Partiturausg. N.A. *Einstein [j.] bei Eulenburg), bildet einen kirchenmus. Gipfel der *neapolitanischen Schule. Seine 12 reizvollen Triosonaten (2 in *Riemanns Coll. mus.) sind von Einf. auf die Entw. des „singenden Allegro“ (s. J. Christian Bach) u. die Ausbildung des modernen *Sonatensatzes (s. C. Ph. Em. Bach) gewesen. Ferner schrieb er Kirchenwerke, mehrere weltl. Solokantaten; Sinf. (F) und Sinf. (G) f. Kammerorch., neugedr. im Wunderhornverlag. Die bekannte Ariette *Tre giorni* (die aber nicht sentimental, sondern lustig gemeint ist!) stammt trotz Ph. *Spitta nach *Radiciotti (*Musica d'oggi* 1925) nicht von *Rinaldo da Capua, sondern v. P. Hg. d. Ges. Werke durch die *Amici della mus. da camera* (Rom 1939—42) und Bärenr. Lit.: G. *Radiciotti, *G. B. P.* (Rom 1910, 2. Mailand 35); ders. in RMI 1916; A. della *Corte, *L'opera com. it.* I, 49—75 (1923); ders., *G. B. P.* (Turin 1936); U. Rolandi, *Vicende di musiche e libretti pergolesiani* (Rom 1936); N. d'Arienzo, Die Anfänge der kom. Oper (dt. v. Lugscheider 1902); G. Barini, *J. B. P.* (RM XVII, Paris 1936); G. de *Saint-Foix, *Le deuxième centenaire de P.* (*Rev. de Musicologie* 1936); B. A. *Wallner, Ein P. zugeschriebenes Sieben Worte-Orat. (Km. Jb. 1939); Sonderhefte 1936 der *Rass. mus.*, *Rass. dor.*, *Mus. d'oggi*.

Peri, Jacopo, * (als Florentiner) 20. Aug. 1561 zu Rom, † 12. Aug. 1633 zu Florenz, Schüler des Chr. Malvezzi in Lucca, wurde Intendant am flor. Hof u. vertonte als Mitgl. der *Camerata im Wettbewerb zu *Caccini erfolgreich 1594 als älteste *Oper die *Dafne* v. Rinuccini, dann desselben *Euridice*

(1600, Faks.-Neudr. des Boll. bibliogr., Mailand 1934, Part. u. a. bei Torchi VI); ferner schrieb er 1608 zu Rinuccinis *Arianna* die Rezitative (die Arien *Monteverdi) u. veröffentl. 1609 *Varie musiche* (Kantaten, z. T. mit gleichbleibendem Baß); einige spätere Opern blieben unaufgeführt.

Lit.: Corazzini im *Annuario del R. Ist. mus. di Firenze* 1895; A. *Solerti, *Orig. del melodr.* (Turin 1903), S. 43ff., u. *Albori del melodr.* (1908); M. Mila in *Rass. mus. VI* (1933); F. Ghisi, *Alle fonti della monodia* (Mailand 1940); *Ambros, MG. IV (³bearb. v. Leichtentritt [j.]); Sonneck in SbIMG XV; 3 Madrigale bot *Kiesewetter 1841; *Schering, Beisp. 171a—c.

Periode (v. griech. *περίοδος* = Umlauf, Kreisweg), geschlossenes Melodiegebilde von (wenigstens ideell) 8 Takten mit Ganzschluß. Im engeren Wortsinn ist die P. ein mus. Satz (meist 8- oder 16taktig) aus zwei inhaltlich fast gleichen Hälften mit *Halbschluß (Vordersatz) u. *Ganzschluß (Nachsatz); Unterteile sind *Motiv, Phrase, Zeilenmelodie u. dgl. Von R. Wagners Begriff der „dichterisch-mus. P.“ („Oper und Drama“) geht die erste malte wissenschaftl. Formanalyse der Wagnerschen Werke durch A. *Lorenz aus.

Perlea, Jonel, * 13. Dez. 1900 in Ograda (Rumän.), erwuchs in München als Schüler v. *Beer-Walbrunn und P. *Graener, stud. in Leipzig am Kons. und bei Lohse, Kplm. in Rostock, seit 1926 in Bukarest, wo er 1934 mus. Oberleiter der kgl. Oper wurde. Er komp. „Vorspiel zu einem Drama“, StrQu., Kl-Quint., Lieder, sinf. Sätze.

Perosi, Lorenzo, * 20. Dez. 1872 zu Tortona, Priester, stud. in Mailand u. Regensburg (*Haberl), leitete 1895—98 als stv. Dir. die KM an S. Marco (Venedig), dann bis 1915 Dirig. der Sixtina in Rom, trat 1923 erneut vor die Öffentlichkeit, wurde 1930 Mitgl. der Ital. Akademie. Er schrieb seit 1897 13 große Chorw. (Oratorien) in ungleichem, meist dekorativem Stil, Kantaten, über 30 Messen, rund 120 kirchl. Gesänge, ein *Stabat Mater*; Orch.-Werke (sinf. Dichtungen, Suiten, *Conc.* für StrO. und 4 Hörner); Kammermusik; Orgelwerke.

Lit.: A. Damerini, *L. P.* (Rom 1924); A. Camerini, *L. P. e i suoi*

primi quattro orat. (Bergamo 1899); G. *Pannain in *Rass. mus.* 1931; Z. Musmeci, *Don L. P. e le sue opere* (Acireale 1932); R. *Rolland in *Musiciens d'aujourd'hui* (1908); E. Carabella in *Boll. bibliogr.* (Mail. 1930). — Sein Bruder Marziano P., * 20. Okt. 1875, päpstl. Org. in Valle di Pompei, schrieb u. a. eine Kantate *Der Sieg des Lichts*, eine Oper *Pompei* (Wien 1912), 3 Sinf. f. Orgel u. Orch.

Perotinus Magnus, Magister, um 1250 Kapellmeister an Beatae Mariae Virginis (Vorgängerin v. Notre Dame) zu Paris, der nach dem Zeugnis des engl. Anonymus IV bei *Coussemaker, SS I, den bisherigen Hauptmeister Leoninus zwar nicht in der *Organumkompos., wohl aber in derj. von *Moteti übertraf, indem er diese Form von der Drei- zur Vierstimmigkeit fortführte u. auch vorzügliche 3stg. Moteti und Condukten schrieb (sein *Organum quadruplum Sederunt principes* hg. v. *Ficker, Un.-Ed. 1930). Als seinem *magnus liber* nächststehend stellte W. *Meyer das *Antiphonarium Medicaeum* (Flor., Laur. Palat. 29, 1) fest; Neudrucke bei *Wooldridge. Andere Werke von ihm in Montpellier (Cod. H 196, hg. bei Coussemaker, *L'art harm. aux XII/XIII s.*).

Lit.: Fr. *Ludwig im AfMW III u. ZfMW V 448, in Adlers Hdb. u. in der Adlerfestschr. (1930); J. *Handschin im Schweizer Jb. f. MW. II; *Ficker in Neue MusZtg. 1928/2; s. *Ars antiqua*, Notredame-Schule und H. *Husmann.

Perpetuum mobile (lat. = das ewig Bewegliche), der alte, physikalisch aber (nach dem Gesetz von der Erhaltung der Kraft) unerfüllbare Menschheits Traum nach einer Maschine ohne Antrieb; danach Musikstück von scheinbar unaufhörlicher Bewegung; bei Paganini u. a. ital. *Moto perpetuo*.

Persische Musik s. arabische M.

pesante (ital.), wuchtig.

Peschin (Pesthinus), Gregor, * um 1500 in Böhmen, 1528 Schüler v. *Hofhaimer in Salzburg u. dort 1530—37 Stadtorganist, seit mindestens 1544 am Heidelberger Hofe, dessen Kapellkatalog v. seiner Hand erhalten ist (Cg. palat. 318); eine Ode in *Hofhaimers *Harmoniae poeticae* (1537), Liedsätze bei *Forster 1539 u. 56, Kriesstein, Hs. Ulm Schermer, 12 Bearbb. in *Ochsen-

khuns Lautenbuch, Motetten in Hs. Proske Butsch 216 (Regensburg), 6 Sätze neugedr. in DTÖ XXXVII 2, 1 im Staatl. Jugendldb., ein Lautenld. bei J. *Wolf, Sing- u. Spielmus.

Pesenti, Michele, Priester aus Verona, von dem *Petrucci 1504—14 33 treffliche *Frottolen druckte; eine in *Riemanns Hdb. II 1.

Pestalozzi, Heinrich, * 26. Aug. 1788 in Wädenswil bei Zürich, † 10. Aug. 1940 in Zürich, stud. in Berlin, war 1902—12 Gesanglehrer in Berlin, dann Pfarrer in Arosa, seit 1917 Gesanglehrer am Zürcher Kons., beliebter Lieder- und Chorkomp. der Schweiz, neustens: 6 gem. Ch.e op. 78 (Br. u. H.), MCh.e „Das wandernde Jahr“ op. 81; Hymnus a. d. Leben op. 85 f. MCh. u. Orch.; schrieb auch Orch.-We und Ch.-Werke, Kammermusik (u. a. StrQu. in einem Satz, op. 73). Bücher: *Indiv. Stimm- und Kehlkopfgymn.*; *Die dt. Bühnenausspr. im Gesang*; *Geheimnisse der Stimm- und Kehlkopfbildung*; *Der Weg zu einer schönen Stimme* (1930). Werkverz. in Refardts Lex.

Peterka, Rudolf, * 17. April 1894 in Brunn, † 18. Sept. 1933 in Berlin, begann als Geiger u. Dirig. in seiner Vaterstadt, lebte seit 1921 in Weimar, dann in Berlin; schrieb wertvolle Kammermusik (StrQu op. 9: *Zurück zur Musik*, Kl-Trio), Lieder und Orch.-Lieder, rhapsodisches Vorsp. f. Orch.: *Triumph des Lebens*, *Japanischer Liederzyklus*, *Oper Rosanna* (Stuttg. 1927).

Peters, C. F., Musikverlag, benannt nach dem Leipziger Buchhändler C. F. P. († 1827), der das 1800 gegr. *Bureau de musique* v. Hofmeister u. Kühnel kaufte. 1860—1936 befand sich der Verlag in jüd. Hand (Jul. Friedländer, Max Abraham, Henri Hinrichsen); 1867 wurde die Edition P. (Klassikerausgaben) gegr., 1893 die Musikbibl. P. (Leiter E. *Vogel, R. *Schwartz, K. *Taut, E. *Schmitz), wichtig wurde der Erwerb der Werke v. Grieg, Sinding, H. Wolf, Reger, Bossi, Niemann, Mattiesen, Keußler; Revisionen u. a. von Dörfel, Soldan u. K. Straube. Jetzt ist Inhaber Dr. Petschull; mus. Leiter ist W. *Weismann; mitvereint sind die Verlage Rieter-Biedermann, Litloff, Universaledition.

Petersen, Wilhelm, * 15. März 1890

in Athen, stud. bis 1912 in München bei *Mottl, *Klose, *Louis, lebt seit 1922 in Darmstadt, seit 1935 Lehrer an der Hochschule in Mannheim, schrieb 3 StrQu.e, 3 V-Son., Präl. u. Fuge f. V u. Kl, Lieder, Chöre, *Hymne* f. S. u. Orch., f. Orch.: *Thema u. Var.* f. StrO., sinf. Fantasie, Trauermusik, 4 Sinf., Schauspielmusiken (zu den *Vögeln* d. Aristophanes), *Hymne* f. Ch. u. Orch., *Große Messe* (1930); Hebbel- u. Eichendorfflieder; *Von edler Art* (alte Weisen für Ch. u. Orch.); 4 alte geistl. Lieder (dgl., 1933); Sinf. Var. (gr. Orch., 1932, gedr. 1942); Thema, Verwandlg.en u. Fuge f. gr. O.; KlQu.; Sinfonietta (Kammerorch., nach dem 1. StrQu., 1934); Bühnenmusiken zu Sophokles u. Aristophanes, u. eine Oper nach E. T. A. Hoffmann „Der gold. Topf“ (Darmstadt 1941).

Peterson-Berger, Olof Wilhelm, * 27. Febr. 1867 zu Ullängar (Angermanland, Schweden), stud. in Stockholm u. Dresden, wo er 1892—94 an der Musikschule lehrte, seitdem Kritiker in Stockholm (*Dagens Nyheter*), 1908 bis 1911 Reg. der kgl. Oper. Er komp. 3 Sinf., wagnerisierende Musikdramen (*Armljot*, 1910) Kantaten, Lieder, Balladen, Kl-Stücke, Chöre, Balladen f. Bar. u. Orch., V-Sonaten; übers. Nietzsches *Geburt der Tragödie*, mehrere Schriften Wagners u. s. *Tristan* ins Schwed., schrieb deutsch: *Wagner als Kulturerscheinung* (1917); 1923 2 Bde. *Ges. Kritiken*.

Lit.: P.-B.-Feetskrift, hg. v. E. Arbmänn, G. Morin u. a. (Stockholm 1937); P.-B.-Nummer d. Zs. *Var Sang*, Stockholm 1936.

Petit s. Coclico.

Petrejus, Johannes, * zu Langendorf (Franken), † 18. März 1550 zu Nürnberg, wo er 1526 den Titel eines Magister erwarb u. seit 1536 auch Musikalien hg.: H. *Newsidlers Lautenbuch, den *Liber XV missarum*, *Forsters Liedersammlung von 1539/40, *Schmeltzls Quotlibets usw., s. a. Graphaeus.

Lit.: P. Cohen (j.), Der Musikdruck in Nürnberg i. 16. Jh. (1927).

Petri, Henri, * 5. April 1856 zu Zeyst bei Utrecht, † 7. April 1914 in Dresden, stud. V bei Dahmen (Utrecht), in Brüssel, dann bei *Joachim (j.) (Berlin), der mit ihm mehrfach in England konzertierte, wurde KonzM. in Sonders-

hausen, Hannover, 1883 am Gewandhaus (Nachf. v. Schradieck), seit 1894 an der Dresdener Hofkap. (auch Prof. am Kons.), Führer eines StrQu.s, durch Leidenschaftlichkeit des Spiels hervorragender Solist, schrieb Etüden, Violinstücke, bot Ausg. — Sein Sohn Egon P., * 23. März 1881 zu Hannover, entwickelte sich zu dem wohl bedeutendsten Kl-Schüler von *Busoni, an dessen Bachausg. er sich beteiligte, war 1921—26 Prof. an der Berliner Hochschule und lebte in Zagopane (poln. Tatra), ging aber 1939 nach USA.

Petrucchi, Ottaviano dei, * 18. Juni 1466 zu Fossombrone bei Urbino, † ebenda 7. Mai 1539, erwarb in Venedig 1498 als erster das Privileg zum Druck v. Mensuralmusik mit Metalltypen (s. Notendruck) u. bot hier in ausgezeichnete Weise 1501 das **Odhekaton* (Faks.-Ausg. des *Boll. bibliogr. mus.*, Mailand 1934), 1502/03 *Canti B u. C* (Chansons) u. *Motetti A u. B*, ferner Messen v. Josquin I, *Brumel, Ghiselin, *La Rue, *Obrecht; 1504 Messen v. Al. *Agricola, *Motetti C*, *Frottolen; 1505: dgl. Buch 2—5, Messen v. Josquin II, v. de Orto, *Motetti IV*, *Motetti a 5*; 1506: Lamentationen, Messen v. *Isaac, Frottolen Bd. 6; 1507 dgl. 7—8, 2 Bücher Lauden (dazu *Jeppesen in ZfMw XII, 78ff.), *Missae div. auct. I*; 1508: Frottolen Bd. 9; Lautentab. I bis IV; 1509: Tab. Fr. Bossenensis; o. J. (Venedig): Missen v. Gasp. van Werbeke u. Frott. v. B. Tromboncino. 1513—23 druckte er in Fossombrone weiter: ein Messen-Chorbuch, 1513 Frott. Bd. II (in Sevilla erh.), 1515 Messen v. J. *Mouton, v. A. de Févin, ein *Opus X missarum*, 1514—19 auch *Motetti della Corona*, 1520 *Musica di Messer Bernardo Pisano sopra le canzone di Petrarca*, zuletzt drei Foliobände Messen.

Lit.: Anton Schmid, P. (1845, ital. v. B. Revel, *Boll. bibl.*, 1931—33); *Weckerlin, P. (1885) u. in *La chanson popul.* (1886, S. VIII—XX); M. *Cauchie, in der *Revue de musical.* 1925 u. 28; D. A. Vernarecci, *O. de P.* (Fossombr. 1881, *1882); W. Boer, *Chansonvormen op het einde van de XV de eeuw* (Amsterdam 1938); A. Cate-lani, *Due stampe ignote di O. P.* (1856, Neudr. des *Boll. bibl. mus.* 1932—33).

Petschnikoff, Alexander (hj.), * 8.

Jan. 1873 im Gouv. Orel (Rußl.), stud. V. bei *Hfimaly (Moskau), konzertierte von Berlin aus, wo er 1910 Prof. wurde, war 1913—21 Prof. an der Münchner Akad. u. ist seit 1927 Lehrer am Berliner Sternschen Kons.

Petyrek, Felix, * 14. Mai 1892 in Brünn, stud. in Wien bis 1919 bei Godowski, *Sauer, *Schreker, lehrte bis 1921 am Salzburger Mozarteum, bis 1923 an der Orch.-Schule der Berliner Hochschule, bis 1926 in Italien, seitdem im Winter Prof. am Odeon in Athen, im Sommer am Mozarteum in Salzburg, lebt nunmehr in Stuttgart. Er schrieb in einem zwischen Moderne u. Spätromantik wechselnden Stil eine Oper *Die arme Mutter u. d. Tod* (1924 u. 28), eine Pantomime, ein Nachtstück, 5 geistl. Musiken *Das hohe Lied*; geistl. Oper *Der Garten des Paradieses*; zahlr. Kl.-Werke; Kammermusik; Orch.-Stücke; Lieder.

Lit.: E. Schwesbch, F. P. (Musikbl. d. Sudetendeutschen, 1936).

Petzet, Walter, * 10. Okt. 1866 in Breslau, † 13. Aug. 1941 in Dresden, stud. Kl. und Komp. bei Kleffel, *Rheinberger, *Bülow, lehrte 1887—96 an amerikanischen Konservatorien, bis 1898 in Helsingfors, dann am Kons. Karlsruhe (1909 Prof.), 1910—13 Leiter der Kl.-Abt. an der Hochsch. in Weimar, lebte 1913—16 als Kritiker der *Signale* in Berlin, seitdem in Dresden an den N. N., zuletzt am *Freiheitskampf*, u. 1917—21 Lehrer am Kons.; schrieb 2 Kl.-Konz., Kl.-Stücke, Orch.-W.e, Kammermusik, Lieder, eine Oper; ferner: Erfahrungen b. Stud. v. Beeth.s Kl.-Son.en (Beeth.-Jb.V).

Petzold (Pezel, Pezelius), Johann Christ., * 1639 in Calau, † 13. Okt. 1694 zu Bautzen, gab als Leipziger Stadtpfeifer (1664—81) wichtige Suiten u. Sonaten zum *Abblasen heraus (Neudr.e.s.d.): *Musica vespertina Lips.* (1669); *Hora decima* (1670, hieraus Turm-Son. Nr. 27 für 2 Tromp. und 3 Pos. bei Breitkopf), 20 Son. f. 5 Bläser, hg. von Müller (Bärenr.); Fr. *Dietrich, bearb. Son. f. Blasorch.; *Arien über die überflüss. Gedanken* (1672); *Mus. Seelenerquickungen* (1675); *Bicinia var. instr.* (1674); *Intraden* (1676); *Deliciae mus.* (1678); *Intraden* (1683); 5stg. blasende Musik (1685); *Mus. Gemüts-ergetzung* (1685); *Opus mus. Sonatarum a*

6 (1686); *Musica curiosa* (1686). Ein Evangelien-Jg. v. 1678 scheint verschollen.

Lit.: H. *Biehle, MG. v. Bautzen (1923); A. *Schering, MG. v. Leipzig II, DTD Bd. 63 u. Beisp. 221.

Peurl (Bäwerl u. dgl.), Paul, 1601 Org. zu Horn (N.-O.), 1609—25 Org. der prot. Schulkirche in Steyr, † wohl Anfang 1625, scheint die dt. Variationen *suite dadurch geschaffen zu haben, daß er 1611 das Tanz-Abtanz-Paar *Pavane- *Gagliarde nach dem Vorbild der Lautenlit. zur Viersätzigkeit erweiterte (Neue Paduan, Intrada, Däntz u. Galliarde, 4stg.); ferner: *Wellspiegel* (Neue teutsche Gesänge, 1613); *Elliche lustige Padovanen* usw. (1620); *Gantz Neue Padovanen* usw. (1625). Ausw. v. *Geiringer in DÖ 70 sowie Beiheft 15; Lipphardt, *Gesellene Zeit* (1933); P. *Nettl (j.) im Bull. V 1 (1925); Elis. *Noack im AfMW II.

Pevernage (spr. pewernasehə), André, * 1543 zu Kortryck, wo er Kplm. der Hauptkirche wurde, † 30. Juli 1591 zu Antwerpen als Chordir. an Notre Dame, veröffentl. 1574 5stg.e Chansons, 1578 6—8stg. *Cantiones sacrae*, 1589—91 3 Bd.e 5stg.e u. 1 Buch 6—8stg.e Chansons. Aus dem Nachl. erschienen 1593 5—7stg.e Messen, 1602 5—8stg.e Motetten, 1604 4—6stg.e *Laudes vesp. Mariae* usw. Auch bot er ein Sammelw. *Harmonia celeste* 1683 (*93, *1605); Neudr. bei Commer VIII, Maldeghem u. Luxemburger Cäcilia 1863. Lit.: H. *Leichtentritt (j.), *Gesch. d. Mot.*

Pezel, Pezelius s. Petzold.

Pez (Petz), Joh. Christoph, * 9. Sept. 1664 in München, † im Sept. 1716 zu Stuttgart, stud. wohl bei J. K. *Kerl, bis 1686 KM an S. Peter (München), wurde 1695 kurf. Kplm. in Bonn u. ging infolge des bayr. Erbfolgekrieges nach Stuttg. (1706 Hkplm.). B. A. *Wallner bot 1928 eine Auswahl seiner Werke als DTB Jg. XXVII/XXVIII: aus den 4stg.en Kirchenschraten *Duplex Genius* (1696), der Oper *Traiano* (Bonn 1696/99), den 12 marian. Solokantaten *Corona Stellarum* (1710/20) und dem *Jubilum Missale* (1706).

Pfannstiehl, Bernhard, * 18. Dez. 1861 in Schmalkalden, † 21. Okt. 1940 in Freiberg, halbjährig erblindet, Schüler v. J. *Kniese, wurde namhafter Organist seit 1896 in Leipzig, dann in

Chemnitz, seit 1912 an der Dresdener Kreuzkirche (KMD).

Lit.: K. *Hasse in der *Orgel* (1910). **Pfatteicher**, Karl Friedrich, * 22. Sept. 1882 zu Easton, Pa. (USA), bad.-würtbg. Abkunft, stud. Theol. in Philadelphia, Philos. u. MW. 1908 in Heidelberg u. Tüb., 1912 an der Harvard-Un., 1931 bei *Gurlitt (Frhg. i. Br., Dr. phil.), Bacc., Dr. theol., seit 1912 Musikprof. an der Phillips Acad. Andover, Mass. Schriften: *The Christ. Church Year in Chorales* (1914); dgl. in *Part Songs* (1915); *Thesaurus musicae sacrae* (1920); *The Oxford American Hymnal* (1930); *J. Redford* (Frhg. er Diss., Bärenr. 1933); bot 1935 erweitert K. *Nefs Einführg. i. d. MG, als *An Outline of the hist. of music* (Columbia Un. Studies of music Nr. 1, New York).

Pfeiferkönig s. Zunftwesen.

Pfeiffer, Hubert, * 14. Okt. 1891 in Barmen, † 28. Dez. 1932 in Aachen, sogleich erblindet u. in der Dürerer Blindenanstalt erzogen, Schüler v. E. Potthof (Barmen) u. M. van de Sandt (Kons. Köln), 1922—26 kath. Org. in Barmen, seitdem s. Schaffen lebend. Werke: *Kammermusiken* (KlSon, *Musik f. eine unbegl. Cl.*), größere a capp.-Chorwerke (*Motetten Crucem tuam, Herr dein hlq. Wille u. a.*); Chorw. mit Orch. (Erdur-Messe; *Gesang zur Sonne*, sinf. Kantate nach Carossa), 3 Orchesterlieder, Lieder, Kl.-Stücke.

Lit.: E. Freund, H. Pf. (Diss. Marbg. gedr. 1940).

Pfeiffer, Michael Traugott, * 5. Nov. 1771 in Wilfershausen (Bayern), † 20. Mai 1849 in Wettingen (Aargau), gründete 1805 zu Lenzburg (Aargau) eine Erziehungsanstalt, von der aus er seit 1808 Schulmusikerkurse abhielt; 1810 gab *Nägeli seine *Gesangsbildungslehre nach Pestalozzischen Grundsätzen* heraus, 1828 erschien beider *Musikal. Tabellenwerk f. Volksschulen zur Herausbildg. f. d. Figuralsatz*. 1822—32 lehrte Pf. an der Kantonschule in Aarau, später wieder in Lenzburg u. Wettingen.

Lit.: J. Keller, M. Tr. Pf. (1894); Refardts *Schweizer Lexikon*; G. *Schünemann, *Gesch. d. dt. Schulmusik*, S. 307ff.; W. Kühn in *Büchens Hdb. d. Musikerziehg.*, S. 25ff.

Pfitzner, Hans, * 5. Mai 1869 zu Moskau (von deutschen Eltern, der Vater

aus Froburg i. Sa., die Mutter aus Hamburg), erwuchs seit 1872 in Frankfurt a. M., wo sein Vater Geiger u. MD. am Stadttheater war, stud. bei *Kwast u. *Knorr am Hochschen Kons. u. kurz bei H. *Riemann (Wiesb.), war 1892/93 Lehrer am Koblenzer Kons., 1894—96 Volontär, dann 2. Kplm. am Stadth. Mainz, wurde 1897 Lehrer f. Komp. u. Dirig. am Berliner Sternschen Kons., seit 1903 auch 1. Kplm. am Theater des Westens. Seit 1907 leitete er die Münchner Kaimkonzerte, siedelte 1908 (als Nachf. Fr. Stockhausens) als städt. MD u. Kons.-Dir. nach Straßburg über (1913 Prof.), wo er auch als Operndirektor bis 1916 Bedeutendes leistete (mehrere seiner Regiebücher hg. von E. Mehler); Dr. h. c. (Straßburg). 1919/20 dirig. er den Münchner KonzV. (bayr. GMD.), 1920—29 war er Leiter einer Meisterklasse f. Komp. an der Berliner Akad., deren Mitgl. er seit 1919 ist. 1930—33 wirkte er als Prof. a. d. Münchner Ak. d. T., seitdem ohne Lehramt, aber vielfach als Gastdirig. u. Begleiter seiner Lieder tätig.

In der Komponistengeneration H. Wolf, R. Strauß, M. Reger erweist sich Pfitzner als der hervorragende Vertreter des nach innen gewendeten, oft grüblerisch-verschlossenen, aber doch auch mit jenseitssüchtiger Ekstase aufbrechenden Deutschtums in der Musik. Als bewußter Abendröten-Spätling der Romantik innerlich mit den Kunstidealen eines E. T. A. Hoffmann (s. Klav.-Ausz. der „Undine“, 1906), C. M. v. Weber, Marschner (Bearb. v. „Tempel“, „Hans Heiling“ u. „Vampyr“), R. Schumann (Orchestrierung von dessen Frauenschören, 1910), Löwe (Instr. von Balladen) verbunden, steht er in grundsätzlicher Spannung zu Gegenwart und Nähe, wirkt er als einsamer Fernensucher — sein mit den Alten Meistern ringender „Palestrina“ ist sehr viel weniger geschichtliche Musikerlegende als Eigenbekenntnis seiner schwermütigen künstlerischen Lage. So ist seine Schreibart im allgemeinen trotz romantischer Harmonik unsinnlich-körperlos, gotisch-linienverwirrend, bald grauschattig (mindestens gemessen an der satten Farbenpracht des Straußschen Orchesters), bald voll zarter Buntheit, aber immer von größter Gefühlsesam-

meltheit und verhaltener Leidenschaft, naturnah und von hymnischer Größe (man sehe etwa zuerst seine Lieder „Nachts“, „In Danzig“, „Hussens Kerker“). Als typischer Romantiker tritt er schon erstaunlich früh mit Werken voll reifer Eigenprägung hervor: die Violoncellsonate op. 1, Die Eichendorfflieder op. 9, vor allem der „Arme Heinrich“, eins der edelsten und vollwertigsten Werke kurz nach Wagner, das herrlich reiche Klaviertrio op. 8 schreibt er vor Mitte zwanzig. Er zeigt sich in der schwelgerisch edlen blühenden „Rose vom Liebesgarten“ dem symbolisch-impressionistischen Jugendstil der Jahrhundertwende genähert, läßt in Gesängen mit Klavier (op. 11, 22, 24, 26), dem 1. Streichquartett op. 13, der Musik zu Kleists „Käthchen“ deutsche Waldesromantik aufrauschen, um im „Palestrina“ ein Werk zu schaffen, wie es an Erhabenheit und Innerlichkeit seit Wagners „Parsifal“ nicht mehr gelungen war; hier wurde die unverwandte Berührung mit altniederländischer Polyphonie zum weiterhin bedeutungsvollen Stileinschub, der sich in der Eichendorff-Kantate, im „Dunklen Reich“, in den C. F. Meyer-Liedern (z. B. op. 32, 3) geradweg und innerlich notwendig zu einer streckenweise linearen Tonalitätslockerung entwickelt. Auch in dem Bühnenmärchen „Das Herz“ (Beschwörungsszene) finden sich unter Rückwendung auf die nummernhafte Musizieroper kühne harmon. Wagnisse. Die aus dem cis-moll-StrQu. entwickelte Sinf. zeigte ihn voll beseelten Schwunges und überschwenglicher Naturseligkeit. Höchst originell ist die Form des Vc-Konzerts; in den letzten Jahren zeigt er die beglückende Spätreife abgeklärter Intimität bei kleinen Orch.besetzungen (op. 43—45). Mag man in Pfitzner einen eigenwillig Unzeitgemäßen sehen wollen, so vertritt er doch auch einen Ewigkeitsanteil der deutschen Musik: die kompromißlose Ehrlichkeit eines auf sicherster Handwerks-Meisterschaft stehenden Idealismus. Zu seinen Schülern zählen u. a. H. *Ambrosius, R. *Heger, G. *Frommel, W. *Abendroth.

Werke: A) Für die Bühne: *Der arme Heinrich* (Legende, James Grun, 1891 bis 1893); *Die Rose vom Liebesgarten*

(J. Grun, 1897—1900); *Palestrina* (eigene Dichtung, vgl. *Palestrina*, 1912 bis 1915); *Das Christelflein* (nach Ilse v. Stach, 1917); *Das Herz* (nach Hans Mahner-Mons, 1931); Musik zu Ibsens *Fest auf Solhaug* (1889/90) u. zu Kleists *Käthchen v. Heilbronn* (1905); B) *Gesänge*: Ballade f. Bar. u. Orch. *Herr Oluf* (1891); *Die Heinzelmännchen* f. Baß u. Orch.; Zwei dt. Gesänge (*Der Trompeter, Klage*, mit Chor ad lib.) f. Bar. u. Orch. (1915/16); *Lethe* (C. F. Meyer, op. 37) dgl.; ferner instr. *Verrat, Sonst, Zorn, An den Mond, Willk. u. Abschied*; Lieder mit Kl op. 2—7, 9—11, 15, 18, 19, 21, 22, 24, 26, 29, 30, 32, 33, 35, 40, 41; C) *Chorwerke* u. a.: *Der Blumen Rache* (Alt, FrCh, Orch., 1888); *Columbus* (8stg., op. 16); Kantate *Von dt. Seele* (Eichendorff, op. 28, 1921); *Das dunkle Reich* (S. Bar., Chor, Orch., op. 38, 1930); *Fons salutaris* (Kolbenheyer) f. Ch. u. Orch. (1942) op. 48, 2 MCh.e op. 49; D) *Instr.-Werke*: c-moll-Scherzo f. Orch. (1887); Vc-Son. fis-moll op. 1; Kl-Trio F-dur op. 8 (1896); 1. StrQu D-dur op. 13 (1902/03); Kl-Quint. op. 23 (1908); V-Son. op. 27 (1922); V-Konz. h-moll op. 34 (1924); 2. StrQu cis-moll op. 36 (1925, dass. als Sinf. 1932); 3. StrQu. c-moll op. 50 (1942); Kl-Konz. Es-dur (op. 39, 1923); Vc-Konz. op. 42 (1935); Kleine Sinf. op. 44 (1939); Duo f. V u. Vc mit kl. Orch. oder Kl op. 43 (1937); Elegie u. Reigen f. kl. Orch. op. 45 (1939); Sinf. op. 46 (1941); Kl-Stücke, op. 47 (1941); MCh.e (1942). — *Gesammelte Schriften* (Bd. 1 u. 2, 1927, ²³⁴, Bd. 3 1929), darin besonders: Bühnentradiation; Romantisches; Futuristengefahr [gegen *Busoni]; Zur Grundfrage der Operndichtung; Die neue Ästhetik der mus. Impotenz [gegen *Bekker]; Werk und Wiedergabe [gegen die „geistreichen“ Dirigenten u. Opernregisseure]; Meine Beziehg. z. M. Bruch (München 1938); Über mus. Inspiration (1940); Meine Liedertexte (1941, nicht im Handel). *Werkverz.* v. A. Berrische (1919, ²²⁷). Ein Pf.-Verein f. dt. Tonkunst besteht in München seit 1904.

Lit.: W. *Abendroth, H. Pf. (grundlegend, 1935); E. *Kroll, H. Pf. (1924); W. Lütge, H. Pf. (1924); C. Wandrey (1922); A. *Seidl, H. Pf. (1920); E. *Valentin, H. Pf. (Regensburg

1939); J. *Müller-Blattau, H. Pf. (Potsdam 1940); Pfitznerheft des Bühnenvolksbundes 1921; W. Riezler, H. Pf. u. d. dt. Bühne (1917); R. *Louis, H. Pf. (1909); P. N. Cossmann (j.), H. Pf. (1904); K. Halusa, Pfs musikedram. Schaffen (Diss. Wien 1929); H. J. *Moser, Das dt. Lied seit Mozart I 314ff., II 175ff.; F. Hirtler, H. Pfs „Armer Heinrich“ (Diss. Freiburg 1939, gedr. Triltsch 40); H. Lindlar, H. Pfs Kl.-Lied (Diss. Köln 1940); E. *Valentin, Das Liedschaffen Pfs (Mittlg. d. dt. Akademie 12, München 1937); W. Rauschenberger, Ahnentafel v. H. Pf. (Zentralstelle f. dt. Pers.-u. Fam.gesch., Leipzig 1939); zu Pfs StrQu. op. 50: K. *Westphal in Rh.-westf. Ztg. 4. 7. 42; Festschr. d. Pf.-Woche (München 1930); H. *Engel, Instr.Konzert (Kretzschmars Führer III), S. 428 u. 456; „Hört auf H. Pf.“, Kernsätze aus Pfs Schriften, hg. v. A. Morgenroth (Berlin 1938).

Pfohl, Ferdinand, * 12. Okt. 1862 zu Elbogen (Böhmen), stud. in Prag Jura, in Leipzig Philos. u. Musik (bei O.*Paul), wo er Kritiker wurde; 1892—1932, leitete er das Musikfeuilleton der *Hamburger Nachrichten*, war seit 1908 Mitdir. des Vogtschen Kons., 1913 Prof., 1923 Dr. h. c. (Rostock). Er schuf Lieder, Balladen (Turballaden op. 14), sinf. Dichtungen, eine Ballettszene, ein Chorwerk, eine sinf. Fantas. *Das Meer* sowie Kl-Stücke u. schrieb an Büchern u. a.: *Die mod. Oper* (1894); *Die Nibelungen in Bayreuth* (1896); *A. Nikisch* (1900, ²²², ²²⁴); *R. Wagner* (1911); *Beethoven* (1922). Autobiogr. Skizze in ZfM Okt. 1942.

Pfordten, Hermann Frh. v. d. * 5. Juli 1857 zu München (als Sohn des aus den Wagnerkämpfen v. 1865 bekannten bayr. Ministers), † 16. Nov. 1933 ebenda; stud. dort u. in Leipzig, habilitierte sich in s. Vaterstadt 1882 für Philos., hielt aber auch Vorlesungen zur Musikgesch. (1906 Prof.) u. schrieb u. a.: *Handlung u. Dichtung der Bühnenwerke Wagners* (1893, ¹⁹²⁰); *Mus. Essays* (I 1897, II 99); *H. Vogl* (1900); *Deutsche Musik* (1917, ²²²); *Der Musikfreund*, gemeinverständl. Einf. (1923, ²²⁸); *Einfg. in Wagners Werke und Schriften* (¹⁹²⁵) sowie volkstüml. Biogr. v. Beethoven (1907, ⁴²²), Mozart (1908, ²²⁶), Schubert (1916, ³²⁸), Weber

(1919), R. Schumann (1920) u. R. Franz (1923).

Lit.: W. Zentner in *ZfM* Jg. 100, S. 1263.

Pfundt, Ernst Gotthold Benj., * 17. Juni 1806 bei Torgau, † 7. Dez. 1871 in Leipzig, wo er Theol. stud., aber (1835 durch Mendelssohn berufen) berühmter Pauker am Gewandhaus wurde. Er erfand die Maschinen-*Pauken u. schrieb eine P.-Schule (1849, [mit einer f. kl. Trommel v. H. Schmidt] 1894).

Phalèse, Pierre [van der Phaliesen], * um 1510 zu Löwen, † um 1573, gründete dort um 1545 einen großen Musikverlag, war auch seit 1556 Notendrukker. 1581 verlegte sein Sohn das Geschäft nach Antwerpen, u. noch 1669 firmierten seine Erben. 2 Tänze v. ihm (1571) bei *Schering Beisp. 134.

Lit.: Goovaerts, *Notice biogr. sur Ph.* (1869, holl. 82); dess. *Hist. et bibliogr. de la typographie* (1880).

Phantasie, 1) s. Komponieren, Musikalität, Schaffensprozeß; 2) Gattungsname für ein Tonstück von freierer Form, das den Eindruck der Stegreiferfindung erwecken soll, aus den Präambeln der Organisten des 15./16. Jhs., dann den entwickelteren, freistimmigen *Toccaten etwa *Frescobaldis u. *Frobergers erwachsen im Gegensatz zu den an Stimmenzahl u. Motivik strenger gebundenen *Ricercaren (noch bei J. S. Bach gelegentlich als *Präludium der Fuge vorangestellt). Dabei ist die „Form“ am ehesten als läufereiche Ein-, Über- u. Ausleitung eines oder mehrerer lyrischer Einsprengsel zu verstehen. So ist die Ph. auch noch bei Mozarts

Klavier-Ph. eine überraschungsreich locker gereichte Kette von Instr.-Themen mit freien Überleitungen, bei Beethoven op. 27 (*Sonata quasi una fantasia*) Kennzeichnung des Abweichens von der typ. Satzfolge zugunsten eines poetischen Gedankens. Bei Schubert op. 15 erklärt sich der Begriff Ph. wohl vor allem aus der Einwebung von Motiven s. Liedes „Der Wanderer“, bei Schumann op. 12, 17, 88, III bezieht er sich auf die halb improv., halb poetisierende Haltung. — Opern-Ph. (seit Liszt) virtuosos oder volkstüml. *Potpourri über Melodien aus einer Oper.

Lit.: O. Deffner, *Die Entw. der Ph. f. Tasteninstrumente* (Diss. Kiel 1926).

phantasieren, aus dem Stegreif Erfundenes spielen.

Philharmonisch (griech.), die *Harmonie liebend; daher Ph.e Gesellschaften (in Petersburg seit 1802, in London seit 1913), Ph.e Konzerte (in Wien seit O. Nicolai 1842, in Berlin seit 1882, in Hamburg seit 1887) und Ph.e *Orchester (vor allem das aus dem von *Bilse 1882 hervorgewachsenen *Berliner Ph. O.* unter *Bülow, *Nikisch, *Furtwängler; die *Wiener, Hamburger* usw. *Ph.iker*).

Philidor-Danican, Pariser Musikerfamilie:

Jean D.-Ph. († 1679), kgl. Stabspfeifer

André D.-Ph. († 1730), kgl. Kammermusiker (Ob, Krummh.) u. Bibliothekar, schuf die hs. Tanzsammlung Ph. im Pariser Cons. (seit 1515, 70 Bde.), schrieb Märsche, Tänze, Fanfaren.

Anne D.-Ph. (1681—1728), Komp. v. V-, Fl-, Ob-Stücken u. Pastoralopern, Begr. der *Concerts spirituels* (1725).

François-André D.-Ph. (* 7. Sept. 1726 zu Dreux, † 31. Aug. 1795 in London).

François André war ebenso als reisender Schachspieler wie als Tonsetzer berühmt (*Analyse des jeux des échecs* 1749, 277, dt. 79), schrieb als Schüler v. *Campra 1745 ein *Lauda Jerusalem* und machte seit 1759 durch komische Opern-einakter, dann volle Singspiele Schule, gelegentlich bot er auch ernste Opern; „weit derber u. realistischer als *Monsigny, in der Parodie u. Karikatur

besonders stark u. auch tiefer v. d. Italienern beeinflusst (*Accompagnato*); wichtig wurde er durch s. dram. Ensembles“ (*Abert). Hauptwerke: *Blaise le savetier* (1759); *Le maréchal ferrant* (1761); *Le bûcheron* (1763); *Le sorcier* (1764); gr. Oper *Ernelinde* (1767). In *Tom Jones* (1765) bringt er erstmals als Opernwirkung ein a capp.-Quartett (vgl. noch das Meistersinger-Quintett!).

Ferner schrieb er *Horatii Carmen saeculare* (4stg. m. Orch., 1779), ein Requiem f. *Rameau (1766) u. *L'art de la modulation* (Qu. ef. Ob. 2 Vu. Baß); Hg. derital. Part. v. Glucks *Orfeo* (mit *Favart, 1764).

Lit.: G.-E. Bonnet, *Ph. et l'évol. de la mus. fr. au 18. siècle* (1921); ders. in der RM 1921; P. Fromageot, *Le compos. de mus. versaillais Ph.* (1906); G. Allen, *The life of Ph.* (1863); hist.: P. J. Lardin, *Ph. peint par lui même* (1847). — Zur Sammlung Ph.: J. W. v. *Wasielewski in Vj. I; J.-B. *Wekkerlin, *Dernier Musiciana* (1899).

Philipp, Franz * 24. Aug. 1890 in Freiburg i. Br., stud. Orgel bei A. Hamm (Basel) u. auf der Univ. Frbg. Lit. u. Philos., war 1914 im Felde, lebte und lehrte in s. Vaterstadt, wurde 1924 Dir. (Prof.) des Karlsruher Kons. (Musikhochsch.), 1941 i. R., gründete dort eine Org.-Schule u. leitete den BachV. Lebt jetzt in Freiburg i. Br. Er schrieb Messen; Friedensmesse op. 12, Säkularmesse op. 21, a capp.-M. *Laudate dominum* op. 28; *Weihnachtsevangeliem* op. 22; Chorwerk *Deutschlands Stunde* op. 10; *Eichendorff-Zyklus* (M.-Ch. Horn, Org., Pos.en); Volkskantate „Ewiges Volk“ (1942); Liederkreise *S. Elisabeth* op. 24 u. *Gottes Lob aus Kindermund* op. 25; Musik zu Burtes *Simson* op. 11; Marionettenspiel (*Kalassiris* v. *Pocci, op. 19); Kammermus. (BlQu, KlQu, *Serenade* f. Fl, V, Br op. 23); Chöre, Hymnen op. 29, Lieder, Kl-Stücke, Orgelwerke.

Lit.: W. Schwarz im *Ekkhart* (Bad. Jb. 1924); G. v. Graevenitz, *Mus. i. Freiburg i. Br.* (1938); Th. Ritte, *Fr. Ph.s Werdegang* (Bad. Jb. 1936).

Philippi, Maria, * 26. Juli 1875 in Basel, stud. Ges. bei J. *Stockhausen (Frkft. a. M.) und Frau P. *Viardot (Paris), wurde eine hervorragende Oratorien-Altistin der Generation *Messaerts; 1925—36 Prof. an der Kölner Hochschule, seitdem wieder in Basel.

Philips, Peter, * um 1560 in Engl., † nach 1633 in Nord-Frankreich, wohin er als Katholik über Rom u. Antwerpen (Org. des Statthalters) ausgewanderte. Er schrieb Madrigale und Motetten (mehrere Neudr. v. B. *Squire), Psalmen, Litaneien, Messen, ist aber besonders als Kl.-Komp. beachtlich (eine Virginalbearb. bei Schering Beisp. 174,

eine kunstvolle 4stg.e Orgelfuge im *Fitzwilliam-*Virginal-B.).

Lit.: P. Bergmans, *P. Ph.* (Gent 1903).

Philosophie der Musik s. Musik-ästhetik.

Phonasthenie (gr.), Stimmchwäche, eine meist mehr seelisch auf falscher Stimmbehandlung als auf körperlicher Erkrankung beruhende Kraftlosigkeit des Organs, die gemeinsam vom Stimmarzt und Gesanglehrer behoben werden kann. Vgl. Th. S. *Flatau (j.), Die funktionelle Stimmchwäche (1906).

Phonetik (griech.), s. auch Sprech-erziehung, die Kunde von der Lautbildung; man unterscheidet eine mehr sprachgeschichtliche u. mehr grammatische (linguistische) Richtung (E. Sievers, Grundzüge der Ph. [1876, 5¹⁹⁰⁵]; W. Viëtor, Elem. der Ph. des Dt., Engl. u. Franz. (5¹⁹⁰⁴), *Phonet. Studien* (1887—93), kleine Ph. (5¹⁹⁰⁷); E. Sütterlin, Lehre v. d. Lautbildung [2¹⁹²⁵]; E. Drach, Sprech-erziehung [2¹⁹²⁹]; E. Geißler, Rhetorik [2 bdg., 3¹⁹²⁰]; Th. Siebs, Dt. Bühnenaussprache [2¹⁹²²]) — und die zumal von Abbé Rousselot begr. experimentelle Richtung: G. Panconcelli-Calzia, Die exp. Ph. u. d. Sprachwissensch. (2¹⁹²⁴); F. *Krüger, Beziehg. en der exp. Ph. zur Psychol. (1907); W. Wundt, Völkerpsychologie I u. II (2¹⁹¹²); A. Galli, *Arte fonetica* (Mailand 1870); G. Bilancioni, *La voce parlata e cantata normale e patologica* (Rom 1923). Neuerdings erweitert sich die Ph. auch durch Erforschung der Sprachmelodik (Luick in rom.-germ. Mschr. 1910); D. Jones, *Intonation Courses* [1909] u. der Typologie (E. Sievers, Rhythm.-melod. Studien [1912]; s. auch *Rutz, *Becking, *Danckert).

Phonograph u. Phonogramm-Archiv, s. Schallplatte u. Vergleichende MW.

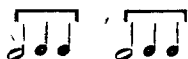
Phonola s. *mechan. Musikwerke.

Phrasierungslehre, von J. J. de *Mornigny (1806), Fr. W. Berner (1821), R. *Westphal (1880) u. vor allem unter dem Eindruck der praktischen Phr.-kunst H. v. *Bülows durch H. *Riemann (1884), dann auch C. *Fuchs (1884) u. H. *Keller (1926) ausgebaute

Erkenntnis der sinnvollen Gliederung musikalischer Abläufe und der organischen Zusammenfassung der Einzeltöne (wie auch Einzelakkorde) zu einer deklamatorischen Sprache; man könnte sie als die Lehre vom „Musikverstehen aus den Noten“ und dem daraus fließenden Vortrag bezeichnen. Das Problem der Ph. besteht darin, daß die Komponisten es meist unterlassen, ihr Notenbild durch Phrasierungsbögen im Großen wie im Kleinen betr. der *Artikulation u. der Atemeinschnitte eindeutig zu bestimmen, oder statt dessen sogar irreführende „Spielbögen“ setzen. So könnte das bekannte Schubertsche Thema



auf dreierlei Arten *metrisch unterteilt werden: a) daktylisch, nämlich

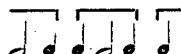


Trotzdem kann man nicht sagen, daß der erste Aufschlag „nicht zum Thema gehörte“ — im Gegenteil! Aber er steht

b) anapästisch:



c) amphibrachisch:



die Harmonik und das Themenende mit zu Rate, so wird die Riemannsche Lösung b) [mit zweisilbigem Auftakt] schon durch den zugehörigen Gesangstext „Gib deine Hand“ und „sei gutes Muts“ als die allein richtige bewiesen, während die „landesübliche volltaktige“ von dem Kinder-Irrtum ausgeht, *Taktstriche für Trennungszeichen zu halten; die Lösung c) gehört zwar dem „Mädchen“ („Vorüber, ach vorüber, ... geh Lieber“) zu, nicht aber dem „Tod“. Das Riemannsche „Im Anfang war der Auftakt“ ist also an sich eine vielfach segensreiche Erkenntnis, indem dadurch scheinbare Volltaktbeginne oft als Abstoßpunkte gekennzeichnet werden, als „Schlußton einer Phrase vor Beginn des Stückes“, z. B. Beethovens *Pathétique*:

doch *phraseologisch* für sich; ganz ähnlich liegt der Tatbestand z. B. auch in Beethovens op. 10 Nr. 1:



Vor allem muß man sich klarmachen, daß in einer hochgeistigen Musik gar nicht immer nur eine Phrasierung herrscht, sondern sich oft mehrere organische Zusammenhänge übereinanderbauen, sich gegenseitig überschneiden und in spannungsreichem Gleichgewicht halten — wohl der Hauptgrund dafür (und nicht bloße Bequemlichkeit, Ahnungslosigkeit oder gar „Mißver-

stehen ihrer selbst“, wie geborene Besserwisser manchmal zu glauben scheinen), daß die Meister es oft unterlassen haben, eine Phrasierung ausdrücklich vorzuschreiben: sie hätten dann manchmal mehrere übereinandersetzen müssen. Das ist auch das Mißliche des Taktstrichkorrigierens (z. B. in der an sich höchst kennenswerten und vielfach klugen Riemannschen Phras.-

Ausg. von Schuberts Liederalbum Bd. 1), daß wohl damit ein innewohnendes Prinzip hell ans Licht gestellt wird, damit zugleich aber ein zweites, unter der „falschen“ Taktstrichsetzung des Meisters auch gültiges, gänzlich aus dem

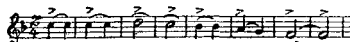
Sattel gehoben wird; so z. B. häufig auch bei Bach und Brahms, etwa in der Matth.-Passion Baßarie Nr. 29, wo die *notierte* und die zu *denkende* Betonung gleichzeitig und mit tein tun besitzen:

notiert: 

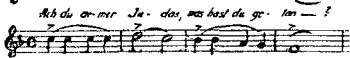
gedacht: 

hat den Grund und des Leidens her-be Schmach durch den er-sten Trunk ver-sü-ßet.

Ähnlich die bekannten Widerstreite zwischen rhythmischem und melodischem *Akzent. Ist also trotz scheinbaren Volltakts oft (vgl. Taktmotiv) auftaktig zu phrasieren, so ergeben sich auch noch volle Kleintakte oft als vierzeitige Auftakte eines Großtakts; denn die Ph. darf sich nicht darauf beschränken, die Artikulation im Kleintakt federnd zu gestalten; z. B. würde die Summe gleich schwerer Kleintakte unerträglich ledern wirken:



Ab du er-er- Je- das, was hast du ge- tan — ?

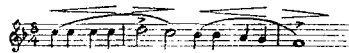




O Ek-ren-burg, nun sei ge-grü-ßet mir, tu' auf der Gaa-den-ßort;

wie gros-se Zeit hat mich ver-langt nach dir, ah' ich bin 'kom-men fort.

Selbst die zweite Möglichkeit wirkt noch recht kleinlich, und erst bei dem Großtakt



kommt die innere Spannkraft der Melodie voll zu ihrem Recht. (Vgl. auch das Notenbeispiel v. Dedekind bei „Auf-takt“.) Die Phr. soll also nicht nur *analytisch* gliedern, sondern ebenso sehr auch dasjenige *synthetisch* zusammenfassen, was sonst in vielen kleinen Bögen haftlos nebeneinander-läge, z. B.:

Doch ist darauf hinzuweisen, daß die ganze Riemannsche Phrasierung unter der Voraussetzung symmetrischer Gliederung innerhalb der „klassischen“ Kadenz steht; vgl. den Schluß des zu „Metrik“ Gesagten.

Lit.: H. *Riemann, *Mus. Dynamik u. Agogik* (1884), *Grundr. d. Komp.-L.* (1897), *Vademecum der Ph.* (1900, ²12), *System der mus. Rhythmik u. Metrik* (1902); Prael. u. Studien I 67ff., 112ff., II 109ff., 140ff.; C. *Fuchs, *Die Zukunft des mus. Vortrags* (1884) u. *Die Freiheit dgl.* (1884); Ad. Carpé, *Grouping, Articulating and Phrasing* (Boston 1898); Th. *Wiehmayr, *Mus. Rhythmik u. Metrik* (1917); H. *Keller, *Die mus. Artikulation* (1926); F. Rosenthal in *ZfMW* VIII.

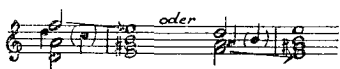
Phrygisch, nach früh-m.-a. Zählung der 2., nach spät-m.-a. der 3. *Kirchen-ton, dessen Leiter im C-System (d. h. im Tongebiet der „weißen Tasten“) e f g a h c d e heißt, also durch die Halbtöne als unterste Tonschritte beider *Tetrachorde gekennzeichnet wird. Da f → e und c → h als Leittöne vor der *Finalis und *Confinalis empfunden werden, bildet die phr. Tonleiter das entschiedenste Gegenteil zum emporstrebenden Wesen der (jonischen oder) Dur-Tonleiter, weshalb man Phr. als „reines melodisches *Moll“ hat ansprechen wollen (im Altertum hieß diese c-e-Leiter „dorisch“). Ihre Wirkung ist lastend, klagend, weshalb zahlreiche Gesänge dieser Haltung um 1500 die

phr. Tonart als „nothhaft“ wählen, gern in dem Melodietypus:



Da die phr. Tonleiter „g“, der *phryg. Schluß aber „gis“ fordert, nimmt das Phr. im 17./18. Jh. eine seltsame Zwischenstellung zwischen Dur und Moll ein; da nun auch die starke Beziehung des e phryg. zu a-moll (äol.) als Quintverwandtschaft, zu C-dur (jon.) durch Terzschlüsse empfunden wird, so erhält dies Tongeschlecht etwas schwankend Unwirkliches, Mystisches; z. T. ist sein Ethos auf e-moll übergegangen (s. Tonartencharakteristik).

Phrygischer Schluß heißt die Harmonisierung des für den Schlußtonfall des *phrygischen Kirchentons kennzeichnenden, absinkenden Halbtonschrittes f→e (oder beliebig transponiert) in einer Außenstimmte als



was rein harmonisch auch als IV—V (S—D) von a-moll (also *Halbschluß) verstanden werden kann; doch ist ja in echtem Phrygisch E-dur—e-moll Tonika, also VII—I. Einen ganz andern Typ *phrygischer Kadenzierung* verwendet Bach in der Matth.-Passion am Schluß der Kirchenliedstrophe „Wenn ich einmal soll scheiden“ mit geheimnisvoll schwebender Wirkung:



C-dur	T D T
d-moll	VII S—L ^D D
a-moll	D T D
e phryg.	T IV T

Physharmonika s. Harmonium.

Physiologie s. Ohr, Gesang 3 u. 4, Atem, Ansatzrohr, Kehlkopf, Anschlag, Tonphysiologie.

a piacere (ital., spr. pjaschëre), nach Belieben, nach Gefallen.

piacevole (ital., spr. pjaschëwole), gefällig, lieblich.

piangendo (ital., spr. pjandsehëndo), klagend.

Piano (ital. = Pianochen), ein kleines, an die Wand zu rückendes Hammer-Klavier mit aufrecht gestelltem Rahmen und oft kreuzweise laufender Besaitung; vgl. auch unter Pedal.

Piano (ital.), 1) leise, Zeichen: *p*; *più p* = leiser; *pianissimo* = sehr leise (*pp—pppp*); *mp* = *mezzopiano*, halbleise; 2) Abkürzung für Pianoforte, s. *Klavier.

Pianoforte s. Klavier.

Pianola s. *Mechanische Musikwerke.

Piatti (ital. = Platten), *Becken; *senza p.* (in der Stimme f. d. gr. Trommel): nur gr. Trommel ohne B.

Piatti, Alfredo, * 8. Jan. 1822 in Borgo Canale, † 18. Juli 1901 in Crocetta di Nozzo, stud. Vc bei Merighi (Mailand), lebte 1844—98 als führender Vc-Virtuose (auch StrQu-Spieler) in London, schied Konzerte u. Stücke für sein Instr., auch Hg. älterer Vc-Werke (*Locatelli, *Boccherini usw.).

Lit.: M. Latham, *A. P.* (engl., 1901, franz. v. S. Bonjour [Nantes 1905]); V. Camplani, *A. P.* (Bergamo 1902).

Pibroch, altschott. Dudelsackstück.

Lit.: Angus Mackay, *A Collection of ancient Piobaireachd* (1907).

Picardische Terz nennt J. J. *Rousseau (Musiklex. 1767) offenbar wegen der volkstüml. Anwendung in der Picardie das Aufhehlen der Molltonart durch die Durterz (Dur-*Variante) im Schlußakkord; so in der Bachzeit beliebt. Dagegen kennt z. B. die Zeit H. *Isaacs (um 1500) den Mollldreiklang durchaus als schlußfähig oder schließt auch mit der leeren Quinte u. Oktave.

Piccinni (auch Piccini, spr. pitsch-), Nicola, * 16. Jan. 1728 zu Bari, † 7. Mai 1800 zu Passy bei Paris, stud. seit 1742 in Neapel (*Cons. S. Onofrio*) bei *Leo u. *Durante u. schrieb seit 1754 127 (!) meist erfolgreiche Opern, teils *serie*, teils *buffe*. 1776 wurde er von Marie Antoinette nach Paris berufen und hatte mit der franz. Oper (nach *Quinault) *Roland* (1778) anfänglichen Erfolg gegenüber Gluck, konnte sich aber in dem Streit der *Piccinisten* u. *Gluckisten* mit seiner *Iphigénie en Tauride* (1781) gegen den dt. Meister nicht behaupten, den er, ebenso wie seinen späteren Gegenpapst *Sacchini, sehr ritterlich verehrte. Die 1784 erhaltene Professur an der *Ecole royale de*

chant et de declam. (dem späteren Cons.) mußte er infolge der Revolution verlassen, wirkte am Neapler Hof, wo er aber in bedrängte Umstände geriet, und hatte auch seit 1798 wieder in Paris mit der Not zu kämpfen. Zuletzt wurde er 6. Inspekteur am Cons. Hauptwerke: *La Cecchina* (= *La buona figliuola*, nach Goldoni, Rom 1760); *La buona figliuola marinata* (Neap. 1765); *Il vago disprezzato*; *Le finie gemelle* (1775); *Roland* (Neudr. in den *Chefs d'oeuvre*); *Didon* (1783). „P., einer der reinsten Charaktere der ital. Oper, ist vor allem als Buffo-Komp. von Bedeutung geworden. Er überrascht hier durch zarte u. innige Töne u. hat die Gattung in s. meisterhaften *Buona figliuola* dem Rührstück angenähert. Auch seine Kunst der motivischen Arbeit bereicherte sie ungemein; sie verknüpft mitunter sogar entfernte Szenen. Endlich verdankt die op. *buffa* P. in den Finales die Form des freien Rondos u. zum guten Teil jene elastische Orch.-Behandlung, die wir aus Mozart kennen. Die meisten dieser Vorzüge sind auch seinen ersten Opern zugute gekommen: *buffa* u. *seria* treten bei ihm schon nahe zusammen. Seine Pariser Opern nähern sich dagegen sehr stark den Gluckschen, nur die Arienformen u. die dem Secco verwandten Reze. verraten noch den Italiener. Seine gediegenen Oratorien usw. sind dagegen durchaus italienisch“ (H. *Abert, Mus.-Lex.).

Lit.: Werkverz. v. A. *Cametti in RMI 1901; A. della *Corte, P. (Bari 1928) u. *L'opera comica italiana* I 173ff.; G. de Napoli u. A. Parisi in RMI XXXV 2; H. *Abert, P. als Buffokomp. (Petersjb. 1913 u. Schriften u. Vorträge, S. 346ff.); P. *Mascagni in *Cronaca mus.* 1900; P. la Rotella, N. P. (Bari 1928); H. de *Curzon, *Les dern. années de P. à Paris* (1890); Desnoiresterres, *Gluck et P. de 1774 jusqu'à 1800* (1872, ital. Turin 1878); M. Bellucci, *La Salandra in Note d'arch.* 1935; A. *Gastoué, N. P. e le sue opere a Parigi (dgl. 1936); histor.: P. L. Ginguéné, *Notice sur P.* (1800).

piccolo (ital.), klein; *Flauto piccolo* = die um eine Oktave höher stehende Pickelflöte, *Flöte; *Violino piccolo* = Quartgeige, vgl. Violine; *Violoncello piccolo* (von J. S. Bach) angeblich gleich

**Viola pomposa*; P. heißt auch das kleinste *Kornett in hoch Es.

Pick-Mangiagalli (spr. mandseha-), Riccardo, * 10. Juli 1882 in Strakonitz (Böhmen), Italiener, stud. am Mailänder Cons., dessen Dir. er wurde, und begann als Kl-Virtuose, wird aber jetzt als Tonsetzer stark beachtet. Bühnenwerke: Tanzmimodramen: *La berceuse*, *Salice d'oro* (Scala 1914); *Il carillon magico* (dgl. 1918); *Sumitra* (Frkt. 1922); *Mahit* (Mail. 1923); *Casanova a Venezia* (dgl. 1929); Opern: *Basi e Bote* (*Boito, Rom 1927); *L'ospite inatteso* (1931); Orch.-W.e: Kl-Humoreske op. 35, *Bal-lata sinfonica* op. 12, *Notturmo e Rondo fant.* op. 28, sinf. Dichtg. (mit Kl) *Sortilegi* op. 39, 2 Prel., 4 Poemi, 3 Intermezzi (1932), kl. Suite, Präl. u. Fuge *Notturmo romantico* (1936); Kl-Werke (zuletzt 1930 *Tre Studi di concerto und Toccata*); V-Son.; StrQu.; Lieder.

Lit.: G. M. *Gatti in *Crit. Mus.* 1921.

Pien s. Pentatonik u. Chines. Musik.

Piëno (ital.), voll; *organo p.* = volles Werk (Orgel-Forte, aber noch nicht *Tutti*); *coro p.* = voller Chor, d. h. nicht nur Frauen- oder Männerstimmen, sondern gemischter Ch.; *a voce piena* = mit voller Stimme (statt bloß *mezza voce*); vgl. auch **Ripieno*, *Ripienist*.

Piërné, Gabriel, * 16. Aug. 1863 in Metz, † 17. Juli 1937 in der Bretagne, stud. am Pariser Cons. u. a. bei C. *Franck und *Massenet, 1882 Rom. preisträger, 1890—98 Francks Nachf. im Org.-Amt, 1910 Nachf. *Colannes. „Seine Schreibweise ist charakterisiert durch Leichtigkeit und Wirksamkeit, Grazie u. Sauberkeit; sein Ruf gründet sich besonders auf s. effektvolles Oratorium *Kinderkreuzzug* (*La Croisade des Enfants*, 3 tlg. Legende, 1902), das Kinderchöre sehr geschickt verwendet, im ganzen aber ein mehr äußerliches Werk ist“ (H. *Riemann). Ferner schrieb er mehrere Opern, Pantomimen, Ballette, Operetten, Schauspielmusiken (Rostand), Oratorien (*Franz v. Assisi*, 1912), sinf. Dichtgen., Kl-Konz., Kammermusik, Chöre, Kl Stücke und verfaßte mit H. Woollett eine *Hist. de l'orchestration* in Lavignacs *Encycl.* 1929.

Lit.: O. Séré, *Musiciens fr. d'aujourd'hui* (1911).

Piersig, Fritz, * 22. Dez. 1900 in Aschersleben, stud. Komp. an der Ber-

liner Hochschule (*Juon), MW bei *Schering u. H. J. *Moser in Halle (1926 Dr. phil.), wurde des Letzteren Ass. in Heidelberg u. Berlin (1927—33 Lehrer a. d. Akad. f. K.- u. Schulum.), dann in Bremen, 1938 Musikref. des Reichspropag.-Amts Oldenburg, seit 1940 Sonderführer (Musikref.) in Paris. — Schriften: Die Einführung des Hornes in die Kunstmusik (Diss., gedr. 1927), Das Rondo (in *Martens Reihe)-MG von Bremen (teilgedr. als „Die Orgeln der brem. Stadtkirchen“) im Brem. Jb. 1935; Hg. von *Othmairs Reutt. u. jeg. Liedlein, von V-Son.en von K. Fr. *Abel und J. Christian *Bach, *Senfls Sieben Worten; mit H. J. *Moser: *Carmina*; beide auch in Tijdschrift XIV/I.

Pierson s. *La Rue.

Pierson, Heinrich Hugo (eigentl. Henry Hugh Pearson), der Vertoner des Liedes *O Dtschl. hoch in Ehren* (Würzburg 1859), * 12. April 1816 (1815?) zu Oxford, † 28. Jan. 1873 zu Leipzig, stud. 1839 bei *Rinck, *Tomaschek u. *Reissiger, wurde 1844 Musikprof. in Edinburg, lebte aber seit 1846 dauernd in Dtschl. (Hamburg, Leipzig, Stuttg.), schrieb Opern, Oratorien, eine Musik zu Faust II, Programmouvertüren, eine Macbeth-Sinf., Lieder u. Chöre.

Lit.: K. Reisert, Aus dem Leben u. der Gesch. deutscher Lieder (1929), S. 89ff.; ders., O Dtschl. hoch in Ehren (Würzbg. 1917).

Pietzsch, Gerhard, * 2. Jan. 1904 in Dresden, stud. MW bei *Kroyer (Lpz.) u. vor allem *Gurlitt (Frbg. i. Br.), 1928 dort Dr. phil. 1929—34 Ass. am Päd. Inst. der T. H. Dresden, 1931 ebenda Dozent u. Dramaturg an der Staatsoper, seit 1942 Spielleiter am Stadth. Görlitz. — Er schrieb: Studien z. Gesch. d. MTh. im M.-A.: I. Die Klassif. der Musik v. Boetius bis Ugolino v. Orvieto (1929); II. Die M. im Erziehungs- u. Bildungsideal des ausgehenden Altertums u. frühen M.-A.s (1932); S. *Calvisius u. J. *Kepler (Musikpfl. I 8); Der Wandel des Klangideals (Acta IV 2/3, dgl. holl.); Bildg. u. Aufgaben d. Kantors im M.-A. u. Frühprot. (Musikpflege IV 8); Die Pfl. der M. an den Universitäten bis 1550 (AfMF I, III, V, VI, VII). Zur MKap. Rudolfs II. ZfMW XVI 3); Sachsen als Musikland

(1938); Musik u. Musikkultur im mitteldt. Osten (Sachsen, Thür.), 1943.

Piffero (ital.), Schalmel; *Pifferaro* = Sch.-Bläser; vgl. Pastorale.

Pijper (spr. peiper), Willem, * 8. Sept. 1894 zu Zeyst (Utrecht), stud. 1912—17 bei *Wagenaar in Utrecht, wo er 1918 bis 23 Musikkrit. u. 1922 Dirig. eines Bl.-Sextetts war, 1918—21 ThL. an der Amsterdamer M.-Schule, seit 1925 KompL. am dortg. Kons. u. Mithg. der *Musiek*, seit 1930 Dir. des Rotterdamer Kons., seit 1931 der dortg. M.-Schule. Als einer der modernsten Jungholländer (s. Niederl. Mus.) schrieb er u. a.: Rhaps. (Kl u. Orch., 1915); Divertim. f. Kl u. Str.; Orch.-Lieder (1916); 1. Sinf. (1917); V- u. Vc-Son. (1919); Lieder; Sept. f. Bl., Kb, Kl (1920); *Heer Halewijn* (8stg. a capp., 1920); 4 StrQue (1914, 20, 23, 28); 2 Kl-Trios (1913, 21); Musik zu Sophokles' *Antigone* (1920—26), zu den *Bacchantinnen* des Euripides (1925), zu Shakespeares *Sturm* (1930); 2. Sinf. (1921); 2. V-Son. (1922); Bl.-Sext. mit Kl (1923); 8 alt-holl. Ges. m. Kl (1924); 3 Kl-Sonatinen (1917, 25); Son. f. Fl u. Kl (1925); 3. Sinf. (1926); Kl-Konz. (1927); 2. Vc-Son. (1924); Trio (Fl, Cl, Fg, 1927); *Heer Danielken* (8stg. a capp., 1925); Duette (1920); 6 sinf. *Epigramme* (1928); Bl.-Quint. (Fl, Ob, Cl, Fg, Horn, 1929); Kl-Son. (1930); Son. f. V allein (1931); *Halewyn*, sinf. Drama (1933); *Chanson* (MCh, HarmO., 1934); 2 Wächterlieder (m. Laienorch. 1934); Son. f. 2 Kle u. Bearb. v. 8 altndld. Liedern (1935); Vc-Konz. (1936); *Van den Coninc van Castilien* (MCh, 1936); Bühnenmusik zu Vondels *Faäton* (1937); V-Konz. (1938); seit 1939 Arbeit an einer Oper.

Pikardische Terz s. Picardische T.

Pillney, Karl Hermann, * 8. April 1896 zu Graz, 1918/19 Solorepitor an der Kölner Oper, stud. 1919—22 dort bei *Abendroth u. *Uzielli u. wurde 1925 Kl-Lehrer an der Rhein. Musikschule, dann an der Hochschule; angesehener Konz.-Pianist; schrieb sinfon. Werke, Musik f. Kl u. Orch., Kammermusik, Lieder; bearb. Regers *Bach-Variationen* f. Kl u. Orch. (Tonk.-Fest Kiel 1925) u. Bachs Mus. Opfer; Hg. v. Kl-Werken (*Aus der Cembalozeit; Alt-Wien* [Lanner, 4hdtg.]; für Ed. Cotta: *Altfranz. Meister*).

pincé (franz., spr. pēbé), gekniffen:

- 1) = *pizzicato; 2) = *Mordent;

3) instrument p. = Zupfinstr.

Pincherle (spr. päschärl), Marc,

* 13. Juni 1888 zu Constantine (Algier), stud. bei *Rolland, *Laloy u. *Pirro, wurde Lehrer f. Gesch. d. V-Spiels an der *Ecole normale* (Paris), 1925 Hg. der Zs. *Monde musical*, 1927 der *Musique*. Schritten: *La technique du violon chez les premiers sonatistes fr.* (SIM 1911); *Les Violonistes compos. et virt.* (in *Musiciens céli.* 1922); *Feuilles d'hist. de Violon* (1927); *Corelli* (1934); *Musiciens peints par eux-mêmes* (= 160 lettres inédits, 1939).

Pinck, Louis, * 11. Juli 1873 in Lemberg (Lothr.), † 8. Dez. 1940 in Saarbrücken, wurde 1900 kath. Geistlicher in Metz, seit 1908 Pfarrer in Hambach (Lothr.), das er als eine der bedeutendsten u. altertümlichsten dt. Vld.landschaften entdeckte. Er veröffentl. die überragende Sammlung „Verklingende Weisen“ (I 1926, II 28, III 34, IV 40, jetzt Bärenr., ein nachgel. V. i. Vorber.), außerdem 1935 „Goethes Volkslieder aus Elsaß u. Lothr.“ wurde 1932 Dr. phil. h. c. (Frankfurt a. M.) und erhielt 1936 den ersten Görrespreis der Univ. Bonn. Ps. musikal. Hauptmitarbeiter waren H. Edel, H. Weber, H. Wolber, August Rohr. Bearbb. d. Melodien u. a. f. Ges. u. Kl.: H. J. *Moser, 12 lothr. Weisen (Els.-lothr. Inst. Frkft. 1933); f. Chor: W. *Hensel, F. *Neumeyer, F. *Dietrich, H. *Heiß, W. *Rein, G. *Kneip u. a. *Lit.*: M. J. Ittenbach, Mehrgesetzlichkeit d. dt. Vld.es in Lothr. (1932); ders., Die symbol. Sprache d. dt. Vlds. (Dt. Vj. XVI, 1937); Fritz Spieser, Das Leben des Vld.es im Rahmen eines lothr. Dorfs (1934); H. J. Dahmen, Das dt. geistl. Lied in Lothr. (Diss. Bonn 1940); A. Merckelbach-Finck in Dt. Vld. 38, W. Lipphardt in ZfHausm. 10 (1941).

Pirro, André, * 12. Febr. 1869 zu St. Dizier (Haute Marne) aus deutsch-lothr. Familie, stud. Jura, dann MW., wurde Lehrer der Schola cantorum in Paris, seit 1904 an R. *Rollands Musikabt. der *Ecole des hautes ét. soc. u.* wurde R.s Nachf. als Prof. f. MG. an der Sorbonne (der erste etatsm. Lehrstuhl für MW in Frankreich).

P. ist heute der führende MWler Frankr.s. Schriften: *L'orgue de J. S. Bach* (1895, Vorr. v. *Widor, engl. 1902); Biogr. der älteren franz. Organisten (Titelouze, Daquin, Couperin, Lebègue, Marchand usw.) in *Guilmants *Archives*; *J. S. Bach* (1906, in *Maîtres de la mus.*, dt. v. B. *Engelke 1910); *Descartes et la musique* (1907); *L'esthétique de J. S. Bach* (1907); *D. Buxtehude* (Paris 1912); *H. Schütz* (1913); *Remarques sur la mus. en Allemagne 1634—1700* (Riemannfestschr.); *Les clavecinistes* (1925); *L'art des organistes* (in *Lavignacs *Encycl.*); *La musique à Paris 1380—1422* (Straßb. 1930); *G. Mureau* (J. Wolf-Festschr. 1929); *L'exécution musicale 1380—1450* (Kongr.-Ber. Lüttich 1930); *La mus. sous le regne de Charles VI* [† 1422] (Straßbg. 1930); *Musiciens allemands et auditeurs fr.* 1350—1422 (Adler-Festschr. 1930); *L'enseignement de la mus. aux universités fr.* (Bull. II 1 [1930]); *Pour l'hist. de la mus.* (Acta III 2, 1931); *Leon X. et la mus.* (1934); *Hist. de la musique des 15e et 16e siècles* (1940).

Pisendel, Johann Georg, * 26. Dez. 1687 zu Kadolzburg (Franken), † 25. Nov. 1755 in Dresden, als Ansbacher Hofsängerknabe Schüler v. *Pistocchi u. *Torelli, stud. seit 1709 an der Univ. Leipzig, wo er 1711 das *Coll. mus.* leitete, 1712 Geiger der Dresdener Hofkap., ging in Begl. des Kurprinzen mit KonzM. *Volumier 1714 nach Paris, war 1716 Schüler *Vivaldis in Venedig u. 1717 v. Montanari in Rom; 1728 wurde er Dresdener HKonzM. und ist wohl derjenige, für den am ehesten (außer zum eignen Gebrauch) J. S. Bach s. Partiten f. V allein geschrieben hat. Er hinterließ (Dresdener kgl. Musiksammlg.) 8 V-Konz.e, 3 Konz.e f. 2 Ob u. StrO., 2 Conc. gr., 1 Sinf., 2 Soli f. V u. Baß, Stücke f. V allein Neudr.: 1 V-Konz. (hg. v. *Schering in DTD 29/30, dass. mit 2 Kl.en v. R. Reitz); ein Andante in Scherings Alten Meistern; 1 V-Son. hg. v. Br. Studeny (Wunderhornverlag).

Lit.: A. *Moser, Gesch. d. V-Spiels. S. 316ff.; histor.: J. Ad. *Hillers Lebensbeschreibungen (1784).

Pistocchi (spr. -tockki), Francesco Antonio, * 1659 in Palermo, † 13. Mai 1726 zu Bologna, debütierte als Komp. schon 1667 in Bologna mit *Capricci*

puerili sopra un basso, hatte als junger Bühnensänger keinen Erfolg, schrieb seit 1679 Opern u. Oratorien, wurde 1692 Mitgl. der *Acad. dei Filharm.* (1708—10 Vors.), führte als Kplm. in Ansbach 1697—99 eigne Opern auf, ebenso 1699 in Venedig u. 1700 zu Wien ein Oratorium, wurde um 1700 Begr. der berühmten Bologneser Gesangschule, deren Organis. nach Klassen bald auch in Neapel nachgeahmt wurde. Ferner schrieb er *Scherzi musicali* (Arien), Duette u. Terzette, den 147. Ps. (vgl. auch Bernacchi u. Pisendel).

Lit.: L. Busi, *Il padre Martini* (1891), S. 142—186; *Vatielli in *Cron. mus.* 1916.

Piston (eigentl. = Ventil) s. Kornett.

Pitch (engl., spr. pitsch), Tonhöhe, Stimmung, Kammerton.

Pitöni, Giuseppe Ottavio, * 18. März 1657 zu Rieti, † 1. Febr. 1743 in Rom, nach mehreren kleineren Kplm.-Stellungen 1708 Laterankplm., 1719 dgl. an der Petersk. zu Rom, schrieb mehrhöhrige a capp.-Werke (Messen, Motetten bis zu 36 Stimmen); sein 16stg.es *Dixit* wird noch in der Karwoche gesungen. Mehrere Neudr. in *Proskes *Musica divina*. Sein hs. im Vatikan bewahrtes Verz. der dortigen Kirchenkplm. 1500—1700 ist wertvoll; Schriften: *Opera de' monumenti* (30 hs. Folianten ebenda). Er war der Lehrer von *Durante und Feo.

Lit.: Girol. Chiti, *Vita di G. O. P.* (Rom hs.); M. Tiberi in *Musica d'oggi* 1935.

Piva (ital.), 1) = *Dudelsack; 2) seit *Petrucchi 4. Lautentab. (1508) aus der *Pavane entw. Tanz im $\frac{3}{4}$ -Takt.

Pixis, 1) Friedrich Wilhelm, * März 1785 zu Mannheim, † 20. Okt. 1842 in Prag, 1810 Dirig. am Prager Stadth., dann Lehrer am dortg. Kons.; 2) sein Bruder Joh. Peter, * 10. Febr. 1788 in Mannheim, † 22. Dez. 1874 in Baden-Baden, wo er (nach Wiener Opern- u. Singsp.-Erfolgen 1820—36) seit 1845 als Kl-Spieler wirkte; beide waren beliebte Kammermusikkomponisten.

Lit.: R. Batka, Aus J. P. P.s Memoiren (1903); Mannheimer Geschichtsbll. XXIX/4.

Pizzetti, Ildebrando, * 20. Sept. 1880 zu Parma, wo er Schüler v. *Tebaldini wurde (dessen Erinnerungen an ihn hg. v. A. Damerini, Parma 1913) und als Opernkplm., 1908 als Komp.-L.

am Kons. begann. 1910 wurde er Kritiker in Mailand, 1914 Konsl. in Florenz, 1917/18 Dir. des dortigen *Ist. mus.*, 924 Dir. des kgl. Cons. in Mailand, jetzt Mitgl. d. ital. Akad. u. Komp.meister des Kgl. Kons. von S. Cecilia, Rom. Er schrieb an Opern: *Fedra* (d'Annunzio, Scala 1915); *Debora u. Jael* (nach eigner Dichtg., Scala 1922, Hbg. 1922); *Fra Gherardo* (Scala 1928, Hbg. 1931); *Lo stramiero* (1930); *Orseolo* (1933, Köln 1941); *Vincenzo Bellini* (Mailand 1936); *L'Oro* (Maggio fiorent. 1943); Bühnenmusik zu d'Annunzios *La Nave* und *La Pisanelle* (Paris 1913, auch Orch.-Suite); szen. Orat. *La rappresent. di Abramo e Isacco* (1917/28); Tanzspiel *Rondò venez.* (Mail. 1931, auch Orch.-Suite); f. Orch.: 3 Intermezzi zu *Oedipus Rex* (1903); Ouv. zu einer *Farsa tragica* (1911); *Sinf. del fuoco* zu einem Film v. d'Annunzio (1914); *Poema Emiliano* f. V u. Orch.; Tänze zu Tassos *Aminta* (1914); *Concerto dell'Estate* (1928); *Introd. all' Agamemnone* (Aischyl., 1931); *L'ultima caccia di S. Uberto* (1932); *Canti della stagione alta* (1933); *Edipo a Colono* (1936); *Le Panatenaiche* (1936); Vc-Konz. C-dur (1934, 241); A-dur-Sinf. (1941); StrQu. (1906); V-Son., Vc-Son., einzelneStücke; Kirchenmusik; Lieder. — Ferner schrieb er: *La Musica dei Greci* (Rom 1914); *Musicisti contemporanei* (Mail. 1914); *La Musica di V. Bellini* (Flor. 1918) und *Intermezzi critici* (Flor. 1921); *La musica it. nel sec. XIX* (Flor. 1930); Aufsätze in *Rass. mus.* 1932, 36, 37, in der *Tribuna*, *Pegaso*, *Pan* usw.

Lit.: M. Rinaldi, *L'arte di I. P.* (Rom 1930); Brusa und Pagano in *RMI XXX*; M. Saint Cyr, *I. P. (Musicisti contemp.* 1932); M. Pilati, *Fra Gherardo di I. P.* (Mailand 1928), *Orseolo di I. P.* (Mailand 1935); G. M. Gatti, *I. P. (Coll. Biblioteca di cult. mus., Turin 1934)*; R. Fondi, *I. P. e il dramma mus. it. d'oggi* (Rom 1919); G. Gavazzoni, *Tre studi su P.* (Como 1937); G. *Tebaldini, *I. P.* (Parma 1931). Ein I. P.-Heft der *Rass. Dor.* 1940, *Rass. Mus.* 1940, *RMI* 1915, 19, 31 usw.

Pizzicato (ital.), gezwickt; Vorschrift, die Streichinstr. nicht mit dem Bogen, sondern lautenartig durch Anreißern der Saite zum Tönen zu bringen; meist geschieht dies mit der rechten Hand,

wobei man wegen des Klanges darauf achten sollte, die Saite waagrecht in Bewegung zu setzen, da sie bei senkrechtem Anreißern sogleich aufs Griffbrett schlägt. Bei *Paganini (u. auch schon kurz vor ihm) wird das p. gern mit der linken Hand ausgeführt, um es mit Springbogen zu untermischen.

plagale Tonleitern s. Kirchentöne.

Plagalschluß (Kirchenschluß), der Kadenzschritt von der (Dur- oder Moll-) Unterdominante zur Tonika (unter Auslassung der Dominante):



Plagiato s. Entlehnungen.

Plain-chant (franz., spr. pläsčā) = lat. *cantus planus; s. Greg. Gesang.

Plaisanterie (franz., spr. pläsäteri) = „Scherz“, tändelnder Satz in der *Suite des 17./18. Jhs.

Planchet (spr. pläsčē), Dominique Charles, * 25. Dez. 1857 zu Castanet bei Toulouse, stud. seit 1875 an der *Niedermeyerschen KM.-Schule in Paris, wurde 1891 Org. in Versailles, 1895 Kplm. an St. e Trinité (Paris) u. Lehrer an der Niedermeyerschen KM.-Schule, Präs. der Soc. des Compositeurs. Er schuf wertvolle Werke (V-Son., Kl-Trio, Festmesse, Oratorium, Motetten, sinf. Dichtg.en, Orgelstücke, Lieder, eine Oper) und schrieb f. *Lavignacs *Encycl.: L'art du Maître de chapelle*.

Plantation-songs (engl., spr. plantēschn-s.), Arbeitslieder der nordamerik. Neger, s. Negro spirituals.

Planté (spr. plätē), Francis, * 2. März 1839 zu Orthez (Basses Pyrénées), † 19. Dez. 1934 in St. Avit (Dep. Landes), seit 1849 KlSchüler des Pariser Kons., spielte sehr bald mit *Alard u. Francomme Trio, seit etwa 1863 berühmter KlSpieler.

Lit.: O. Commettant, F. P. (1874); A. Dandelot, F. P. (1920); G. *Samazeuilh in *Temps* 1934.

Plaß, Ludwig, * 13. März 1864 in Osterode a. H., Mil.-Musiker, stud. 1890—93 Posaune a. d. Berliner Hochschule, wurde 1893 Solopos. der kgl. Kapelle, 1905 Nachf. *Kobleks als Leiter des Bl.-Bundes u. d. Bläserhofmusiken, auch reisender Pos. (1914 kgl.

Kammervirtuose). Durch eine mit *Kretzschmar 1913 unternommene Rundfrage bei den deutschen Städten sammelte er wertvolles kulturgesch. Material (vgl. s. Aufs. „Blick in die Sammlg. mus. Wahrzeichen dt. Städte“, ZfSchulm. März 1933); auch belebte er seit 1914 die alten Turmmusiken in Berlin u. anderswo (s. Abblasen), komp. dazu 28 Stücke f. Bl.-Instr.e, schrieb mehrfach über die Gesch. der Bl.-Instr.e (Dt. Instr.-Bau-Ztg. 1906, Allg. MZ 1913) u. gab 1905 Krekellers *Anl. zum Blasen des Signalposthorns* neu heraus; weitere Schriften: Die dt. orchestra. Tonkunst in Gefahr (1900); Entstehg. u. Entw. der gr. dt. Orch. (1920); Bachs Clarinetrompeter (1927); Was bliesen unsere Reiter? (1934). Er bot mehrere Hefte tönender Heraldik bei Voggenreiter (Potsdam).

Platterspiel, eine Art kleiner *Dudelsack bei *Virdung u. M. *Agricola.

Plato, der große hellenische Denker (427—347 v. Chr.), Schüler des Sokrates u. Lehrer des *Aristoteles, hat durch seine Lehre, daß die Musik mit den Schwingungen der Seele in Zusammenhang stehe und somit hohe erzieherische Kräfte besäße, Entscheidendes für ihre Würdestellung im griechischen Geistesleben bewirkt (Timaeus, Der Staat). Siehe Griechische Musik (S. 330, Sp. 2).

Lit.: H. *Abert, Die Lehre vom Ethos, S. 9ff.; J. Regner, P.s Musiktheorie (Diss. Halle 1923).

Platti, Giovanni, * um 1690 vermutl. zu Venedig, † 11. Jan. 1763 in Würzburg (nach Torrefranca), war um 1740 Kammermus. des Fürstbischofs v. Bamberg u. Würzburg (Graf Schönborn zu Wisentheid), schrieb Cembalonaten op. 1 u. 4 (denen F. *Torrefranca in RMI XVII [1930] entscheidende Bedeutung für den neuen Instr.-Stil zuschreibt), Fl.-Sonaten (2 hg. von *Jarnach bei Schott 1931), 6 Kl.-Konz.e op. 2 und ein hs. V.Konz. in Dresden; V-Son.en, Vc-Son.en, Vc.-Konz.e, Conci a 3 f. Ob., Cemb., Fl. (größenteils durch Torrefranca wieder aufgefunden). Dazu H. *Engel, Instr.-Konz., S. 69 u. 164; ders. in ZfMW XIV; O. *Kaul, Gesch. d. Würzburger Hofm. (das. 1924); Auswahl der Werke bot Torrefranca in *Ist. e Monumenti ital.* VII (1942).

Plattdeutsche Musik, begegnet in alter Zeit wohl nur im reformatorischen KL (N. Decius usw.) und im Quotlibet (z. B. die Königsberger Straßenrufe bei *Müller-Blattau, MG. v. Ostpr., 1931); ein Satz v. J. Sommer in *Engelkes Gottorper M.; reicher fließt der Born erst infolge der modernen Heimatbewegung. Sie brachte u. a.: *Nellius, Deutsche Messe op. 43; J. O. *Grimm, Liederkranz aus Kl; Groths Quickborn f. 4 Solost. u. Kl op. 24; A. *Mendelssohn (J.), Balladen v. H. Wette; H. van *Eyken, Prinzessin op. 23, 4 (Groth); M. Kuckei, Niederdt. Chorlieder (Schleswig 1932); andere von K. Thießen, P. *Benoit, J. v. *Bronsart op. 17, A. *Ebel op. 17, C. *Gurlitt op. 14; O. *Jahn (3 Hefte); G. Jansen op. 13; *Müller-Hartung; C. *Reinecke op. 117; Al. *Ritter; L. Selle; Fr. *Silcher op. 69; O. Walter-Niebuß; F. *Jöde, Lieder für Kinner, und „Herr, bewohr mir Land“ (Kriegslieder 1942).

Lit.: N. Harzen-Müller, Verzeichnis der plattdt. Kunstlieder (Verlag des Allg. plattdt. Verbandes, Berlin O 34). Vgl. auch die Schulliederbücher *Frisch gesungen* u. „Dt. Musik in d. höh. Sch.“; Dahlkes Sängerbain (Ausg. f. Schlesw.-H.).

Playford (spr. plē-), John, * 1623 zu Norfolk, † im Nov. 1686 in London, 1648—84 als Musikverleger tätig; das Geschäft führte sein Sohn Henry (1657—1706/10?) fort. Am wichtigsten ist J. P. als Hg. einer *Breefe Intro. to the Skill of Musick* (1654, ¹⁶1679; ¹²Hg. v. *Purcell mit einer eignen Abh.; ¹⁹1730) und *The Division Violin* (²¹1685, Sammelw. über einen Ostinato); ferner u. a. *The Engl. Dancing Master* (1651); *Catch that Catch can.* (1652); *Musicks Recreation on the Viole* (1652); *Books of Psalms* (1673, ²⁰1757); *Choice Ayres and Dialogues* (5 bddg. 1676—85); 10 Sonaten v. Purcell usw.

Lit.: J. Pulver (J.) in *Mus. News and Herald* (Mai 1927); F. Kidson in *Musical Quart.* I 1918.

Plectrum (lat., v. griech. πλῆκτρον), ein Stäbchen zum Anschlagen bzw. Hämmern (nicht der Dorn zum Reißen) der Lyra-Saiten, auch Schlegel der Schlaginstr., neutr. f. d. Tasten.

Pleyel, Ignaz, * 1. Juni 1757 zu Ruppertsthal (N.-Ö.), † 14. Nov. 1831 auf s. Gut bei Paris, Schüler v. Wan-

hall, dann v. J. Haydn, 1777 Kplm. des Grafen Erdödy, der ihn zu weiteren Studien nach Italien reisen ließ. 1789 wurde er F. X. *Richters Nachf. als Straßburger Domkplm., bis die Revolution ihn vertrieb. 1792 stellte man ihn in London als Nebenbuhler gegen Haydn auf, den er aber nach wie vor herzlich verehrte; 1795 eröffnete er mit seinen seit 1783 massenhaft verbreiteten Kompos. eine Musikalienhdlg. in Paris, der er auch eine Kl-Fabrik angliederte; er bediente das Publikum als Vielschreiber mit gefälligen Sinf., Serenaden, V-Konzerten, Kl-Konz.en, Kammermusik, einer Klavierschule. Am längsten haben sich seine V-Duette erhalten. Eine Sinf. concert. B-dur hg. v. Dameck (Afa-Verlag).

Lit.: H. W. *Riehl, Mus. Charakterköpfe I ¹182 ff.; O. Commettant, *Hist. de 100 000 Pianos* (1900); J. Klingenberg, J. P. u. s. Kompos. f. StrQu. (Diss. München 1926).

Plica, eine der Hauptnote im gregor. Gesang auf- oder abwärts vor- oder nachgestellte Ziernote (vgl. liquescente Noten), ausgedrückt durch einen zweiten, kürzeren Stiel, nämlich



Gewiß kommen diese auch gelegentlich im *Minnesang vor, aber nicht entfernt so zahlreich, als es P. Runge (Die Colmarer Lhs.) u. H. *Riemann (Mus. Wochenbl. 1897) haben deuten wollen.

Plüddemann, Martin, * 29. Sept. 1854 zu Kolberg, † 8. Okt. 1897 in Berlin, stud. am Leipziger Kons. u. bei J. *Hey in München, Dirig. der Rati-borer Singakad. 1887, seit 1890 GesL. an der Grazer Musikschule; der stattlichste Balladenkomp. nach Loewe (mit oft Wagnerisch reicher Begl.); seine besten Stücke sind etwa: Graf Eberhards Weißdorn, Siegfrieds Schwert, Volkers Nachtgesang, Die Legende vom Hufeisen, Der Kaiser u. d. Abt, Die Katzen u. d. Hausherr.

Lit.: L. Schemann, M. Pl. u. d. dt. Ballade (1930); R. *Batka, M. Pl. (1895); R. Bilke in der Musik VII 2; H. *Engel, M. Pl. (Pommersche Lebensbilder 1934); Val. Ludwig, Auf einer verwehten Spur (Signale 1936).

Plutarch, * 50 n. Chr., † 120 zu Chäronea (Böotien); der berühmte Verfasser der Parallel-Lebensläufe schrieb auch kleine Abhh. (*Moralia*), unter denen eine Skizze über die älteste griech. Musik sich befindet: *De musica* (erstmalig gedr. v. Wytenbach 1795 bzw. 1809); Ausg. v. R. *Westphal (1865 mit Übers. u. Erläuterung), v. Weil u. Reinach (1900, mit Kommentar).

Pneumatik, Luftdruck-Mechanik, so beim Bau der *Orgel.

Pocci (spr. potschi), Graf Franz, * 7. März 1807 in München, † ebenda 7. Mai 1876, kompon. Kasperl-Singspiele für die Marionettenbühne, die er auch selber liebenswert dichtete u. illustrierte, sowie 1836—52 (von Schumann geschätzte) Lieder, Kl-Stücke, Chöre. Vgl. *Fr. P.s Lustiges Komödienbüchlein*, hg. von S. Enkel Fr. P. (München 1921).

Lit.: K. Pastor, Fr. P. als Musiker (Diss. München 1932); L. *Hirschberg (j.), dgl. (ZfMW I); H. Holland, F. Gr. P. (1890); P. Egert, Romant. Kl-Son. S. 149ff.

Pochette (franz., spr. poschett), Taschengelge, das schmale Tanzmeistergeiglein, 3—4saitig, meist, wie die *Quartgeige, in c' g' d'' a'' oder g' d'' a'' oder a' e'' h'' gestimmt.

Lit.: D. Fryklund, Studien über die P. (1917); *Kinsky (j.), Katal. Heyer II, 337ff.

poco (ital.), ein wenig, z. B. *poco forte* = etwas laut; auch = nur wenig; *poco a poco* = allmählich; *un pochettino* = ganz wenig.

Pölichau, Georg, * 5. Juli 1773 in Cremona (Livl.), † 12. Aug. 1836 in Berlin, kaufte in Hamburg den Nachl. v. C. Ph. E. *Bach (darunter das altbachsche Notenarchiv u. J. S. Bachs Matth.-P.) u. den Rest der alten Hamburger Opernbibl. (so vieles v. *Keiser), siedelte 1813 nach Berlin über, wo er Mitgl. der Singakad. und 1833 ihr Bibliothekar wurde — seine Kostbarkeiten gingen teils dorthin, teils an die B.B.

Poglietti (spr. polj-), Alessandro, † 1683 bei der Türkenbelagerung v. Wien, wo er seit 1661 (als Nachf. *Frobergers) Hoforg. gewesen war. Ausw. seiner reizvollen Kl-Var. usw. v. *Botstiber in DTÖ XIII 2; Biogr. v. A. *Koczirz in den Studien dazu (Heft IV, 1916).

Pohl, Carl Ferdinand, * 6. Sept. 1819 zu Darmstadt, † 28. April 1887 zu Wien, wo er 1841 Schüler v. *Sechter wurde u. 1849—55 Org. war. 1863—66 forschte er in London auf den Spuren v. Mozart u. Haydn u. wurde 1866 Bibl. der *Ges. d. Musikfr. Er schrieb: *Zur Gesch. d. Glasharmonika* (1862); *Mozart u. Haydn in London* (2bdg., 1867); *J. Haydn* (I 1875, II 82 [vgl. dazu Ph. *Spitta, *Zur Musik* S. 151ff.]; III v. *Botstiber 1930); *Die Ges. d. Musikfr. u. ihr Kons.* (1871); *100 Jahre Tonkünstlersozietät in Wien* (1871); auch war er Mitarb. an *Eitners *Bibliogr. d. Musiksammlerwerke* (1877).

Pohl, Richard, * 12. Sept. 1826 in Leipzig, † 17. Dez. 1896 zu Baden-Baden, war in Liszts Weimarer Jahren unter dem Pseudonym Hoplit eifriger Parteigänger der Neudeutschen in der ZsFM u. schrieb u. a. *Bayreuther Eruierungen* (1877); *Autobiographisches* (1881); *R. Wagner* (1883 in Waldersees Vortr.), ferner Ges. Aufs. in 3 Bden unter den Einzeltiteln *R. Wagner* (1883), *Fr. Liszt* (1883), *H. Berlioz* (1884). Auch verdeutschte er Berlioz' Schriften (4 Bde, 1864) u. ist dichterisch wie tonsetzerisch hervorgetreten.

Pohle, David, * 1624 zu Marienberg (Erzgeb.), † 20. Dez. 1695 in Merseburg, Schüler v. Schütz in Dresden u. in der sächs. Hkap. 1648/49 Instrumentist, 1650 in Kassel, 1654 in Naumburg, seit 1655 (?) Hkplm. in Halle, später auch an den Sekundogenitur-Höfen Zeitz u. Merseburg. Schrieb 1650 zwölf wertvolle Liebesges. (P. Flemming) f. 2 Singst., 2 V u. Bc (hg. v. W. *Gurlitt, *Bärenr.* 1938), ferner Opern f. Halle, geistl. Konz. u. Kantaten (hs.), Suiten, 5- u. 6stg. e Sonaten, Lautentänze usw.

Lit.: W. *Gurlitt a. a. O.; W. *Serauky, MG der Stadt Halle II, 1 (1939).

Poißl, Joh. Nep. Frh. v., * 15. Febr. 1783 zu Haukenzell (Bayern), † 17. Aug. 1865 zu München, wo er als Schüler von Franz *Danzl (seit 1805) u. Freund C. M. v. Webers 1825—48 Hoftheaterintend. war. Mit 12 von 14 Opern vertritt er bewußt das Deutschum gegen die verblässende Oper seria u. gelangt vom nach-Mozartschen Singspiel „Die Opernprobe“ (1806) bis zur romant. Oper (zuletzt *Zayde*, 1843). Auch schrieb er KM. Vgl. E. Reipschläger,

Schubauer, Danzi u. P. (Diss. Rostock); L. Schrott, J. N. v. P. (Die Musik, Juni 1940).

Polacca (ital.) = *Polonäse.

Polka (wohl von tschech. *pulka* = Halbschritt), um 1830 in Böhmen erfunden, im etwas schnellen Rhythmus.



Polko, Elise (geb. Vogel), * 13. Jan. 1822 in Leipzig, † 15. Mai 1899 in München, Ges.-Schülerin v. *Garcia, sang auf der Frankfurter Oper, heiratete dann aber einen Eisenbahnbeamten u. schriftstellerte in Minden, Wetzlar, Wiesbaden, München. Ihre 3 Bd.e *Mus. Märchen* (1852) brachten es zu hohen Auflagen; ferner schrieb sie *Erinnerungen an Mendelssohn* (1868) u. *Vom Gesange* (1876, 277). Ihre zahlr. andern Schriften (z. B. Faustina Bordoni-Hasse 1860, 495, Paganini, 1878, ital. 1892) sind wegen des blumigen Stils kaum mehr genießbar.

Polledro, Giovanni Battista, * 10. Juni 1781 zu Pavia bei Turin, † ebenda 15. Aug. 1853, stud. V bei *Pugnani, wurde 1804 KonzM. in Bergamo, wirkte 4 Jahre in Moskau, war 1814—24 KonzM. unter *Morlacchi u. C. M. v. Weber in Dresden, dann Hkplm. in Turin. Seine 3 V-Konzerte, stilistisch zwischen *Rode u. *Bériot, sind veraltet, verwendbar dagegen s. Var. über *Nel cor più non mi sento* op. 3 u. diej. op. 8 (d-moll), ausgezeichnet seine Etüden (Neuausg. v. *Schrädieck, Br. u. H.). Lit.: A. *Moser, *Gesch. d. V.-Spiels* S. 249.

Polnische Musik, die, war durch Jahrhunderte ein folklorist. gefärbter Dialekt der deutschen, im 17./18. Jh. z. T. auch der ital. Musik. Als erster Mensuralist begegnet Nicolaus v. Radom (1. Hälfte des 15. Jhs.); das Krakauer Gastspiel Heinrich *Fincks (1489 bis 1506) blieb fremde Episode, der erste Musiktheoretiker und Komponist des poln. Raums im 16. Jh. war Sebastian v. Felsztyn (Neudruck seiner Motetten von 1510—14 bei Surzynski, *Mon. mus. sacr. in Pol.* II). Polnische Orgeltabulaturen um 1540 spiegeln den Einfluß der Schule Hofhaimers; umgekehrt wurde der poln. (?) Kontrapunktiker Wenzel v. Samter (V. Schamolinus) auch v. deutschen Druckern

beachtet († 1572, Messen, Motetten); neben ihm spiegelt Martinus Leopoldita (M. v. Lemberg, 1540—89) den Stil *Gomberts u. *Lassos, bald darauf Thomas v. Szadek erstmals den Palestrinastil (sie alle bei Surzynski I u. III). Mittelpunkt der geistl. Musikpflege bildete von 1543 bis Ende des 18. Jhs. die kgl. Kapelle der Rorantisten. Auch N. Gomółka steht mit s. Psalmen v. 1580 unter röm. Einfl.; Nik. Zielenski (um 1610) läßt erstmals Gabrielis Einfluß spüren. 1624—26 glänzte am poln. Hof der große Tarq. *Merula.

Im 17. Jh. stand die Warschauer Hofkapelle unter dem Römer M. A. Scacchi und beruhte auf deutschen Kräften wie P. *Siefert und Kaspar *Förster. „Polnische Geigen“ begegnen schon bei M. *Agricola, „polnische“ Tanzlieder als chrisch 5stg. gesetzt bei H. *Albert, die *Polonäse u. *Mazurka traten hervor. Infolge kriegerischer Ereignisse nahm die höfische Musikpflege stark ab — Polen wurde z. T. russische Provinz. Im 18. Jh. wirkten in Polen die Deutschen Lor. *Mizler, *Kirnberger, der Vater der Corona Schröter u. a. Starke Wirkung erzielte der Schlesier Jos. *Elsner aus Grottkau (1769—1854), der Lehrer Chopins, durch Opern, Sinf. StrQue. Lieder und vor allem ein L'assionsoratorium. Man bezeichnete ihn als „Vater der poln. M.“ Schlug Fürst Anton *Radziwill u. a. mit seiner Faustmusik mehr ins deutsche Kunstleben, so wurde für Polen K. Kurpinski (1785—1857) epochemachend — nicht nur durch zwanzig Opern u. Melodramen, sondern auch als Dirig., Lehrer u. M.-Theoretiker. Der Haupt-Instr.-Komp. (Kammermusik, 2 Sinf., Musik zu Mickiewicz' *Conrad Wallenrod*) von schon national-romantischem Einschlag war Ign. Fel. Dobrzynski (1807—65) — alle überstrahlt durch den halb poln. halb franz. (oder deutsch-elsässischen?) Meister *Chopin.

Neben diesem größten Klavierpoeten wirkte Stanislaw *Moniuszko (1819 bis 1872, Sohn einer deutschen Mutter) mit seinen Liedern und zahlr. Opern, von denen *Halka* (1847—58), *Straszny dwór* (Gespenserschloß), *Harabina* (Die Gräfin) u. *Verbum nobile* die ersten bewußt poln. Opern heißen dürften. Anregung gab die Gründung des War-

schauder Philh. Orch.s 1902. Sehr bekannt wurde I. J. *Paderewski, der nicht nur Klavier, sondern zeitweilig auch den Staatsmann spielte. Einzig namhaft als moderner poln. Tonsetzer wurde bei uns Karol *Szymanowski (V-Konz. op. 35, aus dem Impressionismus ins Atonale vorstoßend). Die MW vertreten A. Polinski, *Chybiński, *Opieński, *Jachimecki, Kamieński, J. Reiß. Lit.: M. Ryb in *Lavignacs *Encycl.* V 2568ff.; *Jachimecki in Adlers Hdb. 21144; ders. in d. Riemann-Festschr. (1909); H. *Opieński, *La musique pol.* (Paris 1918, 29); J. Surzynski im Km. Jb. 1890; F. Starczewski, Die poln. Tänze (SbIMG II 673); A. *Chybiński in SbIMG XII; Chybinski-Festschr. 1930; Alicja Simon (j.), Poln. Elemente i. d. dt. Musik (Zürich 1914); L. Wollerner, Poln. Ps.-Komp. d. 16. Jhs. u. Frankr. (Diss. Wien 1933) usw.; M. Slinski, *La jeune mus. pol.* (RM 117); B. Wójcik-Kreupulian, Die poln. MW (Slav. Rundschau IV 338).



Die glänzendsten Beispiele schufen Weber, Schubert, Chopin, Vieuxtemps. Lit.: L. Kamieński, Zur Entw. der P. bis Beethoven (Kongr.-Ber. Wien 1927); A. Chybiński in Zs. IMG (XIII). **Polska**, älterer schwed. Tanz nach poln. Vorbild.

Polyphonie (gr. Vielstimmigkeit, Mehrsträhnigkeit) = Setzweise mit voneinander ziemlich unabhängigen Stimmen (Gegensätze: *Homophonie, *Monodie, *Heterophonie); vgl. auch E. Muthesius, Die Logik der P. (1934); Fritz Breidert, Stimmigkeit u. Gliederung in der P. des MA.s (Diss. Lpzg. 1935); s. Kontrapunkt, Organum, Discantus, Fauxbourdon, Gotik u. Niederld. Musik; polyphon = vielstimmig (Gegensatz *homophon).

Polyrhythmik Mischung verschiedener *Rhythmen (Gegensatz: *Isometrie, Isorhythmik).

Polytonalität Spaltung einer *Tonalität zu mehreren Klangbezogenheiten gleichzeitig, siehe *atonal.

Polo, Enrico, * 18. Nov. 1868 in Parma, V-Schüler von *Joachim (j.) (Berlin), 1895—1903 als Schwager von *Toscanini KonzL. u. KonzM. in Turin, seitdem dgl. in Mailand, als Führer eines ital. StrQu.s verdient um die Einfg. dt.scher Kammermusik in Italien. Er schrieb wertvolle V-Etudenübers. Steinhausens *Physiol. der Bogenführung* ins Ital., Hg. älterer ital. V. Werke.

Polonäse (v. franz. *polonaise*, ital. *polacca*) war gegenüber dem gesungenen Volkstanz der Polen (*polski*, *polska*) wohl ursprünglich die rein instr. Defiliermusik des poln. Adels (so in Krakau 1574) im pompös breiten $\frac{3}{4}$ -Takt vorzugsweise auf den Rhythmus



Dagegen stark verändert bei J. S. Bach, W. Fr. *Bach, *Schobert, Beethoven op. 8 (StrTrio-Serenade):

Pommer s. Bombart.

Pommer, Joseph, * 7. Febr. 1845 in Mürrzschlag (Steierm.), † 25. Nov. 1918 in Gröbbing (Steierm.), Dr. phil., Prof. am Mariahilfer Gymn., Reichsratsabgeordneter, Vorstand u. Chormeister des 1889 von ihm u. Göllerich gegr. Dt. Volksges.-V.s in Wien, gründete 1899 die von ihm hg. Zs. *Das dt. Volkslied* (Wien), war Mitleiter der Sammlung *Das Volkslied in Österr.*, lebte in Krems u. veröffentl. *Ldb. der Deutschen in Österr.*; 60 *fränk. Volkslieder*; 444 *Jodler u. Juchezzer* (1906).

Lit.: Zs. *Das dt. Volksl.* (Wien), Jg. 1919, 1940 u. 1942.

Sein Sohn Helmuth P., seit 1918 verdienter Leiter eines Singkreises in Bregenz, bot Volkslieder u. Jodler aus Vorarlberg (Österr. Bundesverl. 1926). Vgl. auch „Volkslied“.

Ponchielli (spr. ponkj-), Amilcare, * 31. Aug. 1834 in Paderno Fasolaro (Cremona), † 16. Jan. 1886 zu Mailand,

wo er am Kons. stud. u. (nach Domkplm.-Jahren zu Bergamo) 1883 KonsL. wurde; 1882 schrieb er die Gaibaldihymne. Von s. Opern *I Promessi sposi* (1856, 272) u. *I Lituanì* (1874) fand nur *La Gioconda* (1876) weitere Verbreitung außerhalb Italiens.

Lit.: H. v. Trotta-Treyden in *Cron. mus.* 1914/15; G. *Cesari, *A. P.* („Cremona“ 1934); G. *Tebaldini, *A. P.* (Mailand 1934); G. De Napoli, *A. P.* (Cremona 1936).

da Ponte s. Daponte.

Ponticello (ital., spr. -schällo, = Brückchen), der *Steg der StrInstr.e; *sul p.* bedeutet, man solle nahe am Steg den Bogen aufsetzen, was (schon bei *Ganassi) eine *intonazione cruda*, eine scharfe, herbe Tongebung erzeugt — im Gegensatz zum **flautato* des *sulla *tastiera* (Streichens auf dem Griffbrett).

Pontificale (lat. = bischöflich), ein *liturgisches Buch der kath. Kirche, das nur die dem Bischof zufallenden Gesänge enthält. *Missa p.* = die vom Bischof selbst zelebrierte *Messe.

Poppen, Hermann Meinhard, * 1. Jan. 1885 zu Heidelberg, bestand das theol. Staatsex., wurde dann Musiker (Schüler v. *Wolfrum und Reger), 1909 Ass. am Musikinst. der Univ. u. dem Heidelberger Bach-V., wurde 1914 Fritz *Steins Nachf. als akad. MD. in Jena, 1918 Dr. phil., Landes-KMD. v. Baden u. Leiter des Karlsruher Hofkirchenchors, 1919 Nachf. Wolfrums als Un.-MD. in Heidelberg (Dirig. auch der dortigen städt. Konzerte bis 1931, statt dessen Prof. u. Dir. des KM-Inst. der bad. Landeskirche), auch trefflicher Organist u. Orgelrevisor. Erschrieb: *Max Reger* (1918) u. *Gesch. der HofKM. zu Karlsr.* (Msschr. f. Gd. u. kK. 1919); *Das erste hupfältz. GB. u. s. Singweisen* (1938); Hg. d. Zs. Die ev. KM in Baden v. Orgelm. u. Chören u. d. Orgelchorale Joh. G. Walthers (Bärenr.).

Pórpóra, Nicola, * 19. Aug. 1686 in Neapel, † ebenda im Febr. 1766, stud. am *Cons. dei Poveri di Gesù Cristo* bei Greco, schrieb seit 1708 erfolgreich Opern, siedelte 1725 nach Venedig über, wo er am *Cons. della Pietà* GesL. wurde, ging dann nach Wien u. Dresden, lebte 1733—36 als einer der Opernkonkurrenten Handels in London, lehrte wieder in

Venedig (zu s. Gesangsschülern zähl. u. a. *Farinelli, Caffarelli, Senesino, i. Porporino, die Tosi, Regina Mingotti), war 1745—47 in Wien der einzige Lehrer des jungen Jos. Haydn, wirkte 1748—52 neben und unter J. Ad. *Hasse als Dresdener Hkplm. 1755 zog er wieder nach Neapel, wo er 1760 Domkplm. und Dir. des *Cons. S. Onofrio* wurde. Er schrieb 53 Opern (Verz. bei della *Corte und *Gatti, *Dizionario*), 6 Oratorien, viele Messen und KM; einige Kl-Werke. Am wertvollsten ist seine Kammermusik: 12 Solokantaten m. Kl (London 1735), 6 *Sinfonie da camera* (Orch.-Trios, 1736), 12 V-Son. (je eine in Davids Hoher Schule u. in *Scherings Alten Meistern, bei *Alard u. *Moffat); eine Trioson. in *Riemanns Coll. mus.

Lit.: H. *Kretzschmar, *Gesch. d. Oper*, S. 173ff.; A. *Moser, *Gesch. d. V-Spiels*, S. 237f.; Fr. Florimo, *La scuola mus. di Napoli* (1882 II, 310ff.); S. di *Giacomo, *I Cons. di Napoli* (1925); G. Fassini, *Il melodr. it. a Londra* (Turin 1914); E. *Schmitz, *Gesch. d. Solokantate*, S. 162ff.

Port de voix (franz., spr. por de woä), in der älteren Kl-Musik: *Vorschlag, *Portament.

Porta, Costanzo, * um 1505 zu Cremona, † 26. Mai 1601 zu Padu stud. bei *Willaert zu Venedig, wurde als Franziskaner-Konventuale Kirchenkplm. in Osimo, Padua, Ravenna, Loreto, Padua; er war der Lehrer von *Viadana u. *Diruta, veröffentl. Motetten, Messen, Introiten, Hymnen, Vesperpsalmen, Cantica, Lamentatio, nen, 4- u. 5stg.e Madrigale.

Portament(o) (ital. = das Ton„tragen“) Verbindung zweier Silben von verschiedener Tonhöhe dadurch, daß am Ende der ersten „gleitend“ (*glissando) bis an die zweite herangeführt wird — ein Ausdrucksmittel, das also bei alld. Tasteninstrumenten entfällt, jedoch beim Gesang, den Streichern (der Zither), auch bei Posaune u. Saxophon, Verwendung findet (ausgedrückt durch bloßen Legatobogen oder Vorschlag [s. u.] oder Vorschritt *portando la voce*). Im allgemeinen wirkt das P. nur gut bei auftaktigem Ansteigen; so kann man in Schuberts „Gruppe au. ... tarus“, um bei mehrmaliger Wiederhol-

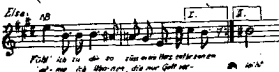
der gleichen Stelle einmal eine äußerste Affektsteigerung zu geben, ausnahmsweise wagen (falls man es geschmackvoll ausführt):



oder Beethoven, 9. Sinf.:



Unerträglich dagegen sind gewisse sentimentale Schluchzer im Absteigen, wenn sie nicht ausdrücklich vorgeschrieben sind wie im „Lohengrin“:



Im allgemeinen soll das P. sich auf der Vorsilbe vollziehen, nicht auf der Hauptsilbe von der vorigen Tonhöhe her erfolgen — doch kann auch dies (selten!) als „ungenauer Einsatz“ ein Kunstmittel sein; um das Schwärmerische, Unbestimmte zu bezeichnen, z. B. Wolfram:



Doch gilt vom P. wie vom *Vibrato: es ist nur als seltene und bewußte Ausnahme genießbar.

Portativ (lat. = tragbar), eine sehr kleine *Orgel, die (z. B. für Prozessionszwecke) beweglich ist, ohne Pedale, gelegentlich sogar als *organetto im Arm zu halten (14. Jh.), oft mit dem *Regal übereinkommend, doch auch Flöteninstr. z. B. mit apfelförmigen Aufsätzen (daher Apfel-P.); neuerdings an Stelle des *Harmoniums wieder als *Lausorgel erstrebt.

Lit.: H. Hickmann, Das P. (Diss. Berlin 1934, Bärenr. 1935); H. Wolff in ZfMW XV, 318; Das P. als Hausinstr. (ZfHausmus. III, 94).

Portugiesische Musik. Die Geschichte der, beginnt mit dem Anbränden der *Troubadourkunst bei König Denis (1261—1325) u. dem Grafen Barcellos um 1300 (Hs. im Vatikan, hg. 1875 v. E. Monaci, dt. Ausg. v. H. Lange, Halle 1894); reiches ritterliches Musik-

Moser, Musiklexikon.

wesen entfaltete sich unter João I. (1385—1433), Volkstänze wie die *Chaconne, die *Folia, der Sapateado, die Morisca, wurden für die Folge bedeutend, die Gitarre (*Viola braguesa* usw.) entwickelte zahlr. Abarten. Der erste namhafte Polyphonist der Nation wurde Damião de Goes, mit Erasmus befreundet und von *Glarean mit einer seiner Motetten zitiert. Vicente Lusitano war der führende portug. M.-Theoretiker um 1550. Die Motetten v. Duarte Lobo um 1600 spiegeln das Vorbild *Benevolis; die Tastenkunst fand in Pater M. R. Coelho (*Flores musicas*, Lissabon 1620) einen internat. beachteten Vertreter (vgl. M. *Seiffert, Gesch. d. Kl-Musik S. 146 ff.); der Mönch Manuel Cardoso schrieb gleichzeitig virtuos kontrapunktierte Messen als später Nachfahre (um 1640!) der altniederl. Kanonkünste. König João IV. (1604—56) brachte die Hofkap. zu höchster Blüte — ihr Leiter J. Lourenco Rebello schrieb Psalmen, Hymnen, Messen (eine zu 39 Stimmen) im Palestrinastil; der König selbst widmete ihm 1649 eine Abh. *Defensa da Musica moderna* und bekannte sich in einer *Resposta* (Widerlegung) von Einwänden gegen die Messe *Panis quem ego dabo* (1654) zu Palestrina; noch anschaulicher erhellt seine Stellung zu dem Pränestiner durch des Königs eigne Motetten. Ebenso wichtig wurde seine großartige Musikkibl., deren Katalog er 1649 veröffentlichte (Neudr. v. Vasconcellos). Diogo Melgaço war der letzte Meister jener Blütezeit. Nahm dann die Anteilnahme des Hofes reißend ab, so stieg von geistl. Seite die Bühnenkunst empor — mus. Jesuitendramen (*Villancicos*, *Autos*) begegnen den *Pateos* (Singsp.) wandernder Truppen. Erst João V. (1706—50) erneuerte die Hofkapelle, zog D. *Scarlatti nach Lissabon u. gründete eine Hofängerschule unter dem neapol. Opernkomp. D. Perez. Dieser Fürst besaß schließlich 4 (!) prächtige Opernhäuser.

Hatten sich bis dahin spanische Einflüsse geltend gemacht, so kann man seit 1720 von einem ital. Zeitalter der port. M. sprechen, das dram. Kantaten bei Hofe eröffneten u. ital. Opern des Portugiesen Fr. A. d'Almeida zw. 1722 u. 1739 rasch voll entfalteten.

Hatte man in den vierziger Jahren *Caldara, *Leo, *Paisiello gespielt, so bald darauf vor allem Perez, als dessen Schülerin die Opernsängerin Luiza d'Aguar verm. Todi (1753—1833) siegreich bis nach Deutschland u. Rußland zog (Biogr. v. Vasconcellos 1873), während in Lissabon der Kastrat Caffarelli unmeßliche Gelder bezog u. *Jommelli aus Stuttgart gegen eine kgl. Pension Partituren sandte. Selbst das Erdbeben von 1755 verminderte das üppige Opernwesen kaum. 1778 trat SousaCarvalho an die Spitzeder port. Musikinstitute, L. X. dos Santos (1734—1808) war der beste KM.er jener Zeit, Ign. Solano († 1800) ihr fleißigster MTheoretiker, J. M. de Freitas der führende Geiger. Weit berühmter als sie wurde Marcos de Portugal (1762—1830), der 1793 bis 1800 in Norditalien mit ernsten u. kom. Opern erfolgreich war und seit 1810 den Hof der Braganza in Rio de Janeiro zumal mit KM. versorgte. Das frühe 19. Jh. brachte vor allem durch das Bemühen von J. A. Rodr. da Costa (1798—1870) die Gründung des Lissaboner Kous. (1835), mit dem angesehenen, die neuere port. M. eigentlich begründenden J. D. Bomtempo († 1842) als 1. Direktor, der von dems. gegr. *Sociedade Philharmonica* (1822), des Orchesters und guter Chorvereine, während die Oper weiter völlig ital. gerichtet blieb. Neuerdings waren die Besten des Kous. der Musikgelehrte u. Kl-Spieler J. A. Vieira (1852—94), der Pianist Rey Colaço (1854—1928), H. Braga, und neuestens ist der beherrschende Persönlichkeit José Vianna da *Motta. Der Sänger F. d' *Andrade gewann zumal in Deutschland hohes Ansehen, wiederum trägt einer der wichtigsten portug. Tonsetzer, Alfredo Keil (1850—1907) deutschen Namen; nur wenig älter ist der fruchtbare Komp. Fr. de Freitas-Gazul (*1842); neben ihnen bestreiten den neueren nationalen Opernspielplan Arroyo und Machado. Deutsche Künstler haben vielfach als Lehrer in Lissabon gewirkt (Ed. Wagner, E. *Humperdinck, V. Hußla), und R. Wagners Musikdramen haben auch hier gezündet. Die wichtigsten Namen der port. Moderne sind: Moreira de Sa, da Silva, Freitas

Branco u. s. Schüler A. Frago, R. Coelho, F. de Lacerda, sowie in Brasilien Carlos Gomes.

Lit.: Michelang. Lambertini in Lavignacs Encycl. IV 240iff.; A. Soubies, *Hist. de la mus. en P.* (1898); J. de Vasconcellos, *Os musicos portugueses* (2bdg., 1870); E. Vieira, *Diccionario biogr. de musicos port.* (1900); P. B. Reis, *Mus. Trovadeira em P.* (Liss. 1931); U. Prota-Giurleo, *Musicisti napoletani alla corte di Portogallo nel 1700* (Neapel 1924); A. Pinto, *Mus. mod. portuguesa* (Lissabon 1935).

Posaune (über altr. *buisine* v. lat. *buccina*; ital. *Trombone* = Großtrompete), Messing-Blasinstr. mit Kesselmundstück, im M.-A. mit der tiefen „Engelstrompete“ gleich und im Turnierwesen beliebt, schon bei *Virdung (1511) als Zugposaune (engl. *sackbut*) gebaut, d. h. mit der Einrichtung, durch Ausziehen eines Röhrenteils (statt durch Ventile) den Grundton zu vertiefen und so die urspr. Obertonreihe durch weitere Teiltonketten zu ergänzen. Wie die frühgerm. *Lure u. tibetanische Pen ist das Instr. durch den feierlichen Klang besonders zu religiösen Feiern geeignet (so auch bei *Gabrieli, in Mozarts *Zauberfl.* u. in Wagners „Parsifal“). Am häufigsten heute die Tenor-P. (Tenorbaß-P. in B), Umfang E—c'', ferner Baß-P. (oder Quart-P. in F), Umfang H—f', und Alt-P. (in Es), Umfang A—es'', doch werden sie alle „in C“ notiert (vgl. Partitur), Alt- u. Ten.-P. gern auch in C-Schlüsseln. Seltener sind die Quintpos. in tief Es und Wagners Kontrabaß-P. in tief B (also eine Oktave unter der Ten.-P.). Heute versucht man wieder die kleine, leise Diskant-P. (für H. Schütz, Posaunenchoräle usw.) zu bauen oder den *Zinken statt ihrer spielbar zu machen. Auch die *Jazz-P. klingt zart u. intim, sie sucht das auf der P. mögliche *Portamento auszunutzen. Gestopfte Pos. schreibt gelegentlich G. *Mahler(j.) vor. Als Baßfundament kann zum Pos.-Trio die Baß-*Tuba treten. Beweglicher, aber weniger rein sind die Ventil-P.en. Berühmte Posaunisten: Belke, Queißer, Nabich, L. *Plass. Posaunencontertini u. a. v. F. *David (j.), Belke; Etüdenschule f. Pos. v. E. Gaethe (1933).

Lit.: L. *Plass, Was die Gesch. d. Pos. lehrt (Allg. MZ. 1913); H. *Eichborn, Die Trp. in alter u. neuer Zeit (1881); R. Müller, Orch.-Studien f. Pos. (5 Hefte, Merseburger). — In der *Orgel ist P. die (nach *Tuba mirabilis*) stärkste Zunge, meist Ped. 16' oder 32' seltener, Manual 8'.

Posaunenchor s. Abblasen.

Posch, Isaak, † vor 1623, gab als Laibacher Org. 1618—21 zwei wertvolle Suitenwerke heraus (Neudr. v. *Geiringer [J.] in DTÖ 36, 2), die, je dreisätzig, mit denen von *Peurl u. *Schein am geschichtl. Anfang der dt. Variationen. *Suite stehen. Ferner schrieb er wertvolle 1—4stg. e Bc.-Konzerte: *Harmonia concertans* (1623); eine Paduane bei J. *Wolf, Sing- u. Spielmus.

Lit.: H. J. *Moser, Die Musik im frühevang. Österr. (1943).

Positiv eine kleine, pedallose *Orgel, meist aus gedackten Flötenregistern, die in alter Zeit durch den starken Winddruck oft einen etwas zischelnden Klang hatte; beliebt als Hausinstr. oder im „Chor“ zur Kantoreiverstärkung. Moderne *Lit.* v. *Micheelsen (Holst. Orgelbüchlein) u. H. *Distler (30 Spielstücke).

Lit.: Bericht d. Freib. Orgeltagung 1938, hg. v. *Müller-Blattau; H. Bornefeld, Das P. (Bärenr. 1942); Supper, Kleinorgelbrief (epd. 1941).

Possibile (ital.), möglichst.

Posthorn, das kleinste der *Hörner, ohne Ventile, von Bachs berühmtem Trompeter G. *Reiche geblasen u. heute noch bei den Postillionen gebräuchlich. Mit Ventilen wurde es zum *Kornett. P.-Schulen v. F. A. Gumpert (mit einer Gesch. d. P.s v. Thieme, 1903) u. v. Fr. Krekeler (neubearb. v. *Plaß, 1905).

posthume, oeuvre (franz., spr. öwr postüm), nachgelassen[es Werk].

Postludium (lat.), Nachspiel.

Pothier (spr. potjē), Dom Joseph, * 7. Dez. 1835 zu Bouzement bei St. Dié, † 8. Dez. 1923 zu Conques, wurde 1859 Solésmer *Benediktiner (1862 Subprior, 1866 Prof. d. Theol.), 1898 Abt zu St. Wandrille; der wichtigste Choralforscher der Schule von Solésme zwischen s. Lehrer Dom *Guéranger u. s. Schüler Dom *Mocquereau, Vors. der päpstl. Kommiss. f. d. *Editio Vaticana*. Er schrieb: *Les mélodies grég.* (Tournai

1880, dt. v. Kienle 1881); *Liber Gradualis* (1883); *Cantus Mariales* (1902); *Méth. du chant grég.* (1902).

Lit.: F. Vellez, *Etude bibliogr. sur les mél. grég. de D. J. P.* (o. J.); Amal-laïre, *Un grand homme de chez nous* (Rev. de Chant Grég. 1936).

Potpourri (franz. = Gericht aus allerhand Fleisch u. Gemüsen), Tonstück, das aus verschiedenen bekannten Melodien zusammengesetzt ist; gegenüber der intensiven Motivverschränkung des *Quodlibets meist zu loser Aneinanderreihung abgeschwächt. Musikalisch übertragen wohl erstmals bei J. B. *Cramer. Vgl. auch Ouvertüre.

Pougin (spr. pusehä), Arthur, * 6. Aug. 1834 zu Châteauroux (Indre), † 8. Aug. 1921 in Paris, wo er am Kons. bei *Alard u. Reber stud., seit 1855 als Dirig. u. Geiger tätig, seit 1863 Kritiker u. Schriftsteller, 1885 Hauptschriftl. der MZtg. *Le Ménestrel* u. hielt 1896—1906 eine Damenvorlesung an der Sorbonne. Aus seinem kaum übersehbaren Schrifttum seien genannt: *A. Campra* (1861), mit fünf andern Schriften als *Musiciens jr. du 18. siècle* (1862); *Meyerbeer* (1864); *Bellini* (1868); *Rossini* (1870); *Auber* (1873); *Notice sur Roze* (1874); *Boïeldieu* (1875); *Philidor* (1874/75); *Rameau* (1876); *A. Adam* (1876); *Duny* (1880); *Perrin et Cambert* (1881); *Verdi* (1881); *Molière et l'op. com.* (1882); *Viotti* (1888); *Méhul* (1889, 293); *La musique en Russie* (1897, 21904); *J. J. Rousseau musicien* (1901); *Monsigny* (1908); *Hérold* (1908); *Mme. Favart* (1912); *Les violonistes du 16.—18. siècle* (1924); ferner war er Mitarb. an Larousses Dict. u. ergänzte die *Biogr. univ.* v. *Fétis (2 bdg., 1878—80).

Poulenc (spr. pulāk), Francis, * 7. Jan. 1899 zu Paris, Schüler v. Ch. *Koechlin, bedeutendes Mitglied der *Six u. des Kreises um Cocteau, von *Ravel und *Satie her zu eigenem Klangstil entwickelt u. besonders melodisch begabt. So schrieb er für Kl: *Mouvements perpétuels* (1918), 4bdg.e Sonate (1918), *Suite* (1920), *Imromptus*, *Suite Napoléon*, *Promenades* (1921); ferner *Le bestiaire ou Cortège d'Orphée* (1919); 6 Gedichte v. Apollinaire (Mezzos., StrQu, Fl, Cl, Fg); *Cocards* (Cocteau; T, V, Piston, Pos, gr. Tr, Triangel); 5 Ged. v. Ronsard (1924); *Rhaps. nègre*

(Kl, Fl, Cl, StrQu, Ges, 1917); Sonate f. 2 Cl in B u. A (1918), f. Cl u. Fg (1922), f. H, Trp, Pos (1922); Trio f. Kl, Ob, Fg (1925); *Chanson à boire* (MCh, 1922); Kl-Konz. *Marches milit.* (1925); Cembalo-Konz. mit Orch. (1928), Ballett mit Ges. *Les biches* (1923—25); *Le gendarme incompis* (1920/21); Ballett *Les animaux modèles* (1942); Szenenmusik zu einer Komödie. Autobiogr. bei Bruyr, *L'écran des musiciens* (Paris 1930); H. *Mersmann, Die mod. Musik (Bückens Hdb., S. 154f.).

poussé (franz.), Aufstrich der Str-Instr., Zeichen: V

Power (spr. pauer), Lionel, engl. Tonsetzer des 15. Jhs., von dem Tonsätze (Schering, Beisp. 37) u. a. in den *Trienter Codices begegnen (DTÖ), möglicherweise gleich *Dunstable. Zu seinem Traktat (abgedr. bei *Hawkins. Bd. 2), vgl. H. *Riemann, Gesch. d. MTh., S. 143; W. *Korte, Die Harm. d. 15. Jhs. (1929), S. 23ff.; ein *Gloriosae virginis* bei J. *Wolf, Sing-u. Spielmus.

Pozniak, Bronislaw Ritter v., * 26. Aug. 1887 in Lemberg, stud. an Kons. u. Univ. Krakau, wurde Kl-Schüler v. H. *Barth (Berlin), erfolgr. Pianist u. Führer eines reisenden Kl-Trios, lebt als ausgezeichnete Kl-Lehrer in Breslau.

Präambulum (lat. = Vor-Spaziergang, verderbt zu *priamel*), Vorspiel in der älteren Orgel- u. Lautenmusik, woraus sich *Präludium u. *Toccata entwickelt haben.

Präcentor (lat.), Vorsänger, Kantor.

Præfectus chori (lat.), „Vorgesetzter“ des Chors, ein den Kantor vertretender Unterdirigent, bei Schulchören meist Primaner; s. auch Succentor.

Präludium (lat., ital. *Preludio*, franz. *Prélude*), Vorspiel, wie vorher *Präambulum; entstanden aus kleinen Stegreifgängen der Organisten, um die Finger zu schmeidigen, das Instrument zu erproben, den Singenden eine Intonation zu geben — zu all diesen Zwecken bietet das P. meist viel Läufe, eine stegreiflockere Form und endet gern auf dem Halbschluß, um nun eine feste, liedhafte Form (Fuge, Passacaglia, Liedvariationen, Pastorale u. dgl.) als Kernstück folgen zu lassen. Eine Sondergattung sind die Choralvorspiele, die man meist als instrumentale Vor-Variation des Gemeindeliedes bezeich-

nen könnte, da sie mit Vorliebe andachtweckend und Stimmung auslegend die Cantus firmus-Melodie mit Ranken umschlingen. Chopins *Préludes* op. 28 sind (nach Riemanns einleuchtender Meinung) mehr gedacht als „Aufakte“ zu den (allerdings dann vorher gedruckten) großen Etüden op. 10 u. 25, nach dem Vorbild v. *Clementis *Préludes et Exercises*.

Lit. s. Orgelkomposition.

Praetorius, Ernst, * 20. Sept. 1880 zu Berlin, stud. V bei A. Hilf (Leipzig), Komp. bei O. *Reubke (Halle), seit 1899 MW. bei *Fleischer, *Stumpf, *Friedlaender (j.). (Berlin), 1905 Dr. phil. (*Die Mensuraltheor. des Fr. Gafurius*), machte Denkmälerreisen (vgl. s. Bericht in SbIMG VII), leitete seit 1906 das *Heyersche Mus. in Köln u. wurde 1909 Opernkplm. (Köln, Bochum, Leipzig, Lübeck, Breslau, Berliner Staatsoper), 1924—33 GMD in Weimar; dann in Berlin, seit 1934 in Ankara.

Praetorius (eigentlich Schulze), Hieronymus (Sohn des Hamburger Jacobiorg. [seit 1558] Jakob I. P. aus Magdeburg, von dem ein Orgelgradual in Kopenhagen, eine Abh. in Rostock liegt, Tabulaturen aus s. Unterricht beim Domkapitel Wisby, † 1586 in Hbg.), * 10. Aug. 1560 in Hamburg, † ebenda 29. Jan. 1629; stud. bei s. Vater und in Köln, wurde 1580 Stadtkantor in Erfurt, 1582 Gehilfe und 1586 Nachf. s. Vaters. Mit seinem Sohn Jakob II. (Schüler v. *Sweelinck, * 8. Febr. 1586 in Hbg., † 21. Okt. 1651 als Petri-Org. [seit 1604] in Hbg., Werke in Lüneburg u. Wisby), mit J. Decker und D. Scheidemann gab er 1604 das *Hamburgische Melodeienbuch* heraus (Beispiele bei Schöberlein). H. P. ist als Tonsetzer mit *Haßler, *Gallus, *Dulichius, M. *Praetorius einer der größten „Deutsch-venezianer“, dessen klangschöne *Absidenchöre oft mit G. *Gabrieli wetteifern und bereits 1616—25 durch eine Hamburger 5bdg.e *Gesamtausgabe geehrt wurden: *Opus musicum novum et perfectum* (Cantiones novae zu 5—15 Stimmen); seine 6 Messen gehen meist über fremde Liedthemen; von ihm und seinem Sohn sind wertvolle Hochzeitsgesänge erhalten. Ausw. v. H. *Leichtentritt (j.) als DTD 23. Ob Orgeltab.-Sätze der Zeit von „J. P.“ Jakob II.

P. oder Jan Pieterzon [*Sweetlinck] zugehören, muß von Fall zu Fall entschieden werden.

Lit.: B. Friederich, Der Vokalstil des H. P. (Diss. Hamburg 1932); H. *Leichtentritt (j.), Gesch. d. Motette S. 309ff.

Praetorius, (lat. für Schultheiß), Michael, * 15. Febr. 1571 zu Kreuzburg in Thür. (daher sein Monogr. *MPC[reuzburgensis] = mihi patria coelum* [der Himmel ist mein Vaterland]), † 15. Febr. 1621 in Wolfenbüttel, Sohn eines Predigers, der noch Johs. *Walters Torgauer Schüler gewesen war, besuchte selbst die Torgauer Lateinschule, wurde Stud. u. Org. zu Frankfurt a. d. O., Kplm. bei Herzog Heinr. Jul. v. Braunschweig zu Grönningen, 1612 Nachf. des Th. *Mancinus zu Wolfenbüttel, auch „Kplm. von Haus aus“ zu Dresden u. Halle. Ein außerordentlich reger Komponist, der von der Motette venezianischer Prägung zum Bc-Konzert *Viadanas überleitete, aber vor allem das evang. KL. mit erstaunlicher Lebendigkeit immer neu variierte u. bearbeitete. Seit seinen kunstvollen u. schon barock erregten Choralbicinien (Ausw. v. *Jöde 1924) wurde er als barocker Kraftmensch stärker beachtet; Ges.-Ausg. v. Fr. *Blume bei Kallm. 1927—42 erschienen:

- Bd. 1 *Musae Sioniae* I (1605, hg. v. R. *Gerber),
 Bd. 2 „ II (1607, hg. v. R. *Gerber),
 Bd. 3 „ III (1607, hg. v. H. *Hoffmann),
 Bd. 4 „ IV (1607, hg. v. H. *Birtner),
 Bd. 5 „ V (1607, hg. v. F. *Blume u. H. Költzsch),
 Bd. 6 „ VI (1609, hg. v. F. Reusch),
 Bd. 7 „ VII (1609, hg. v. Fr. Blume),
 Bd. 8/9 „ VIII/IX (1610, dgl.),
 Bd. 10 *Musarum Motectae et Ps. lat.* (1607, hg. v. Gerber),
 Bd. 11 *Missodia Sionia* (1619, hg. v. Fr. Blume),
 Bd. 12 *Hymnodia Sionia* (1611, hg. v. R. Gerber),

- Bd. 13 *Eulogodia Sionia* (1611, hg. v. Birtner),
 Bd. 14 *Megalynodia Sionia* (1611, hg. v. *Zenck),
 Bd. 15 *Terpsichore* (1612, hg. v. G. Oberst); Ausw. bei Kallmeyer,
 Bd. 16 *Urania* (1613, hg. v. Fr. Blume),
 Bd. 17 *Polyhymnia caduceatrix* (1619, hg. v. W. *Gurlitt);
 Bd. 18 *Polyhymnia exercitatrix* (1620, hg. v. Fr. Blume),
 Bd. 19 *Puericinium* (1621, hg. v. M. Schneider),
 Bd. 20 Kleinere Werke, hg. v. Fr. Blume).

Außer dem Riesenwerk der *Musae Sioniae* (1244 Gesänge!) u. den Genannten bot er: *Missodia Sionia* (Messen, 1611); *Liturgodia Sionia lat.*; gr. u. kl. *Litancy* (1612); *Konzertgesang* (1617, f. Landgr. Moritz v. *Hessen); 116 *Ps.* (1623, hg. v. R. Holle, Mainz 1933). Seine Orgelwerke, hg. v. W. *Gurlitt in AFMW III (1921), dess. histor. Einl. zur prakt. Ausg. v. K. *Matthaei (Kallm. 1930). P. schenkte seine Bände vielfach an arme Kirchenchöre; er war der wichtigste Organisator der dt. ev. KM zwischen J. Walter u. H. Schütz. Zahlr. Neudr. bei Tucher, Schöberlein u. Riegel (unter s. schlichten Liedsätzen am bekanntesten der zu „Es ist ein Ros' entspr.“), bei Kallm. auch Ausw. v. Adv.- und Weihnachts-, von Oster- u. Pfingstmus., Weihnachtsslieder hg. v. Dittberner, in „Nun singet“ (Bärenr.), Schering, Beisp. 161/62; „Dt. Ps. u. KL. er v. M. P.“ (Kahnt), vieles im Hdb. d. ev. KM. v. *Ameln, in *Gözl ChorGB. (Bärenr.) usw. 11 Sätze f. GemCh. in kl. Bärenr.-Ausg.

Fast noch wichtiger ist P. als Schriftsteller. Sein 3tlg. *Syntagma musicum* (1615—20) ist die größte Enzyklopädie der Tonkunst vor *Mattheson — eine unerschöpfliche Quelle für die Musikpraxis der beginnenden Generalbaßzeit; Bd. I (lat.) gibt Wichtiges zur Liturgie; II (*Organographia*, 1619, Neudr. in Eitners Publ. Bd. 13, Faks.-Ausg. mit Einl. v. Gurlitt im Bärenr.) ist samt dem Bilderatlas (*Theatrum instrumentorum seu Sciagraphia*) ein Hauptdenkmal der Instrumenten- u. Orgelkunde; zur modern wiederhergestellten „Praetoriusorgel“ vgl. Orgel (S. 652, Sp. 2); III (1619, Neudr. v. E. *Bernoulli

1916) bietet in Lexikonart eine höchst aufschlußreiche Formenlehre.

Lit.: W. *Gurlitt, *Leben u. Werke des M. P. C.* (davon bisher nur Teildr. als Diss. Lpz. 1915) und histor. Einleitung zur Neuausgabe der Orgelwerke (1930); Fr. *Blume, *M. P. C.* (1929); ders., *Das Werk des M. P.* (ZfMW 17, 1935); P. Zimmermann, *Zur Biogr. des M. P.* (Braunsch. Jb. 1930); H. J. *Moser, *Gesch. d. dt. Musik II*, 28ff.; H. *Riemann, *Hdb. d. MG. II 2*, S. 343ff.; R. Unger, *D. mehrstimmige Aufführungspraxis bei M. P.* (Diss. Gießen 1940, Kallmeyer 1941); Monographie von W. Gurlitt in Vorber.

Pralltriller (Schneller, franz. *cadence, tremblement, *pincé renversé* [= umgekehrter *Mordent]), Verzierung, das rasche, einmalige, (früher auch mehrmalige) Abwechseln mit der oberen Sekunde, deren etwaige chromat. Veränderung über dem Zeichen angegeben wird, also ♩ oder ♩ oder ♩ ; Gegensatz: der nach unten schlagende Mordent ♩ .

Pratt, Waldo Selden, * 10. Nov. 1857 zu Philadelphia, † 29. Juli 1939 in Hartford, Conn., 1880 Dir.-Ass. am Metrop.-Museum in New York, 1882 zu Hartford Sem.-MusL., Chorleiter und 1885 daselbst Registrar, 1891 Lehrer f. Phonetik am Trinity-Coll., 1905—20 MG.-Lehrer am Smith-Coll.; schrieb *Musical Ministries in the Church* (1901, 314); *Hist. of music* (1907); *American Suppl.* zu *Groves Lex. (1920); *New Encyclop. of Music and Musicians* (1924).

Lit.: *Bakers Dict. of Music* S. 721.

precipitando (-schi-), „vorwärtstürzend“, plötzlich stark beschleunigend.

Preise, musikalische: a) der Nationale Musikpreis ist am 28. Mai 1938 vom Reichspropagandaminister in Höhe von jährlich 20 000 RM. gestiftet worden, je zur Hälfte an den besten deutschen Pianisten und den besten deutschen Geiger des Nachwuchses; die Verteilung erfolgt anlässlich der Reichsmusiktagen nach vorangegangener Ausscheidungsspiel. Bewerber von 18—30 Jahren mit ausreichender Vorbildung, die mindestens zwei solistische Abende

und zwei Konzerte mit Orchester bestreiten können, wenden sich bis zum 1. Dez. an den Präs. der RMK mit entsprechenden Ausweisen;

b) der Nationale Kompositionspreis ist am 11. Juni 1939 vom Reichspropagandaminister in Höhe von jährlich 15 000 RM. gestiftet worden; die Verteilung erfolgt ganz oder geteilt anlässlich der Reichsmusiktagen ohne vorherigen Wettbewerb auf Grund von Vorschlägen eines Ausschusses an Komponisten deutscher Abstammung, deren Schaffen in besonderem Maße als schöpferisch und zukunftsweisend anzusehen ist. (Beide Preise werden während des Krieges nicht verteilt.)

c) Alle weiteren Musikpreise in Deutschland befinden sich z. Zt. in der Neuordnung (zahlreich letzthin besonders von Städten und Gauen gestiftet, z. B. der Musikpreis der Stadt Berlin, der Schumann-Preis der Stadt Düsseldorf, der Seb.-Bach-Preis der Stadt Leipzig, der Max-Reger-Preis des Gaues Franken u. viele andere; vgl. Hesses *Musikerkalender II*).

Preiß, Cornelius, * 20. Mai 1884 in Troppau, 1907 Dr. phil. in Graz, wo er als Schulmusiker u. MG.-Lehrer wirkte, seit 1924 Prof. an der Lehrerbildungs-Anst. Linz, schrieb u. a. *K. Millöcker* (1905); *L. C. Seydler* (1908); *Zur Gesch. der Operette* (1908); *Meyerbeer-Studien* (1907—14); *J. Drechsler* (1910); *R. Volkmann* (1912); *R. Stöhr* (1914); *K. Zeller* (1928); *MG.-Unterr. an den österr. Schulen* (1930); *Österr. Liederquell* (I—III 1930—32); *Sing- u. allg. Musiklehre* (1933); *F. X. Süßmayr* (Linz 1936); P. ist auch Komponist.

Preitz, Gerhard, * 2. Nov. 1884 in Zerbst (als Sohn des dortigen Orat.-Dirig. Franz Pr., 1856—1916), stud. 1903—06 am Leipz. Kons. u. wirkt seit 1907 als Hoforg. in Dessau (1924 Prof., LandesKMD), angesehen auch als Tonsetzer (Liederspiel, Motetten, Orgelwerke), Hg. einer Studienausg. klass. Kl.-Werke (Tonger).

Prélude s. Präludium.

Presto (ital.), rasch, schnell (im allg. schneller als **Allegro*), gern mit halben oder ganzen Takten als Zählzeit; *prestissimo* ist die äußerste Schnelligkeitsbezeichnung.

Preußner, Eberhard, * 22. Mai 1899 in Stolz (Pom.), war 1916—20 akt. Offizier, stud. dann in Berlin (Hochschule) und MW (Diss. Die Methodik im Schülgesang der ev. Lateinschulen des 17. Jhs., Berlin 1924), 1926—30 Schriftf. der Zs. „Die Musik“, leitete die Musikabt. d. Zentralinst.s und war am Aufbau des Chorwesens (Interessengem., dann Amt f. Ch.W. in der RMK) beteiligt, so auch als Leiter des Musikausschusses (Fest in Graz 1939); seit 1930 Hg. *Der „Musikpfl.“*, seit 1939 stv. Dir. der Reichshochschule Mozarteum u. städt. Musikbeauftr. in Salzburg. Schriften: Allg. Päd. u. Musikpäd. (1929), Die bürgerl. Musikkultur (1935), Die mus. Reisen v. Uffenbach (i. Vorber.), Abhh. über *Juon, *Höffer, *Nägeli, *Goethe, *Musikfeste usw.

Priamel s. Praeambulum.

Prieger, Erich, * 2. Okt. 1849 in Kreuznach, † 27. Nov. 1913 in Bonn, 1875 Dr. phil. (Diss. über *Baungartens Asth.*), gewann 1897 durch sein Eintreten die Beethoven-Hss. *Artarias f. d. B.B., stellte die Erfassung v. Beethovens *Fidelio* wieder her (*Leonore*, Auffg. Berliner Staatsoper 1905, Kl.-Ausz. bei Br. u. H.); ferner schrieb er: *Friedrich Kiel* (Allg. dt. Biogr.); *Echt oder unecht?* (Gegen die angebl. Bachsche Lukaspass.); *Fr. W. Rust als Vorgänger Beethovens* (1894).

Prihoda, Vása, * 24. Aug. 1900 in Vodnany (Böhmen), Violinvirtuose in Prag, 1942 Prof. an der Akad. d. Tonk. in München, schrieb mehreres f. s. Instr.

Prill, Emil, * 10. Mai 1867 zu Stettin, † 28. Febr. 1940 in Berlin, Fl-Schüler von Gantenberg u. J. *Andersen, wurde sehr namhafter Fl-Virt., 1888

Lehrer am kais. Kons. in Charkow, dann bei den Hamburger Philharmonikern, 1892 1. Fl. der Berliner kgl. Kapelle (1908 Kammervirtuose), 1903 Lehrer an der Hochschule (1912 Prof.); er schrieb Fl-Schulen- bearb. ältere Fl-Werke, schrieb Etüden und einen *Führer durch die Fl-Lit.*

Prim (v. lat. *prima*), die „erste“ Stufe, Intervallabstand „Null“ zwischen zwei Tönen, Einklang. Den Schritt c—cis, c—ces kann man (zum Unterschied zur kl. Sekunde c—des und c—h) als überm. Pr. bezeichnen, aber auch als chrom. Sekundschritt.

Primadonna (ital. „erste Dame“), Opernheldin (Gegensatz: *primo uomo*, erster Herr, Opernheld). Der P-Kult kam besonders in Venedig um 1650 auf; die *Opera seria* um 1720 (Händel, Hasse) stellte gern zwei Pr.en gegeneinander, z. B. die Cuzzoni u. Faustina *Bordon. Da die neapol. Oper sehr streng nach Stand u. Funktion *prima* u. *seconda donna* schied, ist es Zeichen des Wahns, daß in Händels *Orlando furioso* der *primo uomo* sich in die *seconda donna* verliebt, in Mozarts *Zauberflöte* aber Merkmal der Gattungsauflösung, daß die *Prima donna* (Pamina) mit dem *secondo uomo* (Papageno) duettiert.

Lit.: Ad. *Weißmann (j.), Die P. (1919); dichterisch: H. C. Andersen, Der Improvisator (Roman, 1835).

a prima vista (ital.), „auf den ersten Blick“, Vom Blatt spielen oder singen; vgl. die Lit. unter Musiklesen.

Prima volta (ital.), das erstmal; *seconda volta* das zweitemal; z. B.:



Heute meist nur noch durch **1.** und **2.** bezeichnet.

Primärer Ton sollte eigentlich der reine Stimmlippenton noch ohne Zusatz von *Obertönen des *Ansatzrohres, also reine Sinusschwingung sein; doch haben *Müller-Brunow (Nachtrag) u. *Bruns-Molar dem Begriff noch eine

andere Wendung gegeben: als grundlegende Form des idealen Gesangtons.

Primarius (lat.), der „Erste“ (Führer eines StrQu.s).

Primgeiger, erster Geiger.

Primicerius (lat.), der „erste“ Sänger, Kantor.

Primo (ital.), der Erste; *tempo primo*, das erste, anfängliche Zeitmaß; *primo uomo* s. *Primadonna*.

Printz, Wolfgang Kaspar, * 10. Okt. 1641 zu Walldhurn (Oberpfalz), † 13. Okt. 1717 in Sorau; begann das Theol.-Studium, wurde wandernder Stadtpfeifergeselle, dann Kantor zu Sorau. Wichtiger als seine ernsthaften theor. Schriften (*Anw. zur Singkunst* [1666, 271, 85]; *Compendium ad Oden componendam* [1668]; *Comp. mus. signatoriae et modulatoriae* [1668]; *Musica modulatoria vocalis* [1678]; *Exercitationes . . . de concordantiis* [1687—89]) ist seine *Historische Beschreibung der edlen Sing- u. Klingkunst* (1690) als die älteste MG. in Annalenform; reizvoll zu lesen seine „sätirischen Schriften“: *Phrynis Mytilenaeus oder Satyrischer Componist* „so in sich hält Synopsis musices poeticae“ (eine besonders nach der Seite der Rhythmik wertvolle Kompositionslehre, bisher noch unerschlossen! 1676/77, 296 nebst fingiertem Angriff und verteidigender Declaration; 1679) und die drei anonymen, gelegentlich auch Joh. *Kuhnau (wohl zu Unrecht) zugeschriebenen drei Musikantenromane: *Cotala der Kunstpfeifergeselle* (*Musicus vexatus*), *Pancalus* (*Mus. magnanimus*) und *Battalus* (*Mus. curiosus*, Freiberg 1690/91, aus letzterem Neudr. des „Praezedenzstreits“ v. *Schering). Seine *Selbstbiogr.* in *Matthesons *Ehrenpforte* (1739).

Lit.: H. Fr. *Menck, *Der Musiker im Roman* (1931); E. *Schmitz in *MM* (1904).

Prinzipal s. Orgel.

Privatmusiklehrer, s. Musikerstand und Musikerziehung.

Proch, Heinrich, * 22. Juli 1809 zu Böhm.-Leipa, † 18. Dez. 1878 zu Wien, wo er 1840—70 Kplm. an der Hofoper war, Komp. volkstümlicher Lieder u. einst berühmter Variationen f. Koloratur-sopr. mit Fl u. Orch., gern als Einlage z. B. der Rosina in Rossinis *Barbier* benutzt.

Lit.: H. H. Rosenwald (j.), *Das dt. Lied zw. Schubert u. Schumann* (Diss. Hdlbg. 1929).

Procházka, Rudolf Frh. v., * 23. Febr. 1864 in Prag, † 23. Febr. 1936

ebenda, stud. Jura, 1897—1911 Musikkrit., wurde MinR., 1910—25 Landesmusikref., Mitbegr. und 1. Prä. der Deutschen Musikakad. — *Kompos.*: Lieder, Kl-Werke, V-Stücke, Chöre, Fr-Terzette; Kantaten (*Palmen u. Seerosen*); Sinf. *Lieder ohne Worte*, *Harfner*-Var. f. Orch. (Thema v. Mozart); StrQu; Oratorium (Melodram) *Christus*; ein Tonmärchen *Das Glück*; außer mehreren Gedichtbänden schrieb er u. a.: *R. Franz* (Reclam, 1894); *Mozart in Prag* (1892, 21900); *Arpeggien* (1897, 2als *Musikal. Streiflichter* 1901); *J. Strauß* (in Reimanns Sammlg. 1900); Neubearb. v. Kothes MG. (21909, 11920); *Aus 5 Jhh.* (Katalog d. Musikausstellg. Prag 1911); *Das romant. Musik-Prag* (1914); *Der Kammermusik-V. in Prag* (1926). Lit.: K. Hunnius, R.v.P. (1903).

Prod'homme, Jacques-Gabriel, * 28. Nov. 1871 zu Paris, seit 1895 Musik-schriftsteller, lebte 1897—1900 als Hg. der *Dt.-franz. Rundschau* in München, seitdem als Kritiker in Paris, gründete 1917 mit de *La Laurencie die *Société de Musicol.*, deren Sekr. er bis 1920 war, dann Archivar der Großen Oper. Er schrieb außer zahlr. Abhh. in Zss. die wertvollen Bücher: *Le cycle Berlioz* (3 bdg.; I *La damnation de Faust* [1896]; II *L'enfance du Christ* [1898]; III *Biogr.* [1904, dt. v. Frankenstein 06]; *Les sinf. de Beethoven* (1906); *Paganini* (1908); *Wagner, Liszt* (1910); *Ecrits des musiciens* (1912); *La jeunesse de Beeth.* (1920); *R. Wagner et la France* (1920); *L'opéra 1669—1925* (1925); *Gounod* (2 bdg., 1911, mit Dandelot); *Pensées sur la musique et les musiciens* (1927); *Beethoven, raconté par ceux qui l'ont vu* (1927); *Mozart dgl.* (1928); *Schubert dgl.* (1928); *Wagner dgl.* (1929); *Les Menus-plaisirs du roi et le Conservat. de Paris* (1930, mit M. Crauzat); *Les son. pour piano de Beeth.* (1937); Übers. von Wagners *Oeuvres en prose* (13 Bd.e, 1908—25), v. A. *Schurigs *Mozart* (1925), v. Mozarts *Zauberflöte* (mit Kienlin); Hg. v. Berlioz' *Souvenirs de voyages* (1932).

Profe, Ambrosius, * 12. Febr. 1589 zu Breslau, † ebenda 27. Dez. 1661, stud. Theol. in Wittenberg, war bis 1629 Kantor in Jauer, seit 1633 Org. an St. Elis. in Breslau. Hg. der *Sammelwerke Geistl. Konzerte u. Harmonieen* (I—IV

1641—46), *Corollarium* (1649), Weihnachtslieder (*Genethliaca*, 1646) u. einer Ausw. v. H. *Alberts *Arien* (1657).

Lit.: R. Starke in MfM 1904.

Professor der Musik s. Grade und Musikwissenschaft.

Programm-Musik heißt im Gegensatz zur *absoluten Musik zunächst eine solche, die darzustellen sucht, was in einem „Programm“ (einer dichterischen Inhaltsangabe) vorausgeschickt wurde; dann allgemeiner eine, die außermusikalische (dichterische, malerische) Vorstellungen (oft nur in einer Überschrift angedeutet) wachzurufen sich bemüht, während die *Tonmalerei sehr viel unmittelbarer Klänge, Bewegungen u. dgl. nachzubilden unternimmt. Den Unterschied zwischen Progr.-M. und Tonmalerei zeigt sehr schön Beethoven in der Notiz zur Pastoral-Sinf. „Mehr Ausdruck der Empfindung als Malerei“: er möchte hier mehr auf Seiten der Progr.-M. stehen, *verfällt allerdings doch manchmal (wenn auch stark stilisierend) in die Tonmalerei. Bedeutsame Beispiele von Progr.-Musik sind viele Cembalo-Stücke v. *Couperin u. *Rameau, *Kuhnaus *Biblische Historien* (1700) u. des jungen J. S. Bach *Capriccio über die Abreise des geliebten Bruders*, *Vivaldis Konzerte über die 4 Jahreszeiten, L. *Mozarts u. *Dittersdorffs Sinfonien, Stücke v. *Telemann u. Ph. Em. *Bach, Beethovens Kl-Sonate *Les adieux* u. s. *Capriccio Die Wut über den verlorenen Groschen*, Berlioz' *Sinf. fantastique* (1829), manche KlW.e von R. Schumann, fast sämtl. sinfon. Dichtungen von Liszt u. R. Strauß, Regers *Böcklinsuite* usw. Insgesamt ist die P. ein Abgleiten der Tonkunst in ihr nicht ganz wesensgemäße Bezirke, ja sie kann (wenn sie nicht von der Hand großer Meister geleitet wird) geradezu auf eine Verunehrung der Musik hinauslaufen. Vgl. auch Charakterstück.

Lit.: W. *Klatte, *Zur Gesch. d. P.* (1905); O. *Klauwell, *Gesch. d. P.* (1910); K. *Schubert, *Die P.* (in *Martens' Reihe Bd. 13, 1933); H. *Riemann, *Prael. u. Stud.* I 54ff.; M. Vancsa, *Zur Gesch. d. P.* (Die Musik II 23/24, 1903); Fr. *Nieck, *Programm-Music in the last Four Centuries* (London 1907); A. Wellek, *Doppelempfind. u. P.* (Diss. Wien 1928).

Prohaska, Karl, * 25. April 1869 zu Mödling bei Wien, † 28. März 1927 in Wien, stud. Kl bei d' *Albert, Komp. bei *Mandyczewski u. *Herzogenberg, begann als Lehrer am Straßburger Kons., dirig. 1901—05 die Warschauer Philh., wurde 1908 Lehrer (1924 o. Prof.) an der Wiener Akad. (Hochschule), schrieb das Oratorium *Frühlingsfeier*, eine Oper, *Passac. f. Orch.*, *Orch.-Motette m. Orgel*, Chöre, Lieder, Kl- u. Orgelwerke, Kammermusik (u. a. ein StrQuint. m. Kb.).

Prokofieff, Serge Sergejewitsch, * 23. April 1891 im russ. Gouv. Jekaterinoslaw, stud. 1904—09 Komp. am Kons. Petersburg (u. a. bei *Ljadow u. *Rimsky-Korssakow), dann bei *Tanejew in Moskau, Kl bei Annette Essipoff, verließ 1918 Rußland, lebte in Japan, Amerika, 1922 ff. in Ettal (Oberbayern), dann in Paris und USA.; besonders beachtet in seinen Kl-Werken. Werke: 5 Kl-Sonaten, 3 Kl-Konz.e, viele Einzelstücke f. Kl; V-Konz.; Sonate-Ballade f. Vc; Quint. f. Ob, Cl, V, Br, Kl; Ouv. über jüd. Themen (kl. Orch.); Scherzo f. 7 Fag; 2 Sinf.; sinf. Dichtg. *Sept, ils sont sept!* (T, Ch, Orch.); Sinfonietta op. 5; *Skyth. Suite*; Ballettsuite *Chout*; *Das garstige Entlein* (Andersen, f. Mezzo u. Kl.); Lieder op. 9, 23, 27, 35, 36; Bühnenwerke: Ballett *Das Märchen vom Tölpel* (*Le bouffon*, 1921); Opern: *Der Spieler* (Dostojewsky, Petersburg, 1926); *Die Liebe zu den drei Orangen* (Gozzi; Chicago 1921, Köln 1925); *Der feurige Engel* (*L'ange flamboyant*, op. 37); neueste Werke: Ballett *Le Pas d'Acier* op. 41; Ouv. op. 42; *Divertimento f. Orch.* op. 43; 3. u. 4. Sinf. op. 44/47; Ballett *L'enfant prodigue* op. 46; Umarb. der Sinfonietta op. 5 als op. 48.

Prolation (lat. = Vortrag), Mensur-takt der *Semibrevis: *P. major* (größer), wenn sie drei *Minimen, *P. minor*, wenn sie nur deren zwei enthielt.

Prolongement s. Pedal.

Proportion (lat. = Wertverhältnis), in der *Mensuralnotation (u. stellenweise noch bis 1700) die Bezeichnung des Verhältnisses von Mensur und Zeitmaß einer Stimme zu denen einer gleichzeitigen andren durch vorangestellte Brüche; so verwickelt war diese Lehre, daß *Tinctoris ihr ein ganzes Buch *Proportionale*, Coussemaker Script. IV,

153 ff.) u. *Gafurius in seiner *Practica* fast das ganze 4. Buch widmete: $\frac{4}{3}$ z. B. meinte 4 gegen 3 Noten, $\frac{3}{2}$ den $\frac{3}{2}$ -Takt mit 6 Vierteln usw.

Lit.: J. *Wolf, Hdb. d. Notationskunde I 398 ff. Vgl. auch Hemiole.

Proportz s. Nachttanz.

Proposta (ital. = Vorsatz), Thema, zumal die Eröffnung des Kanons.

Proprietas (lat. = die „eigentliche“ Geltung), in der *Mensuralnotation die Normalgeltung der ersten Note einer *Ligatur = Brevis (*sine proprietate* = *Longa, *cum opposita propr.* = *Semi-brevis).

Proprium missae (lat.), im Gegensatz zum **Ordinarium* (dem Dauerbestand an Messe-Sätzen) die jahreszeitlich wechselnden Teile der *Messe, geteilt in *Pr. de Tempore* (Sonntagsstücke) und *Pr. de Sanctis* (Stücke an Heiligtagen).

Prosa s. Sequenz; auch Rezitativ, Parlando.

Proseke, Karl, * 11. Febr. 1794 zu Gröbzig (OS.), † 20. Dez. 1861 zu Regensburg, wurde in den Befreiungskriegen Rgts.-Arzt, praktizierte dann in Oberglogau u. Oppeln, stud. seit 1823 Theol. in Regensburg (1826 Priester) u. wurde Vikar (1830 Kanonikus) an der Alten Kapelle, sammelte 1834—38 als Romantiker der KM. alte Meister (zumal der Palestrinazeit) in Italien, wovon er seine großen Sammelausg. *Musica divina* (1853 ff.) u. *Selectus novus missarum* (1855—59) speiste; ferner bot er 1850 Palestrinas 6stg.e *Missa papae Marcelli* (samt der 4stg. Bearb. v. *Anerio u. der 8stg. v. *Suriano). So wurde er mit *Tucher und *Thibaut ein Hauptbeförderer der Palestrina-renaissance und des *Cäcilianismus. Auch *Haberls Lasso-Ausg. beruht auf P.s Spartierungen u. bietet P.s Kennzeichnungen. Seine wertvolle Musikbücherei vermachte P. dem Bischof v. Regensburg; seit 1909 ist sie beschränkt für Studienzwecke zugänglich (dazu K. *Weinmann in der Lilienchron. u. Riemannfestschr.).

Lit.: D. *Mettenleiter, K. P. (1868); K. Jakob im Km. Jb. 1877; K. *Weinmann, K. P. (1909); O. *Ursprung, Restauration u. kath. Palestrina-Renaiss. (1924), S. 32 ff.

Proslambanómenos (griech. = der Hinzugenommene), der tiefste System-

ton, in der Antike A, im M.-A. I'; vgl. auch A.

Prosniz, Adolf, * 2. Dez. 1829 in Prag, † 23. Febr. 1917 in Wien, wo er 1869—1900 KonsL. für Kl u. MG. war; er bot ein sehr gutes *Kompendium der MG.* (3 bdg., I 1889, ²1920 v. *Mandyczewski, II 1900, III 1915); *Hdb. d. Kl.-Lit.* (I 1884, ²1907, II 1907); *Elementarmusiklehre* (6. Aufl.); ferner Hg. v. 9 Heften *Histor. Kl.-Lit. des 16.—18. Jhs.*

Prosodie (griech. *προσῳδία* = Vortrag), die Textbetonung im Gesang, vgl. akzentuierende Dichtung u. Metrik.

Prosódion (griech. *προσῳδίων*), antikes Marschlied.

Prospekt (lat. = Anblick), Orgelgehäuse, s. o. S. 654, Sp. 2.

Protus (v. griech. *πρῶτος* = der Erste), der *dorische *Kirchenton.

Provençalische Musik s. Troubadours.

Provenzale, Francesco, (nach R. *Rolland vielleicht = Franc. della Torre), * 1627 in Neapel, † 1704 ebenda, wo er seit 1663 Lehrer am Cons. S. Maria di Loreto, 1673—1701 Dir. desselben u. 1686—99 Kplm. an S. Gennaro war, gilt als Begr. der *Neapolitanischen Schule mit Opern seit 1653, Oratorien u. Kantaten. Beispiele bei R. Rolland, *L'opéra avant Lully* (1895), u. in *Riemanns Hdb. II 2, S. 385. ff.

Lit.: H. *Goldschmidt (j.), Fr. Pr. als Dramatiker (SbIMG VII); G. *Pan-nain, *Fr. Pr. e la lirica del suo tempo* (RMI 1925); S. di *Giacomo, *Maestri di capp. al Tesoro di S. Gennaro* (1928); ders., *I quattro antichi Cons. di mus. di Napoli* (Palermo 1925 u. 28).

Prüfer, Arthur, * 7. Juli 1860 in Leipzig, wurde 1886 Dr. jur., stud. bei Fr. *Stade, bei O. *Paul u. H. *Kretzschmar an Univ. u. Kons., 1888/89 auch in Berlin (*Bargiel, Ph. *Spitta), wurde in Leipzig 1890 Dr. phil. (Diss. *Über den außerkirchl. Kunstgesang in den evang. Schulen d. 16. Jhs.*) u. wurde 1895 Priv.-Doz. f. MW. (Hab.-Schr. J. H. Schein, Biogr.), 1902 a. o. Prof. Opferwillig veranstaltete er eine Ges.-Ausg. der Werke *Scheins (bisher 8 Bde., daraus 20 weilt. Lieder, 1900); ferner: *Schein u. d. weilt. dt. Lied* (Beih. IMG II 7, 1908) u. *Scheins Cymbalum Sionium* (Lilienchronfestschr.); über Wagner u. a.: *Das Werk u. Bay-reuth* (1899, ²1909, daraus: *Tannhäuser*

u. d. Sängerkrieg, 1930); *Die Musik als tönende Faust-Idee* (1920); *Wagner in Bayreuth* (1910); *Einfg. in W.s „Feen“* (1912); *R. Wagner u. J. Grimm* (in A. Seidl-Festschr. 1913 u. gesondert); *Dt. Leben im Volkslied u. Wagners Tannhäuser* (1929); *Tristan u. Isolde* (1928); *Liszt u. d. Weimarer Schiller-Goethe-Denk.* (1917); Hg. des Briefw. C. v. Winterfeld—Ed. Krüger (1898).

Prümers, Adolf, * 1. Sept. 1877 zu Burgsteinfurt (Westf.), begann als Th.-Kpml., war 1911—22 Bundeschormeister in Tilsit, seitdem Org. u. GesL. in Herne, schrieb u. a. 3 „Sinf.“ f. MCh, Oratorien, MCh.e, Kammermusik; eine Biogr. Fr. Silchers (1910).

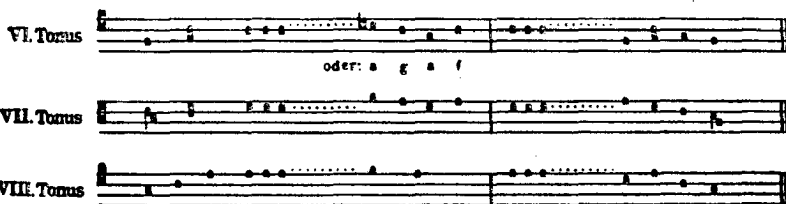
Prunières (spr. prünjār), Henri (j.), * 24. Mai 1886 zu Paris, † 11. April 1942 zu Nanterre, stud. bei *Rolland MW. (1907 Lic., 1913 Dr. ès lettres, 1909—14 Doz. an der Ecole des hautes ét. soc.), seit 1919 Herausg. der *Revue musicale*. Er schrieb u. a.: *Lully* (1910); *L'Opéra it. en France avant Lully* (1913); *Le ballet de cour en France avant Benzerade et Lully* (1914); *Monteverdi* (1924, ausführl. 1927, ²³¹, auch engl.); *La vie illustre et libertine de Lully* (1929); *Caralli et l'op.it. au XVIIe siècle* (1931); *Nouvelle hist. de la musique I* (1933). Abhh. in *L'année mus.* I, 1911 (*Mus. de chambre sous François I.*); II 1913 (*J. de Chambefort*), in *SbIMG XII* (*L. Rossi; Sur l'orig. de l'ouv. franç.*); XIV (*L. Rossi*), in *SIM* 1909 (*Lecerf de Vitteville*); mit *La Laurencie: *La jeunesse de Lully*, in *RMI XVII* (*Les années de jeun. de Lully*); viele Aufs. in der *RM* (neuestens, Nov. 1933: *Sur l'opéra comique*); Hg. v. Stendhals *Vie de*

Rossini und der Ges.-Ausg. v. Lully (1930ff.). *Lit.*: A. *Casella in *Rass. mus.* Dez. 1942.

Psalmengesang war das künstlerische Haupterbe des jüd. Altertums an die christl. Kirche und hat im lat. Abendland weit stärker geblüht als in *Byzanz, wo Nachdichtungen (Kontaktion, Kanon) bald die Originale überwucherten. Schon der Psalter Davids, bestehend aus 150 Psalmen (von griech. *ψάλλειν* = Harfe zupfen), trägt viele Merkmale der Instrumentalbegleitung wie der Gesangsausführung (Ps. 4 „Vor-zusingen auf Saitenspiel“, Ps. 6 u. 12 „auf acht Saiten“, Ps. 8, 81, 84 „auf der Gitthith“, Ps. 53 „im Wechselchor vor-zusingen“, Ps. 120—134 „Ein Lied im höheren Chor“), wobei „Alleluja“ und „Sela“ vermutlich für Koloraturen diente. Besonders bezeugt den Wechselvortrag durch Halbchöre der *Parallelismus membrorum* (Entsprechung der Satz-teile). Im hebr. Urtext zeigen sich vielfach metrische Bildungen, sogar *Hemiolen (H. Gunkel, *Psalmen-Kommentar*, 1925), doch ist der Hauptbestand schon dort und erst recht in den griech.-lat., deutschen Übersetzungen hymnische Prosa, die sich nur auf gewisse *akzentische Grundformeln mit freier Innenfüllung (*Tenor, Tuba, Repercussion, melod. Dominante* oder *tonus currens* der Psalmodie) singen läßt (bei den authentischen Tönen Quinte, bei den plagalen Terz). Den altjüdischen Singweisen scheinen am nächsten zu stehen die von *Idelsohn (j.) gesammelten Psalmöne der babylonischen u. yemenischen Juden. Im römischen Gesang entwickelten sich vor allem im Rahmen der Kirchentöne diese Grundtypen:

	Initium	Tenor	Mediatio	*	Tenor	Fidatis
I. Tonus						
II. Tonus						
III. Tonus						
IV. Tonus						
V. Tonus						

oder: a c h a



(Vgl. ferner P. *Wagner, Einfg. in die greg. Melodien III 83—278; H. *Halbig, Greg. Laienchorschule Bl. 3 u. im Jb. d. Ak. f. K.- u. Schulm. I 64/65.) Zumal aus dem 1., 5. u. 8. Psalmtönen haben sich dann auch viele Melodietypen des Volksliedes abgeleitet. Besetzungsmäßig entfalteten sich daraus vier Typen: der einfach chorisch durchgesungene *Cantus in directum* oder *C. directaneus*; der einfach solistisch vortragene Solopsalm (**Tractus* der *Messe); als Wechsel von Solist u. Chor der *Cantus *responsorius*; als Wechsel zweier Halbchöre der *C. *antiphonarius*. Diesen Möglichkeiten gemäß entwickelten sich auch wachsend reichere Vortragsarten; von schlichtem Syllabieren bis zur melismenreichen responsorialen Psalmodie. Das Hauptfeld des Ps.-Ges. sind die klösterlichen Stundendienste (vgl. *Officium*, *Antiphonar*, Gregor. Gesang, Choralges.).

Auch der Frühprotestantismus übernahm (nun meist auf Luthers Verdeutschung) den psalmod. Lesevortrag der Metten- u. Vesperpsalmen. Während im 17. Jh. die Psalmparaphrase in Strophenform (bei den Reformierten der *Lobwassersche Psalter auf die *Goudimelschen Melodien, bei den Lutheranern der Corn. Beckersche Psalter, s. Schütz) siegte, steht der Gemeindegesang auf die psalmod. Formeln noch heute z. B. bei den Apostolischen Gemeinden im Mittelpunkt.

Die mehrstimmige Psalmskomposition begann mit *organaler oder *fauxbourdonnierender Auszierung der liturg. Vorlagen, bis in der **Ars antiqua* *Perotins selbständigere 3—4stg. Gradualvertonungen begegnen. Die **Ars nova* verwendete Psalmtexte gelegentlich für Solokompos. mit begl. Instrumenten, bis die alten Niederländer (*Ockeghem, *Obrecht, *Isaac, *Josquin) kontrapunktisch reiche Motetten auf Psalmtexte ausbildeten. Ein Höhe-

punkt des a capp.-Stils wurden *Lassos Bußpsalmen. Die Stimmenanzahl stieg von 4 rasch (bei Palestrina usw.) auf 12 und mehr Stimmen, wozu die Gabrieli die Ausdruckskraft des Orchesters fügten: Hauptdenkmal dieses Stadiums sind die doppelchörigen *Psalmes Davids* v. H. Schütz (1619), der aber auch (von *Viadana her) zahlr. Ps. in geringstimmiger Solobesetzung schrieb (kl. geistl. Konzerte), ebenso *Rosenmüller. Gewisse affektvolle Texte wie *Miserere* und *De profundis* bevorzugte der barocke Kirchenstil von *Allegri bis *Bernabei, *Lotti, *Hasse, Gluck und Mozart. Die Großbesetzung der Römer u. Venezianer führte zum engl. *Anthem (*Purcell, Händel; auch viele von dessen Oratorienchören sind Psalmvertonungen), die Kleinbesetzung (gern in Nachdichtungen) mündet über B. *Marcello in die Solokantate Bachs u. den Solopsalm Händels. Eine spürbar historisierende Neubelebung (unter dem Einfl. von C. v. *Winterfelds *Gabrieli*, 1834) sind die Chorpssalmen F. Mendelssohns (j.), während aus dem kath. Orch.-Messensstil der Hochromantik v. Schuberts 23. Ps. her die Psalmen Liszts hervorstachen. Die jüngsten Versuche einer dt. Psalmodie (Alpirsbach!), vgl. Chr. *Mahrenholz. Die deutsche Psalmodie (Musik u. Kirche, 1940), Beispiele im Hdb. d. ev. Kirchenmusik.

Lit.: P. *Wagner, Einführung. in die greg. Mel. I 3(6—48), III (83—278); E. *Jammers, Der Rhythmus der Psalmodie (Km. Jb. 1939); H. *Kretzschmar, Führer II 1 2316—342; A. Allgeier, Die altlat. Psalterien (Frbg. 1928); H. v. Lassaulx, Psalmenbuch (Übers. sämtl. Ps. unter Berücks. d. liturg. Verwendung, Einsiedeln 1928).

Psalmodie (griech.) = *Psalmengesang.

Psalterium (lat. v. griech. *ψαλτήριον*), 1) = Psalmbuch, s. Psalmengesang; 2) = m.-a. *Zither.

Psellos, Michael, um 1050 zu Byzanz, schrieb über Musik in einer math. Abh. (*Mizlers Bibl. III), über Rhythmik, über Plato, ferner einen Brief *περί μουσικῆς* (Ruelle, *Etudes*, 1875; H. *Abert in SbIMG II); seine *Chronographie* 976—1077 2 bdg. hg. in der *Collection byzantine* (Paris 1928).

Psychologie des mus. Schaffens s. Komponieren.

Ptolemäus, Claudius, schrieb zu Alexandrien im 2. Jh. n. Chr. die wichtigen drei Bücher über Musik *Ἀκουσικά*, dazu mehrere Erläuterungsschriften. Vortreffliche Neuausgabe von Ingemar Düring (Göteborg 1930); vgl. auch H. *Riemann, Hdb. d. MG. I 1, S. 199 ff.

Publikationen s. Denkmäler.

Puccini (spr. putschíni), Giacomo, * 22. Dez. 1858 zu Lucca, † 29. Nov. 1924 zu Brüssel, aus alter Musikerfamilie, stud. in Lucca u. am Mailänder Kons. (bei *Bazzini u. *Ponchielli), debütierte als Opernkomp. 1884 (*Le Villi*, Teatro dal Verme); 1889 folgte an der Scala *Edgar*. Die Hauptwerke sind: *Manon Lescaut* (Turin 1893, mindestens ebenso gut wie die von *Masse-net [1884]), *La Bohème* (dgl. 1896), *Tosca* (Rom 1900), *Madame Butterfly* (nach dem Mißerfolg in der Scala im Febr. 1904, umgearb. Brescia im Mai dess. Jahres), *La Fanciulla del West* (N. Y. 1910, Charlottenburg 1911 als „Das Mädchen aus dem goldnen Westen“); *La Rondine* (Monte Carlo 1917) verbreitete sich nicht; von den 3 Einaktern *Il Tabarro*, *Suor Angelica*, *Gianni Schicchi* (spr. Skikki, N. Y. 1918, Rom 1919) hatte besonders der letzte (Lustspiel) Erfolg. Über *Turandot* (Gozzi) starb P. hinweg, den Schluß ergänzte *Alfano (Mailand 1926). — P. verbindet Verdische Melodienplastik u. *Massenetschen Theaterinstinkt mit allerlei harmonischen Modernismen, so den Mixturparallelen *Debussys (in *Tosca*), auch einigen Exotismen (Japanisches in *Butterfly*, Indianisches in der *Fanciulla*, Chinesisches in *Turandot*) u. hat dem *Verismo damit eine neuromantische Wendung gegeben, die durch die Derbheit der bald empfindsamen, bald grausamen Mittel freilich gerade in Italien bald beinahe in Verruf kam (vgl. F. *Torrefranca, G. P. 1912); die hohen Auf-

ührungsziffern aber selbst im heutigen Dtschld. bezeugen die anhaltende Publikumsgunst. P.s rührend sympathische 240 Briefe hg. v. Adami (Mail. 1928, engl. London 1931, vermehrt Mailand 1938, dt. 1939).

Lit.: G. *Fellerer, Die Musikerfamilie P. (AfMF 1941); ders., G. P. (Potsdam 1937); R. Specht (j.), P. (Berlin 1931, N. Y. 33); Ad. *Weißmann (j.), P. (1922); A. Fraccaroli, *La vista di P.* (1925, auch dt.); Marotti u. Pagni, *P. intimo* (Flor. 1926); A. *Bonaventura, *P.* (Livorno 1924); A. Neißer (j.), P. (Reclam, 1928); R. C. Merlin, P. (Mail. 1930); W. Maisch, Studien zum Opernschaffen P.s (Diss. Erlangen 1934); F. Salerno, *Le donne Pucciniane* (Palermo 1928); A. *Coeuroy, *La Tosca* (1923); G. Adami, *Le opere che P. non scrisse* (La Lettura 1921); ders., G. P. (Mailand 1935); G. Setacciolli, *G. Schicchi* (1921); R. Bianchi, *La Bohème* (1923); A. Bonaccorsi, *Le mus. sacre dei P.* (Lucca 1934); A. Brüggemann, *M. Butterfly e l'arte di G. P.* (Mailand 1911); A. Pastore, *L'opera di G. P. nel giudizio della critica* (RMI 1941); H. Hartleb, P. u. s. Tosca (1939); Sonder-Nr. v. *Musica d'oggi* 1925. Ein P.-Caruso-Roman „Der Sieg der Melodie“ von M. Kronberg (1935).

Pugnani (spr. punj-), Gaetano, * 27. Nov. 1731 zu Turin, † ebenda 15. Juli 1798, stud. hier bei dem großen *Corelli-Schüler *Somis V u. trat 1752 ins Hoforch. ein, reiste 1754—70 als Virtuose, war währenddessen auch länger KonzM. an der Londoner Ital. Oper und wurde 1770 Turiner Hkplm. (als solcher der Lehrer u. a. v. *Viotti u. *Polledro, der s. Nachf. wurde). Von seinen 7 Opern wurden *Adone e Venere* (Neapel 1784) u. *Achille in Sciro* (Turin 1785) am meisten beachtet (dazu della *Corte in *Musica d'oggi*, Dez. 1931); weit wichtiger ist der Instr.-Komp., dessen Ouv. u. Sinfonien („Quintetti“, um 1765) in die Umformung dieser Gattung eingriffen (Sondheimer [j.] in AfM IV 96 u. ZfMW IV 465), dessen V-Sonaten (hg. v. *Polo, andere bearb. v. *Alard, G. *Jensen, Witting) sehr stattlich sind, der mit einem Es-dur-V-Konzert und einer *Sinfonia concertata* für je 2 V princ., oblig. u. ripieni

fesselnde Neubildungen wagte. Ferner schrieb er Triosonaten, StrQu.e, Str-Quintette. Eine Progr.-Sinf. üb. „Werthers Leiden“ ging leider verloren.

Lit.: grundlegend: Elsa M. Zschinsky-Troxler, G. P. (Diss. Leipzig 1939); A. Della *Corte, P. (Turin 1931 u. Musica d'oggi 1931); A. *Moser, Gesch. d. V-Spiels, S. 244ff.; A. Bertolotti in *Gaz. mus. di Milano* 1891; Cordero di Pamparato in RMI XXXVII H. 1—4; *histor.*: G.-B. Rangoni, *Saggio sul gusto* (1790, Faks.-Neudr. des Boll. bibliogr. 1934).

Pugno (spr. pünjo), Raoul, * 23. Juni 1852 zu Montrouge bei Paris, † 3. Jan. 1914 auf der Reise in Moskau, halb Italiener, halb Lothringer, stud. auf Niedermeyers KM-Schule, seit 1866 auf dem Cons. (Mathias, Benoît, A. *Thomas), wurde Org., dann Kirchenkplm. an St. Eugène, wirkte 1892—1901 als HarmonieLProf. am Cons., wurde 1893 plötzlich als Kl-Meister berühmt und spielte besonders mit *Ysaye überall trefflich Sonaten; P. hat aber auch ein Orat., eine Oper, Operetten, Balletts, Kl-Sachen u. Lieder geschrieben.

Pujol, Juan, * um 1573 in Katalonien, † 1626 als Domkplm. zu Barcelona, nachdem er in Tarragona u. Saragossa kin. gewirkt. Von einer Ges.-Ausg. seiner geistl. Werke bot H. *Anglès Bd. I (1926): Biogr. u. Officium am S. Georgstag; II (1932): Offiz. u. Messen dgl. Ein Introitus zum Requiem (1614) = Schering Beisp. 179.

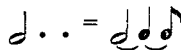
Pujol-Pous, Francisco, * 15. Mai 1878 zu Barcelona, stud. dort u. bei Millet, wirkt am *Orfeo Catalan* als 2. Kplm., komponierte 40 Sardanas, Chöre, Orch.-W.e u. schrieb mehrfach über Catal. Volkslieder.

Punctus, *punctum* (lat.), musikal. Satz, *Periode; in der *Estampida u. verwandten, von der *Sequenz abgeleiteten Formen des 13. Jhs. = Doppel-*Versikel; *p. apertum* u. *clausum* (offener u. geschlossener Satz) bezeichnen Halb- und Ganzschluß der *ars antiqua.

Punctus contra punctum s. Kontrapunkt.

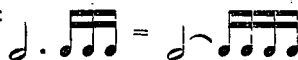
Punkt bei der Note, 1) über der Note:

a) *modern*: *staccato, *spiccato; b) *alt*: in *Tabulaturen rhythm. Zeichen für die ganze Note; gelegentlich auch für den Fingersatz oder den Bogenstrich; 2) hinter der Note: a) *modern*: Verlängerung der Note um die Hälfte ihres Wertes (*p. augmentationis*); bei zwei Punkten: Verlängerung um drei Viertel, z. B.:

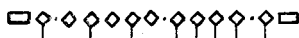


Mit drei Punkten z. B. das Kopfthema der 4. Sinf. von Bruckner.

Im 18. Jh. wurde der P. gelegentlich auch als Ersatz für die angebundene nächste Gruppennote benutzt (sofern diese nicht das Triolenzeichen trägt), z. B.:



b) *alt*: Trennungspunkt (*punctum divisionis*), im *Meistergesang zwecks Abhebung eingeschobener Koloraturen („Blumen“) am Beginn und Ende der Melismen-Noten eingefügt; in der *Mensuralnotation, um einen zu einer größeren Note *imperfizierend rechnenden Kleinwert erkennbar zu machen oder rhythmisch zusammengehörende Gruppen-Nötchen zu kennzeichnen:



also Vorgänger des *Taktstrichs, der aus der Orgel- u. Lautentabulatur stammt.

Punkt im Kreis oder Halbkreis, also beim Taktzeichen, bedeutet die Dreiwertigkeit der Semibrevis (**prolatio major*).

Punktieren nennt man in der Bühnensprache die Umfangserleichterung einer Opernpartie durch Ersatznoten (Punkte) an den höchsten oder tiefsten Stellen, besonders für Umbesetzungen, manchmal um eine Oktave, häufiger um ein kleineres, akkordeigenes Intervall. So hat *Bizet selbst die „Carmen“ für Mezzo-, Alt und Sopran singbar gemacht. Z. B. in der *Seguidilla*.



Der Liebste mein? Wenn ich ihn hät-te! Ich jagt' ihn gestern erst da-von!

Punktierter Rhythmus



(in der Mensuralmusik um 1500 gern durch *Cölor ausgedrückt), bei *Lully als „pointierter Vortrag“ häufig aus vorgeschriebenen gleichen Noten in obiger Form oder gar als *lombardischer Rhythmus improvisiert, sollte immer als



gedacht werden, da er sozusagen den überspitzten Jambus (s. Metrik) darstellt.

punta d'arco (ital.), Bogenspitze.

Purcell (spr. pöbl, mit offnem ö), Henry, * 1658 zu Westminster (London), † ebenda 21. Nov. 1695, Sohn eines kgl. Sängers, verlor schon 6jg. den Vater, wurde als Chorknabe Schüler des Hoforg. J. Blow; seit 1680 als Org. der *Westminster Abbey*, 1682 dgl. der *Royal Chapel* tätig, im nächsten Jahr kgl. Hofkomp., wofür er einige Staatskantaten schrieb. Wichtig sind seine 20 Kirchenkantaten mit Orch. und 32 mit Orgel-Bc. (*Verse-Anthems*, Schering Beisp. 246), Te deum und Jubilate auf den Cäcilientag, Hymnen, Psalmen, Services, Duette, 19 Einzelgesänge (z. T. mit Chor), 1829—32 v. *Novello als *P.s Sacred Music* neugedr., ein Schatz, an den Händel vielfach anknüpfte (5 geistl. Chöre in Blumes Chorwerk 1932). An Kammermusik schuf P. 12 Triosonaten (1683, 3 hg. v. G. *Jensen bei Augener, 1 v. *Egidi bei Vieweg, 1 v. *Moffat bei Simrock, 2 v. H. David [j.] bei Schott) u. 10 Sonaten a 4 (1697, davon die 9. [*goldene Sonate*] hg. v. Jensen), *Lessons for the Harpsichord or Spinett* (1696) u. einzelne Kl-Stücke (Ausg. v. Barclay *Squire); 3—8stg.e *Fantasias* (hs., hg. v. P. Warlock 1927, Ausw. v. Just bei Nagel Nr. 58, Pav. u. Chac. v. dems. bei Schott); Kanons in *The Catch-club or Merry Compagnions* (Schering Beisp. 248a); Stücke f. StrO. hg. v. Höckner (Kallm. 1932), Tänze bei Wehrle; eine Abh. bei *Playford.

Was P. zum größten engl. Tonsetzer des Barock u. zu dem führenden Umformer der venezianischen Hochrenais-

sance auf national engl. Grundlage gemacht hat, ist sein dramt. Schaffen; dieses setzt erst 1680 ein u. beschränkte sich lange auf Einzeleinlagen zu Schauspielsmusiken. 1688 schrieb P. seine einzige Volleroper *Dido and Aeneas* (Text v. Nahum Tate, Ges.-Ausg. Bd. 3, Kl.-Ausz. bei Novello) für ein vornehmes Mädcheninternat; in die zwitschernd fröhlichen Chöre hat sich vor den Puritanern das letzte *merry old England* der Shakespearezeit u. der Renaissance geflüchtet; in der genialen Schlußpassacaglia der *Dido* zeigt sich ein Meister erster Größe. Weiter schrieb er u. a. Musiken zu *Dioclesian* (1690, Ges.-Ausg. Bd. 9), Intermezzi zu Drydens *King Arthur* (1691, Schering Beisp. 247, Neudr. Cambridge 1928), zu den „Halboperen“ *The fairy Queen* (1692, frei nach Shakespeares Sommernachtstraum, Ges.-Ausgabe Bd. 12, Spielmus. daraus im Bärenr.), zu Shadwells Bearb. des *Timon v. Athen* (1694, Ges.-Ausg. Bd. 2), Howards u. Drydens *The Indian Queen* (1695) usw. Von der Ges.-Ausg. der P.-Gesellschaft (seit 1876 rund 25 Bd.e) füllen Bd. 16, 19, 20, 21 weitere dramt. Beiträge; *Let the Dreadful Engines* hg. v. *Dent (Oxford Press 1932).

Lit.: Dennis Arundell, H. P. (London 1927, dt. v. Draber 1929); W. H. *Cummings, P. (1882, 99, Volksausg. 1923); J. Runciman, P. (o. J.); H. Dupré, P. (Paris 1927 in *Maîtres de la mus.*, engl. N. Y. 1928); W. Barclay *Squire in *Groves Dictionary* (1928); ders. in *SbIMG V*; A. K. Holland, P. (Liverpool u. London 1932, 39, populär); E. *Dent, *Foundations of the Engl. opera* (1928); G. Azulay, P. the boy (London 1931); P. F. Svanepoel, Das dram. Schaffen P.s (Diss. Wien 1926); G. E. P. Arkwright, P.s Church music (*Mus. Antiq.* 1910); Eva Siegfried, Dido und Aeneas (NZsFM 1910); F. de Ruervain, D. Chorstil v. H. P. (Diss. Bern 1934); J. A. Westrup, P. (London 1937); F. Müller, D. Urbild d. Baßthemas v. J. S. Bachs „Aria mit 30 Veränderungen“ (ZfM 104, 1937).

Puschmann, Adam, * 1532 zu Görlitz, † 4. April 1600 zu Breslau, Schüler des Hans Sachs; ergiebig ist sein *Gründlicher Bericht des dt. *Meistergesanges* (1571, Neudr. v. R. Jones-

Halle 1888), eine Hauptquelle der Nürnberger MS.-Melodien sein *Singebuch* (Neudr. v. G. Münzer 1906). Der früher mit ihm zusammengeworfene Görlitzer Kantor war sein Bruder Zacharias (G. Sieg im Neuen Lausitzer Mag. 1922, Bd. 98, 98ff.).

Pustet, Friedrich, aus Hals bei Passau, gründete 1826 den bekannten Regensburger Verlag, der mit 30jg. päpstl. Privileg die Choralbücher nach der *Ed. Medicea* druckte (s. Gregor. Gesang), während bezügl. der *Vaticana* heute besonders Desclin (Tournay), Styria (Graz), Schwann (Düsseldorf), Coppentrath (Regensburg) mit ihm in Wettbewerb stehen; die seit 1921 mit Kösel (Kempten) vereinigte Firma (Zweiggeschäfte in Rom, N. Y., Cincinnati) bot u. a. *Proskes *Musica div.*, das Km. Jb. u. die Sammlg. *Kirchenmusik*.

Pyknon (griech. πυκνόν = Dichte) heißt in den chromat. u. enharm. *Tetrachorden der *griech. Musik die Stelle, wo sich die Nachbarstufen nahe zusammendrängen.

Pythagoreisch (nach dem großen Mathematiker Pythagoras v. Samos, * 582 v. Chr., dessen Anhänger als *Kanoniker* die Musik von den Zahlenverhältnissen aus regeln wollten, wäh-

rend *Aristoxenes sich auf das Klangurteil berief) heißt jenes *diatonische *Tönsystem (*Stimmung), das alle Stufen einzig aus dem Saitenlängen-Verhältnis (s. Monochord) von Oktave u. Quinte, also durch Oktav-Zusammenschiebung der Quintenzirkelschritte gewinnt:

$$f \leftarrow c \rightarrow g \rightarrow d \rightarrow a \rightarrow e \rightarrow h = \\ c^0 d^0 e^0 f^0 g^0 a^0 h^0 c^0$$

im Gegensatz zu der „natürlichen“ oder „reinen Stimmung“

$$c^0 d^0 e^{-1} f^0 g^0 a^{-1} h^{-1} c^0,$$

die ihre Terztöne als Oberton-Intervalle 4:5 um ein syntonisches *Komma 80:81 tiefer intoniert und so Konsonanzen erhält; während infolgedessen die „reine“ Stimmung zweierlei Ganztongrößen ergibt (8:9 u. 9:10), kennt die pyth. Leiter einzig den „großen“ Ganzton 8:9 und bildet aus je zweien die dissonante pyth. Terz $\frac{8}{9} \cdot \frac{9}{8} = \frac{81}{81}$, die allerdings melodisch brauchbar ist, da so das e als Strebeklang (*Leiton) wirkt. Im Augenblick des Sieges der harmonischen Mehrstimmigkeit über die gregorianische *Monodie (wie sie auch theor. Walter *Odington um 1300 spiegelt) hatte die bisherige Alleinherrschaft des pyth. Systems ausgespielt. Zum pyth. Komma s. Komma 2.

Q

quadratum siehe B.

Quadrivium (lat. = Vierheit), im m.-a. Universitätsbetrieb der „sieben freien Künste“ nach dem vorbereitenden *Trivium* (= Dreiheit, daher „trivial“) von Grammatik, Dialektik, Rhetorik die Oberfächer Arithmetik, Geometrie, *Musik(lehre), Astronomie; vgl. auch Musiktheorie und Musikwissenschaft.

Quagliati (spr. qualjāti), Paolo, * um 1555 in Chioggia bei Venedig, † 16. Nov. 1623 zu Rom, wo er seit 1574 Org. (seit 1606 an Sta. Maria Maggiore) war, fesselt durch die abwechselnd monodische u. polyphone Huldigungskantate v. 1606 *Carro di fedeltà d'amore* (gedr. 1610, Neudr. v. *Cametti) und durch seine *Sfera armoniosa* (1623), die durch Monodien mit obl. Instrumentalsoli u. Kammerduette lange vor Ag. *Steffani

die Gesch. dieser Gattung eröffnet (dazu H. *Riemann, Hdb. d. MG. II 2, S. 83ff., und dessen MG. in Beispielen). Ferner schrieb er 3 Bücher 3stg.er Kanzonetten (1588), 4stg.e Madr. (1608), *Motetti e Dialoghi a 2—8* (I 1612, II 20, III 27), *Affetti amorosi spir. a 1—3* (1617); eine Toccata aus *Dirutas *Transilvano* bei Torchi III.

Lit.: *Cametti in der Riv. Dorica 1930.

Quantitierende Dichtung s. Metrik u. Akzentuierende D.

Quantz, Johann Joachim, * 30. Jan. 1697 zu Oberscheden (Hann.), † 12. Juli 1773 zu Potsdam, strich als früh verwaister Sohn eines Schmiedes im Dorfkrug den Kb. u. kam zu einem Oheim nach Merseburg in die Stadtpfeiferlehre, ging als Geselle nach Radeberg, Pirna, Dresden, stud. 1717 in

Wien bei *Fux u. *Zelenka Kontrapunkt, wurde in der Dresden-Warschauer Hofkapelle kgl. Kammermusiker (Oboe), stud. dann bei Buffardin in Paris zur Flöte um, wurde 1724 zu weiterer Kompos.-Ausbildg. nach Rom (zu Gasparini) u. Neapel (*Hasse, *Scarlatti) geschickt, besuchte Paris u. das Händelsche London u. trat 1727 wieder die Dresdener Stelle an. Als er im nächsten Jahr in Berlin spielte, erlernte Kronprinz *Friedrich bei ihm das Fl.-Spiel u. zog ihn, König geworden, 1741 als Kammervirt. u. Hofkomp. nach Berlin. Für ihn schrieb Qu. rund 300 Fl.-Konz. e, 200 andere Fl.-Stücke (Soli u. Kammerm.), wovon das meiste in der kgl. Hausbibl. erhalten ist, u. wurde der berühmteste aller Flötisten. Drucke: 6 Solosonaten mit Bc. (1734, Neudr. v. Wittenbecher u. Fischer, nebst einer Trioson. f. 2 Fl.), 6 Fl.-Duette (1759, Neudr. v. G. Müller, Br. u. H.), Trioson. f. Blockfl., Querfl. u. Bc. hg. v. W. Birke (Bärenr.), 22 *Neue Kirchenmelodien* [Gellert] (1760). Vor allem aber ist Qu. wichtig durch seine Schrift *Versuch einer Anweisung, die Fl. traversière zu spielen* (1752, 280, 389 [Neudr. von *Schering 1906], franz. 1752, holl. 54, engl. o. J.), die nicht nur eine ausgezeichnete Fl.-Schule, sondern zugleich eine der aufschlußreichsten Quellen zur Musikpraxis (Ornamentik, Bc.-Besetzg. usw.) u. Ästhetik (Affektenlehre) der galanten Zeit neben Ph. Em. *Bach, L. *Mozart usw. darstellt. Auch verbesserte Qu. die damalige Querflöte durch eine 2. Klappe. Ferner schrieb er *Anweisung, wie ein Musicus und eine Musik zu beurteilen sei* (Hambg. er Unterhaltg. en IX/6) und bot eine Selbstbiogr. in *Marpurgs Beitr. I (ebenda IV: Erwiderung auf eine Kritik der Fl.-Schule).

Lit.: Albert Quantz (s. Urneffe) J. J. Qu. (1877); A. Raskin, J. J. Qu. (Diss. Köln 1923); R. Schäfke, Qu. als Ästhetiker (AfMW VI). Vgl. auch unter Friedrich d. Gr.

Quarte (v. lat. *quartus* [tonus]), der „vierte“ Ton über einem Ausgangston u. zu diesem im Schwingungsverhältnis 4 : 3, also in einer sehr einfachen Proportion und darum rein klanglich (z. B. als Dreiklangsergänzung zur Oktave) ebenso *konsonant wie ihre Umkehrung, die *Quinte, jedoch vielfach als dissonant aufgefaßt, wenn aus dem funktionellen Zusammenhang als *Vorhalt oder *Durchgang kenntlich, z. B.



*Chromatische *Alterationen der „reinen“ Qu. führen zu der scharf dissonanten „verminderten“ Qu. (z. B. cis f, c fes) und „übermäßigen“ Qu. (z. B. ces f, c fis). Zur Abfolge mehrerer Qu. en s. Parallelen.

Quartenakkord, ein seit Beckmessers Lautenakkord und seit dem Beginn von Liszts „Prometheus“ stets häufiger gewordener Aufbau von Tönen in mehrf. Qu.-Abstand, herber u. leerer als die üblichen Terzen-Aufbauten und, falls man ihn nicht als Vorhalts- (Undezimen-) Akkord schulgerecht auflöst (vgl. unter Dissonanz, S. 203, Sp. 2, Notenbeisp. 1), eine dieserhalb unentschiedene Klangerscheinung, sozusagen eine „durchs Vergrößerungsglas gehörte“ Auseinanderzerrung des Terzenaufbaus, wie die „Sekundenpackung“ eine storchschnabelmäßig verkleinerte Summe von Tonabständen darstellt:



Quartett(o) (ital., auch *quattro*, lat. = *Quatuor*), eine Kompos. f. vier Ausführende: A) *vokal*: Aus dem um 1500 blühenden 4stg. Tenor-Cf-Lied mit Instrumentenbegl. (Chanson, Frottola, dt. Lied bei *Öglin, *Schöffner, *Arnt

v. Aich) entwickelte sich unter dem Einfl. des Humanismus um 1530 das reine a cappella-Lied (*Madrigal, *Villanella, *Canzonetta, *Balletto, dt. Chorlied seit *Forster, vgl. Lasso, *Regnart, *Lechner, *Haßler); daß dieses währ-

rënd des Barock nicht allein in den engl. *Catches überdauerte, beweisen die Singquartette mit Bc. bei C. *Kittel, J. Banwart, J. Er. *Kindermann, S. *Knüpfer, J. *Theile, J. J. *Löwe, T. *Merula, J. K. *Horn, J. M. Gletle, D. *Speer, J. M. Caesar, J. *Löhner, J. S. Bach (Hochzeitsquotlibet u. weltl. Kantaten), Val. *Rathgeber, Greg. Jos. Werner, F. J. Aumann, J. Fr. *Reichardt (Wechsellied zum Tanze), J. Haydn (vgl. H. J. *Moser, Corydon, 2 bdg. 1933), von denen dann die gemischte u. die MCh-Lit. des 19. Jhs. (s. Liedertafel), erstere vor allem über F. Mendelssohn (j.) u. Schumann zu J. Brahms (op. 22, 31, 52, 62, 64, 65, 92, 93, 103, 104, 112, 113 u. Volkslieder) ihren Weg nimmt, wobei dann auch Kl-Begl., z. T. 4 hdg., hinzutreten kann; s. auch Liederspiel.

B) *instrumental*: Aus der textlosen Ausführung vokaler Liedliteratur um 1500 wie auch aus etwaiger Aufteilung toccatenhafter Orgellit. auf Einzelspieler erwächst die Lit. der *Carmina*, die meist von einer Familie gleichartiger Instr.e („Chor“ v. Gamben oder Klein-geigen, v. Krummhörnern, Blockflöten, Bomhart, Pos. mit Zinken usw.) ausgeführt wurde, wobei (im Gegensatz zum StrQu) das Mittelformat doppelt vertreten war; vgl. die *Carmina* v. *Isaac, hg. v. J. *Wolf in DTÖ XIV 1 (prakt. Ausw. v. Dischner, Bärenr.), v. *Hofhaimer (hg. v. H. J. Moser, bei Cotta), v. *Senfl (hg. v. *Moser u. *Piersig bei Nagel); obendrein legte man jeden beliebigen Vokalsatz aufs Pult, um ihn „mit Geigen zu ziehen“ oder „auf Dulzianen zu blasen“. Im 17. Jh. gehört hierher die gesamte Suitenlit., soweit sie 4stg. komp. ist, ebenfalls noch meist in ad libitum-Besetzung, sowie die Turmsönnaten zum *Abblasen; um 1680 verzweigt sich die *Instrumentalmusik dann in Kirchensonaten a 4, Kammer-sonaten a 4 u. Orch.-Konzerte, in Militärmusik (J. Ph. *Krieger) und Ballettsuiten (*Lully, diese allerdings meist 5stg.), die freilich nun alle zu orchesterl. Besetzung drängen. Das um 1750 hervortretende StrQu entsteht wesentlich aus zwei Wurzeln: die solistische Trisonate *Corellis erfährt eine Bereicherung in der 4stg.en Sonate *Tartini, u. diese verliert den General-

baß durch Anlehnung an die Wienerische Freiluftmusik der *Cassationen, *Divertimenti, *Serenaden – beiderlei Herkunft steht noch den ersten StrQu.en J. Haydns (1759) an der Stirn; schließlich kann man im StrQu. (bei *Haydn, *Boccherini, Ph. Em. *Bach) oft auch noch eine infolge zunehmender Satzverfeinerung eingetretene Besetzungsverkleinerung der StrO.-Sinfonie sehen, ebenso wie das „konzertante“ StrQu um 1800 sich deutlich als Notersatz für das V-Konzert bei mangelndem Orch. kundtut. Ein noch wenig erforschter ital. Zweig kam 1942 auf dem *Maggio mus.* in Florenz zur Geltung: *Galuppi um 1750 motivisch noch dem Conc. grosso verwandt, gelockerter und eleganter *Sacchini (um 1760), Cambini (1785/95) bereits an Beethoven grenzend. Bei den Mannheimern spielt das Fl-Qu. (Fl, V, Br, Vc) noch eine beträchtliche Rolle; vor allem durch Haydn normalisiert sich die Besetzung 2 V, Br, Vc, wobei der Baßpart immer mehr die letzten Schalen des Continuo-fundaments abstreift, bis jener Idealtyp erreicht ist, von dem Goethe zu Zelter sagte (9. 11. 1829): „Man hört vier vernünftige Leute sich miteinander unterhalten, glaubt ihren Diskursen etwas abzugewinnen und die Eigentümlichkeiten der Instrumente kennenzulernen.“ Vgl. auch C. M. v. Weber (M. M. v. W. III 202): „Im Quartett, diesem mus. *Consommé*, ist das Aussprechen jeder mus. Idee auf ihre wesentlichsten u. notwendigsten Bestandteile, die vier Stimmen, beschränkt – das rein Vierstimmige ist das Denkende in der Tonkunst.“ Und L. *Ehlert sagt (Aus der Tonwelt I 252): „Das StrQu ist unter allen Kunstgattungen vielleicht diejenige, an der sich das spezifische Gewicht der mus. Phantasie am sichersten messen läßt.“ Die andere Entwicklungsmöglichkeit durch oblig. Ausgestaltung des Continuos zum Klavierpart führt dann zum Klavierquartett (s. Kammermusik).

Seit Haydns mittlerer Zeit, wo die Tanzfolgen-Elemente bis auf das Menuett abgestreift sind, ist das StrQu nun, gleich der Sinf., eine 4sätzliche Sonate (Allegro [oft mit Adag.-Einf.], Adagio oder Andante in Liedform, Menuett [bei Beethoven zum Scherzo

entwickelt], rasches Rondofinale), wobei der Kopfsatz (zumal in Haydns Nr. 39—44 v. 1781) in der themat. Durchführung jene motivische Aufschließung erfahren hat, welche noch für die Dialektik von Beethovens op. 18 u. 59 entscheidend werden sollte. Daß das StrQu Träger geheimster Aussprache sein kann, beweist schon das Adag. v. Haydns Quintenquartett, bezeugen viele von Mozarts Reifebelegen, wird aber besonderes Kennzeichen der „letzten Qu.e“ v. Beethoven (op. 127, 130, 131, 132, 133, 135). Bedeutsame Ausläufer dieser Gipfelentw. sind die Spätwerke Schuberts (a-moll, G-dur, d-moll), Cherubinis, Schumanns op. 42, Brahms' op. 51 u. 67, Regers op. 74, 109, 121. Die wichtigsten modernen StrQu.e sind *Pfitzner op. 13, 36, 50, d' *Albert op. 7 u. 11, J. *Haas op. 50, H. *Wolf („Entbehren sollst du“), kennenswert auch solche von *Borodin, *Smetana („Aus meinem Leben“), *Tschaikowski, *Dvořák, *Dohnányi, *Klose, *Kaminski, *Hindemith, *Trapp, *Höller, *Höffer, *Gerster, *Maler, J. N. *David usw.

Lit.: A. *Sandberger, Zur Gesch. d. Haydnischen StrQu.s (1900, Ges. Aufs. I, 224ff.); W. *Altmann, Hdb. f. StrQu.-Spieler (1928); Jos. Saam, Zur Gesch. d. dt. Kl-Qu.s bis zur Romantik (Diss. München 1931); G. Wilcke, Tonalit. u. Modul. im StrQu. Mendelssohns (Diss. Rostock 1932); Fr. *Blume, Haydns Persönlichk. in s. StrQu.en (Peters-Jb. 1932); Urs. Lehmann, Dt. u. it. StrQu. (Diss. Berlin 1939); Hugo Rothweiler, Z. Entw. d. Str. im 18. Jh. (Diss. Tüb. 1934); W. *Stroß, Grundsätzl. über d. StrQu.spiel. Belletr.: Br. Aulich und E. Heimeran, Das stillvergnügte StrQu.

Die berühmtesten StrQu.-Vereinigungen waren die von *Schuppanzigh, J. *Böhm, Moeser, Bohrer, das ältere u. jüngere Müller-Qu., das Florentiner Qu. (Jean *Becker), *Joachim(j.)-Qu., *Hellmesberger-Qu., Böhmisches Qu., Capet-Qu., Karl *Klingler, Arn. *Rosé (j.), *Busch, *Wendling, Gewandhaus-Qu. (*Wollgandt), *Petri-, *Kneisel-, *Havemann-, Amar-Qu. (j.), *Polo-Qu., Kolisch(j.)-Qu.; heute: *Strub-, *Stroß-, Breronel-, *Zernick-, *Schneiderhan-Qu., Quartetto di Roma, Peter-Qu., Schles. StrQu., Mozart-Qu. (Graz).

Quartinstrumente sind solche, die, wie Quartpos. u. Qu.-Fg, eine Quarte tiefer, wie Qu.-Geige (s. Violino piccolo) u. Qu.-Fl., ebensoviel höher als die Normalgröße stehen.

Quartole, Gruppe von vier Noten auf dem rhythmischen Raum von dreien, z. B.



Manchmal wird fälschlich eine Qu. statt einer Doppel-*Duole geschrieben:



Quartsextakkord, Der, ist a) entweder die zweite *Umkehrung eines (Dur- oder Moll-, auch verm. oder überm.) *Dreiklangs — die erste ist der *Sextakkord — und dann ebenso *konsonant oder *dissonant wie seine Grundlage (zum konsonanten Qu. vgl. S. 203, Sp. 1, Notenbeisp. 1); oder er ist b) Vorhalt vor einem Dreiklang und dann immer auflösungsbedürftig, so als einfacher Vorhalt von unten (h e g vor c e g), als doppelter der bekannte $\frac{6}{4}$ vor D⁷ als Einsatzzpunkt für die Virtuosenkadenz (s. S. 422, Notenbeisp. 2); c) nur scheinkonsonant ist der Qu. als doppelter Durchgang zwischen Konsonanzen oder Dissonanzen, z. B.



Fall a) kontrastiert B. *Ziehn (Harm.-u. Modulationslehre, S. 59ff.) gegen b) u. c) als wesentlichen oder konsonierenden gegen den zufälligen oder dissonierenden Qu.

quasi (lat.), gewissermaßen, als ob, fast, gleichsam wie.

Quatricinium (lat.), Gesangs-*Quartett; vgl. Bicinium, Tricinium.

Quatuor (lat.), Streich-*Quartett; im Französ. auch = StrO.

Quellmalz, Alfred, * 25. Okt. 1899 in Oberdigisheim (Württ.), stud. MW in Halle (*Schering, *Moser), Leipzig u. Berlin (*Abert), Freiburg i. Br. (*Gurlitt, Dr. phil. 1932), Musik in München (bei *Trunk, *Courvoisier, *Beer-Walbrunn), war 1928—37 Ass. am Dt. Vld.-

Archiv Freiburg, seitdem am Staatl. Inst. f. dt. MF (Berlin), seit 1939 Leiter der Abt. Volksmusik, seit 1942 zugleich am „Ahnenerbe“ (german. Musik). Ungedr. Diss. „Das Lied vom Elslein“, mehrere Abhh., mus. Bearb. der ersten Halbbände „Dt. Vld. er mit ihren Melodien“, hg. v. Dt. Vld.-Archiv 1935—37, leitete zahlr. Schallaufnahmen, besonders d. ganzen Südtiroler volksdt. Erbes.

Querflöte s. Flöte.

Querpfefte, klappenlose Pickelflöte (Schweizerpfef, Feldflöte) der preuß. Spielleute, s. Militärmusik b).

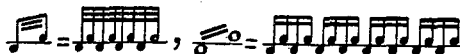
Querstand nennt man den häufig, (aber keineswegs immer) unangenehm wirkenden Widerspruch zwischen einem Stammton (zumal der Terz) und seiner unmittelbar in anderer Stimme und Oktave vorkommenden chromatischen Veränderung (oder umgekehrt) innerhalb desselben Dreiklangs, z. B.



Weniger „querständig“ wirkt schon, offenbar wegen des gegenseitigen Nachhallens als andernfalls unversöhnlicher Widerspruch gleichzeitigen Durs und Molls, der umgekehrte Fall (oft in Händelschen Rezitativen):



offenbar, weil man ihn unwillkürlich zum



quiéto (ital.), ruhig.

Quilisma (v. griech. *κύλισμα* = Walze, Rolle), eine *Neume für den *Triller.

Quinault (spr. kino), Philippe, *Anfang Juni 1635 zu Paris, † ebenda 26. Nov. 1688, der berühmte *Librettist *Lullys, den zuletzt noch Gluck (*Armide*) u. *Piccinni (*Roland*) vertonten.

Lit.: F. Lindemann, Die Operntexte Qu.s (Diss. Lpz. 1904); E. Richter, Ph. Qu. u. s. Bedeutung f. das Theater (Diss. Lpz. 1911); Et. Gros, *Ph. Qu.* (Paris 1926); J. B. Buiztendorp, *Ph. Qu., sa vie et ses tragédies* (Diss. Amsterdam 1928).

chromatischen Schritt innerhalb einer Stimme zurechthört:



Eine ausgezeichnete Beispielsammlung schöner Querstände bei den Klassikern bot aber, wegen solcher in seiner *kl. Modulationslehre* angegriffen, Max Reger 1904 (neubgedruckt bei K. *Hasse, Reger, S. 159ff.), so am Anfang der F-dur-Sinf. von Brahms. Mit dem Wechsel des Grundakkords entfällt auch der Tatbestand des Qu.s; z. B.



hat mit Qu. nichts mehr zu tun und ist unter allen Umständen einwandfrei. Daß in neuester Musik der Qu. keineswegs mehr gemieden wird, sondern geradezu thematisch bevorzugt werden kann, beweist z. B. besonders das V. Konz. v. W. *Maler (1. u. 2. Satz).

Querbalken, a) von Notenstiel zu Notenstiel reichend, ist aus der *Lauten-Tabulatur stammende Zusammenfassung der rhythmischen Werte



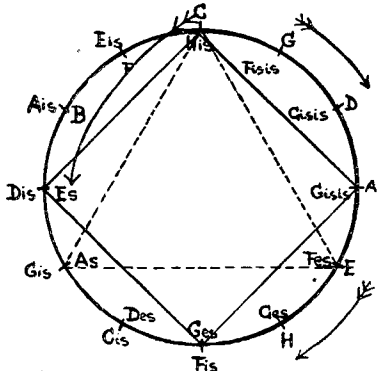
(bei Singnoten nur, falls auf gleiche Textsilbe gesungen); b) zwischen den Notenstielen oder allein über stiellosen Noten ist Abkürzung für das *Tremolo, z. B.

Quinte (lat. *quinta* [nota]), 1) die „fünfte“ diatonische Stufe, das nach der Oktave konsonanteste, d. h. verschmelzbarste Intervall dank der großen Ähnlichkeit der Schwingung, da Grundton u. Qu. im Verhältnis 2:3 stehen (so auch beider Saitenlängen u. Nachbarschaft als 2. u. 3. Teilton, s. *Obertöne), wichtig zumal als Rahmenintervall des Dur- und Mollldreiklangs; tongeschlechtlich unentschieden, daher der Akkord aus Grundton, Quinte u. Oktave („leere Quinten“) als Ausdruck des Schauerlichen oder Öden im Anfang v. Beethovens 9. Sinf., von Wagners *Flieg.*

Holl. usw., als Stilmittel des Altertümlichen u. a. in Pfitzners *Palestrina*. Sieht man von der diaton. verm. Qu. h—f ($\frac{4}{6}\frac{1}{2}$) ab, so führt chromatische Halbtonveränderung von der „reinen“ zur „verminderten“ Qu. (c—ges, cis—g) und zur „übermäßigen“ Qu. (ces—g, c—gis), die, wie alle *Alterationen, dissonant sind; sehr zu unterscheiden ist die reine Qu. aber von der verminderten Sexte, z. B. his—g. Streng genommen gibt es in der *reinen Stimmung sogar eine dissonante Qu., z. B. in C-dur d—a, als um ein synton. Komma ($\frac{80}{81}$) zu klein ($\frac{27}{40}$). Die ganz reine Qu. ist als angenehm schwebungsfrei leicht erkennbar und daher besonders geeignet für das Einstimmen von Saiteninstrumenten, so bei V, Br, Vc; 2) die „fünfte“ Saite, so wohl urspr. bei der Laute u. daher auf die „Sangsaite“ der Geige (E-Saite) übertragen:

Quinten, verbotene, s. Parallelen. Auch „verdeckte Quinten“ verbieten manche Tonsatzlehrer, indem sie darunter das gleichgerichtete Fortschreiten zweier Stimmen in die Quinte meinen. Daß das Verbot als solches meist unsinnig ist, bewies ausführlich gegen Jadassohn (j.) H. *Riemann, Präl. u. Studien I 220—239; ders., Gesch. d. Musiktheor., 2S. 251, 389ff., 444ff..

Quintenzirkel, Kette von Quintschritten, die durch *enharmon. Verwechslung (d. h. Vernachlässigung des pythagoreischen *Kommata) in sich selbst zurückführt:



Der Qu. (streng genommen ein Zwölfeck) ist zugleich das beste Veranschau-

lichungsmittel für die gegenseitige Stellung aller quintverwandten Tonarten nach steigender Anzahl der Vorzeichen (rechts Kreuzrichtung, links herum Been) zwecks *Sequenzbildung u. *Modulation. Durch Dreiecksbildung entsteht der Großterzen-, durch Vierecksbildung der Kleinterzenzirkel. Durch Oktavversetzung ergibt der vollst. Qu. die chromatische Tonleiter in *pythagoreischer Stimmung. Aus diesem Drang, „das Clavir durch den Circul durchzugehn“ (A. *Werckmeister 1681), erwuchs das *Wohltemperierte Klavier.

Quintett(o), eine Kompos. für 5 Musizierende; a) *vokal*: Satz zu 5 Stimmen, z. B. v. *Senfl, *Lasso, *Regnart, *Lechner; die unübersehbare Lit. der 5stg.en Madrigale; Bc-Gesänge wie Scheins *Hirtenlust*, Schütz' ital. u. dt. Madrigale usw.; b) *instrumental*: *Carmina* v. H. *Finck (Greiner, Zanner), Suiten v. *Lully, Sonaten v. *Purcell, Ritornelle von Ad. *Krieger usw. in ähnl. Entw. wie beim *Quartett; in der 2. Hälfte des 18. Jhs. spaltet sich das StrQuint. zu zwei Besetzungen: mit 2 Bratschen (Mozart, Beethoven, Spohr, Brahms, Bruckner) u. 2 Violoncelli (*Boccherini, Schubert, W. *Berger, *Kaun, *Tanejew), während *Onslow seine Stücke wahlfrei für beide Möglichkeiten u. auch für Vc u. Kb einrichtete; Sonderbesetzungen: die Cl-Quintette v. Mozart, Weber, Reicha, Brahms, *Coleridge-Taylor, *Krehl, *Reger, *Marteau, K. *Schubert, G. *Raphael (hj.); mit Kb: Mozarts *Kl. Nachtmusik*; Bläserquintette von *Reicha, *Karg-Elert, *Klughardt, H. K. *Schmid usw.; Kl-Quint. e von *Louis Ferdinand, *Spohr, Schumann, Brahms, *Herzogenberg, Reger, *Arensky, W. *Berger, *Dohnányi, *Juon, *Kaun, Klughardt, *Pfitzner, *Zilcher, *Sgambati; mit Kl u. Kb: Schubert (Forellenquintett), *Kiel, H. *Goetz.

Quintinstrumente sind solche, die um eine Quinte tiefer (Quint-*Posaune) oder ebensoviel höher (Quintfagott) als die Normalgröße stehen.

Quintfuge s. Fuge.

Quintieren, 1) Begleitform im späten Mittelalter (z. B. bei Osw. v. *Wolkenstein), wohl kaum das Singen in Quintenparallelen (s. *Organum purum*), son-

dern das Begleiten mit abwechselnd zwei Baßtönen im Quintabstand zueinander; 2) Überblasen einer zylindr. Röhre (z. B. der *Clarinetto) oder eines gedackten Registers (Quintatön) gleich in die Duodezime (3. Teilton) statt wie normal in die Oktave (2. Teilton = oktavierend).

Quintole, Gruppe von 5 Tönen auf dem Raum von sonst 4, z. B.



Quinton (französisch, heute meist deutsch ausgesprochen) 5saitiges Str.-Instr., im 17. Jh. *a braccio* gespielte Viole als Sopran oder Alt des *Gamben-Chors (zumal bei *Lully) in der Stimmung *g c' e' a' d''*; neuerdings Tenorbratsche mit hinzugefügter tiefer F-Saite u. so sehr handlich als Kleingeigen-Baß, um Tonsätze des 15./16. Jhs. ohne *Vc* auszuführen, also in *F c g d' a'*.

Quintsextakkord s. Septimenakkord.

Quintstimmen s. Fußmaß, Hilfsstimmen, Orgel.

Quinttöne nennt man bezügl. der *Stimmung solche, die durch Oktavversetzung aus dem *Quintenzirkel abgeleitet sind, im Gegensatz zu obertonmäßig gewonnenen Terztönen; vgl. *pythagoreisches System.

Quintuor, falsche Wortbildung französischer Verleger des 18. Jhs. (nach dem Muster v. *Quatuor*) f. *Quintett.

Quintus, Quinta vox, 5. Stimme, 5. Stimmheft, s. Vagans.

Quodlibet (lat. *quot* = [wieviel] oder *quod* = [was] *libet* [= euch gefällt], also beides richtig geschrieben), ein musikalisch-dichterisches *Allerlei* und *Vielerlei*, daher um 1600 auch ital. *misticanza* (= Mischmasch), lat. *cento* (= Flickentempel) oder *farrago* (gemischtes Viehfutter, vgl. auch später **potpourri*), eine Scherzform, deren Witz in der gleich- oder nachzeitigen Verkoppelung innerlich unzusammengehöriger Stimmen oder Bruchstücke besteht; a) gleichzeitiges Qu.: eigentlich rechnen hierzu bereits manche *Moteti (vgl. Notenbeisp. S. 577) der **ars antiqua*, dann die Doppel- u. Tripellieder um 1500, die mehrere selbständige Cantus firmi gegeneinander führen, z. B. L. *Senfl in Wien, Hs. 18810:

Es ta-ge-ten dem Wal- de, stand auf, Ket-ter-lein.
 Es ta-ge-ten dem Wal- de, stand auf, Ket-ter-lein!
 Es ta-ge-ten dem Wal- de, stand auf, Ket-ter-lein.

Hauptsammlung des 16. Jhs. für solche Stücke, wo z. T. sogar „jede stim irn aigen text füret“, sind die 25 *Seltzamen Qu.s* von Wolff. *Schmeltzl (Wien 1544); bei M. le *Maistre (1566) begegnen 7stg.e Sätze, wo jedes Lied in sich schon gedungen mehrstg. harmonisiert ist, weitere bei *Demantius (1610) und Melch. *Franck (dessen *Grillenvertreiber*, 1621). Dieser Typ des Qu. begegnet noch mehrfach im 19. u. 20. Jh. als scherzhaftes Chorlied; b) nachzeitiges Qu.: hier werden

meist kurze Liedbrocken aneinandergeflickt; die dadurch entstehende Pseudologik der Text-Bruchstücke ist der eigentl. Spaß, außerdem bietet sich für die Tonsetzer Gelegenheit, ihre Kombinationsgabe zu zeigen. Solche Stücke seit dem Glogauer Ldb. um 1480 (B. B. Hs. 40098, mit *Dunstables *O rosa bella* als durchgehendem Cf.) sind wertvolle Fundgruben für die Volksliedforschung (Quellen wie vor) u. so von *Eitner u. *Böhme fleißig ausgeschöpft worden; hierher rechnet noch z. T. das um 1930 ge-

fundene Arnstädter Qu. vermutl. um den jungen Bach (1705); c) Qu. im weiteren Sinne sind all jene Juxstücke, die als heitere Geselligkeitskunst im 16.—18. Jh. geblüht, so vor allem Lieder mit närrischen Begriffshäufungen im Text (von hunderterlei Nasen, Löffeln, Eiern usw.), Deklinier- u. Buchstabierstücke, solche mit mundartlichen und makkaronisch verbogenen Texten, wieder von Schmelzl über *Rathgebers *Augsburgisches Tafelkonfekt* (1733ff.) bis zu

P. *Cornelius' lustiger Opernparodie „Ich sterbe den Tod des Verräters“. Instrumentale Übertragung: das Qu. am Schluß von Bachs Goldbergvariationen (dazu Fritz Müller in *ZfM*, Febr. 1934).

Lit.: R. *Eitner, *Das dt. Lied des 15./16. Jhs.* I (Beil. zu *MfM* VIII, 1876); H. J. *Moser, *Corydon* (2 bdg., 1933). Zum Übergreifen in die KM (besonders bei Weihnachtskonzerten als *Qu.-Evangelien*) vgl. dess. *Evangelienvertonung* (1931), S. 51ff.

R

R, Abkürzung für 1) rechte Hand; 2) = **Responsorium*; 3) = **Repetitio* s. Refrain; 4) = **Ripieno*.

Raabe, Peter, * 27. Nov. 1872 zu Frankfurt a. O., stud. an der Berliner Hochschule (*Bargiel), wurde 1894 Thkplm. in Königsberg, Zwickau, Elberfeld, 1899 i. Kplm. der Niederl. Oper in Amsterdam, 1903 Dirg. des Münchner u. 1906 des Mannheimer Kaim-Orch., 1907 i. Hkplm. in Weimar (1910 auch Kustos des Lisztmuseums u. Hg. der Liszttausg.), promov. 1916 in Jena zum Dr. phil. (Diss. *Die Entstehungsgesch. d. Orch.-W. e. Liszts*), war 1920—34 städt. GMD. v. Aachen, auch Gastdirig. im Ausland (1924 zugleich ord. Hon.-Prof. an der T. H.); 1935ff. Präs. der Reichsmusikkammer. Er schrieb: *Franz Liszt* (2 bdg., 1931); Festschr. z. 50jg. Jub. der Weimarer Hkp. (1909); *Karl Alexander u. Liszt* (1918); *Die Mus. im Dritten Reich* (Bosse 1935); *Kulturwille i. dt. Mus.-Leben* (dgl. 1936); *Deutsche Meister* (dgl. 1937). Hg. v. Liszts Liedern und Ung. Rhapsodien; Komp. von Liedern und Klavierstücken.

Lit.: P. R.-Festschrift 1942; Fr. *Rühlmann in *ZfM* Nov. 1942.

Raafi, Anton, * 6. Mai 1714 zu Gelsdorf (Kreis Ahrweiler), † 28. Mai 1797 in München, stud. Gesang in München und bei *Bernacchi (Bologna), sang als steigend berühmter Tenor seit 1742 in Bonn, 1749 in Wien, 1752 in Italien, bis 1755 in Lissabon, dann in Madrid, ging 1759 mit *Farinelli nach Neapel, gehörte seit 1770 zum Hof Karl Theodors in Mannheim u. folgte diesem 1778 nach München,

wo Mozart für den bereits Überaltertek den *Idomeneo* schrieb.

Lit.: H. Freiburger, A. R. (Diss. Bonn 1929).

Raasted, Niels Otto, * 26. Nov. 1888 zu Kopenhagen, wo er 1909—12 am Kons. stud., dann Schüler v. *Reger u. *Straube in Leipzig, wurde 1915 Org. in Odense, 1924 am Kopenhagener Dom. Er schrieb u. a. 2 Soloviolinsonaten; 3 StrQu.e; Ps. 42 f. 8stg. a capp.-Chor op. 62; 24 Orgelchoräle op. 46.

Rabaud (spr. -bo), Henri, * 10. Nov. 1873 zu Paris, stud. Komp. bei *Massenet u. *Gédalge (j.), gewann 1894 den *Prix de Rome*, wurde Kplm. der Großen Oper u. 1920 Dir. des Pariser Cons. (Nachf. v. G. *Fauré), schrieb Opern: *La fille de Roland* (1904), *Le premier glaive* (1908), *Marouf, savetier de Caïre* (1914), *Antoine et Cléopâtre*, Einakter *L'Appel de la mer* (1924, dt. v. E. Bloch [j.] als *Der Ruf des Meeres*, Leipzig 1926); ferner schrieb er ein Orat. *Job* (1900); 4. Ps. (Soli, Chor, Orch.); 2 Sinf., sinf. Dichtg.en; StrQu.; Lieder.

Rabich, Ernst, * 5. Mai 1856 zu Herda (Werra), † 1. Febr. 1933 in Gotha, Schüler von F. v. *Milde (Weimar), war 1881—1921 Dirg. der Gothaer Liedertafel, 1889 herzogl. MD. und Hofkantor (1896 Prof.), Dirg. des Gymnasialchors und des KGesV., Begr. des Gothaichen KChVerb., schrieb zahlr. Chorwerke, bot eine Motettensammlung *Psalter und Harfe*, MCh-Samml. *Thüringer Liederkranz*, leitete 1897—1914 die *Bll. f. Haus- u. Kirchen-*

musik (Beyer u. Söhne, Langensalza) u. bot größere Aufsätze daraus als Hefte (*R.s Mus. Magazin*), wofür er 5 Nrn. selbst beisteuerte.

Rabsch, Edgar, * 1. Nov. 1892 in Berlin, Volksschullehrer, 1919 Kirchen- u. Schulmusiker in Freienwalde, 1922 in Berlin (Meisterschüler bei G. *Schumann), 1924 Plön (StudR.), 1933 Itzehoe, jetzt Hochschule f. Lehrerbild. in Dortmund, schrieb Broschüren zur Schulmusikreform; *Musik* (3bdg. Schulgesangswerk mit H. Burckhardt, 1928, *1936); Dt. Volkslieder im polyph. Satz; *Deutsche Kantate* u. Schulooper *Die Brücke* (1933); die Oper „Das goldene Ei“; Phant. und Fuge für Org. (Der grimme Tod mit s. Pfeil, 1941).

Rachmaninow, Sergej Wassiljewitsch, * 1. April 1873 zu Onega (Gouv. Nowgorod), stud. am Petersburger Kons., 1885—91, in Moskau bei *Siloti, *Tanejew, *Arensky, begann als Kl-Virtuose, wurde aber bald als Tonsetzer geschätzt, unt. seit 1903 am Moskauer Marieninstitut, lebte dann in Dresden, 1909/10 in USA., wurde 1912 Kplm. in Moskau (kais. Oper). 1919 in New York, 1924 in Dresden, lebt in N.Y., jetzt USA-Bürger, R. knüpfte als erfolgr. Lieder- u. Kl-Komp. mehr bei *Tschaikowski als bei *Mussorgski an; er begann mit mehreren Opern: *Aleko* (1893); *Francesca da Rimini* (1906); *Der geizige Ritter* (1906 [wörtl. nach Puschkin]); seine Kantate *Glocken* (Soli, Ch., Orch., 1914) wurde ebenso beachtet wie eine 2. Sinf. (a-moll) u. neuestens seine Var. über *Corellis *Folia* f. Kl u. Orch. (Paris 1932). Drei Klavierkonzerte wurden nicht selten gespielt, ebenso die Orch.-Fantasie *Der Felsen* (op. 8). Ferner schrieb er Russ. Gesänge (Ch., Orch.) op. 41; Vc-Son.; Stücke f. Kl u. V, f. Kl u. Vc; Kl-Trio; sinf. Dichtg. *Die Toteninsel* u. *Caprice Bohémienne* f. Orch.; 2 Kl-Son.; Kl-Stücke op. 3 (darin *Prélude cis-moll*), op. 23 u. 32 (*Préludes*), 16 (*Moments mus.*), 33 u. 39 (*Etudes tableaux*); *Fantasie* f. 2 Kle. op. 5; Lieder op. 4, 8, 14, 21, 26, 34.

Lit.: O. v. *Riesemann in Adlers Hdb. ²1140; ders., *R.s recollections* (New York 1934); H. *Engel, Konzert S. 416f.; J. Lipajew, S. W. R. (1913, russ.); V. Belajew, R. (Moskau 1923); ders. in Mus. Quarterly XIII/3 (1927).

Rackett s. Rankett.

raddolcente (ital.), [wieder]säntigend.

Radecke, Robert, * 31. Okt. 1830 zu Dittmannsdorf bei Waldenburg (Schlesien), † 21. Juni 1911 zu Wernigerode, stud. am Leipziger Kons. bei *Hauptmann, *Moscheles, *Rietz, *David, C. F. *Becker, wurde Geiger am Gewandhaus, leitete in Berlin ein Str-Qu u. Konzerte f. Chor und Orch., wurde 1863 MD. am kgl. Theater, 1871—87 Hkplm., leitete 1883—88 das Sternsche Kons. u. 1892—1907 das kgl. Inst. f. Kirchenmusik (Prof.); seit 1874 war R. Mitgl. der Akad. d. K. (1882 Senator, 1909 Ehrenmitgl.). Er schrieb ein Liederspiel, 2 Ouv.en, Sinf., Festmarsch usw., vor allem aber Chöre u. Lieder (darunter *Aus der Jugendzeit*). — Sein Sohn Ernst (1866—1920) prom. 1891 in Berlin mit der Arbeit „Das dt. weltl. Lied in der Lautenmusik d. 16. Jhs.“ (Vj. VII) u. leitete seit 1893 MV. u. MSchule zu Winterthur.

Radiciotti (spr. -schotti), Giuseppe, * 25. Jan. 1858 zu Jesi, † 4. April 1931 zu Tivoli, wurde GymnL. in Rom, 1881 dgl. in Tivoli, Biograph Rossinis (R. [Genua 1914] u. R., *vita documentata, opere ed infl.* [3bdg., 1927/28]) sowie Pergolesis (1910); auch verdienter Musikforscher der Marken (zahlr. Abhh.); ferner übers. er *Haberls Studie über *Nanino (Km. Jb. 1907) ins Ital.

Lit.: L. Parigi in *Crit. mus.* 1918; V. Scotti im *Boll. bibliogr. mus.* 1931.

Radio s. Rundfunk.

Radom, Nikolaus v., s. poln. Musik.

Radoux (spr. radü), Charles, als Sohn des Lütticher Kons.-Dir.s Jean-Théodore R. (1835—1911, Ouv.en, Opern, MCh.e, KM), * 30. Juli 1877 zu Lüttich, wo er am Kons. 1900 Harm.-Lehrer, 1911 Prof. wurde; Kritiker, Leiter des KlQu.s *Ad artem*, vor allem Komp.: mehrere Opern, Chorwerke (Grétry-Kantate 1908), Sinf., sinfon. Triptychon; *Fantaisie* (V. Orch.); *Scènes grecques* (Vc, Orch.), Variationen (Kl, Orch.). Auch schrieb er eine kurze Kontrapunktlehre.

Radziwill, Fürst Anton Heinrich, * 13. Juni 1775 zu Wilna, † 7. April 1833 in Berlin, Statthalter v. Posen, schrieb als begabter Dilettant, der sich gern selbst zu rhapsodischen Gesängen auf dem Vc begleitete, MQu.e f. *Zelters

*Liedertafel u. eine noch heute benutzte Bühnenmusik zu Goethes *Faust*. Über diese vgl. F. A. Gotthold (1841) u. W. Bloem in der *Szene* Jg. 21 (1931).

Raff, Anton, s. Raaff.

Raff, Jos. Joachim, * 27. Mai 1822 zu Lachen am Züricher See, † 24./25. Juni 1882 zu Frankfurt a. M., wurde Volksschullehrer in Wiesenstetten (Württemberg), von Mendelssohn (j.) u. Liszt gefördert, dem er 1850 nach Weimar folgte, wo er eifrig für die Neudeutschen schrieb (*Zur Wagnerfrage* [1854] in Brendels NZfM) u. 1851 die Auffg. seiner (ungedr.) Oper *König Alfred* erlangte. 1853 mit der Schauspielerin Doris Genast (1826—1912) verlobt, vermählt 1859, lebte er 1856—77 an ihrer Seite als Kl-Lehrer zu Wiesbaden, dann leitete er bis zum Tode das Hochsche Kons. in Frkf. Über 300 Werke (Verz. v. A. Schäfer 1886), u. a.: 11 Sinf. (Nr. 1 *An das Vaterland*, Nr. 3 *Im Walde*, Nr. 5 *Lenore*, Nr. 7 *In den Alpen*); Ouvertüren, Konzerte, Kammermusik; op. 1—46 Kl-Werke (so op. 10, 17, 19, 21), Opernphantasien op. 55, Frühlingsboten, Suiten (vor Lachners Wiedererweckung der Gattung), Metamorphosen op. 74; Lieder (Sternaulieder op. 52); Violinstücke op. 85 (Kavatine, Kanzone); *Fée d'amour* op. 67 (V und Orch., für *Sarasate, Neuausg. v. *Manén); Opern, Oratorien, Chorwerke, Chöre. Im ganzen zeigt R., der außerordentlich leicht u. gewohnheitsmäßig schrieb, eine Rückbildung von Liszts Neuerungen zu glattgefälligem Klassizismus. Biogr. v. s. Tochter Helene R. (1925); H. J. *Moser, *Gesch. d. dt. Musik III* 205ff.; R. Gandolfi, *La musica di G. R.* (1904); K. *Huschke, *Musiker, Maler u. Dichter* (1940).

Rahlwes, Alfred, * 23. Okt. 1878 zu Wesel, stud. am Kölner Kons., wurde Thkplm., leitete 1902—10 einen Chor in Elbing, dirig. in Halle seit 1911 die Rob.-Franz-Singakad., seit 1924 auch den Lehrerv. u. wurde 1913 UnivMD. (1917 Prof., 1924 Dr. h. c.), schrieb u. a. eine kom. Oper, ein Kl-Quint., Lieder, Chöre, VKonz. (Konz.-stück) u. bearb. Handels *Semele*, „Triumph v. Zeit u. Wahrheit u. a. m.

rallentando (ital.), abgekürzt *rallent.*, *rall.* = langsamer werdend.

Ramann, Lina, * 24. Juni 1833 zu Mainstockheim bei Kitzingen, † 30. März 1912 zu München, Musiklehrerin in Gera, in USA., zu Glückstadt, 1864 bis 1890 Kons.-Leiterin in Nürnberg, seitdem Schriftst. in München, U. a. schrieb sie *Allg. Erziehgs.- u. Unterr.-Lehre der Jugend* (1869, 398), eine 2 bdg.e *Lisztbiogr.* (1880/94) u. bot die (z. T. von ihr verdeutschte) Ges.-Ausg. v. Liszts Schriften (6 bdg. 1880—83); auch verfaßte sie zwei Kl-Schulen u. schrieb Kl-Sonaten.

Lit.: M. Ille-Beeg, L. R. (1914).

Rameau (spr. ramō), Jean Philippe, * [getauft] 25. Sept. 1683 zu Dijon, † 12. Sept. 1764 in Paris, wurde von s. Vater, einem Org., 1701 zur Ausbildung nach Italien gesandt, kehrte aber bald wieder als Orch.-Geiger heim, wurde Org. zu Avignon, 1702—06 dgl. zu Clermont (Auvergne), lebte seitdem von einem kleinen KM-Posten in Paris, ging 1715 nach Lyon und übernahm 1722 nochmals das alte Amt in Clermont. 1732 zog er endgültig nach Paris, wo er

zwar bei einer Org.-Bewerbung gegen *Daquin unterlag, aber durch die Protektion eines Generalpächters zur Auffg. der großen Oper *Hippolyte et Aricie* (1733, Ges.-Ausg. Bd. VI) gelangte; diese erregte lebhaftes Für und Wider. Ludwig XV. ernannte ihn zum *Compositeur de cabinet*. Weitere Bühnenerwerke (röm. Ziffer = Bd. der Ges.-Ausg.; Kl-A. = in den *Chefs d'oeuvres* erschienen): *Les Indes galantes* (1735, VII, Kl-A.); *Castor et Pollux* (1737, VIII, Kl-A.); *Les Fêtes d'Ébé* (1739, IX, Kl-A.); *Dardanus* (1739, X, Kl-A.); *Les fêtes de Polhymnie* (1745, XIII); *La princesse de Navarre* (XI); *Le temple de la gloire* (XIV); *Les fêtes de l'Hymen et de l'Amour* (= *Les dieux d'Égypte*, 1747, XV); *Zaïs* (1748, XVI); *Pygmalion* (XVII); *Naïs* (XVIII); *Platée* (= *Junon jalouse*, 1749, XII); *Zoroastre* (komp. schon 1732 als *Samson*, Tänze daraus bot *Waltershausen als Mus. Stundenbuch 1922); *Acanthe et Céphise* (1751); *La guirlande*; *Daphné et Eglé* (1753); *Lysis et Délia*; *La naissance d'Osiris* (1754); *Anacréon* (XVIII); *Zéphire* (XI); *Nellée et Mirthis* (XI); *Le retour d'Asirée* (1757); *Les surprises de l'amour* (XVII); *Les Sybarites* (XVIII); *Les paladins* (1760); [*Abaris ou Les*

Bortéades; Linus; Le procureur dupé; diese nicht mehr aufgef.] Als Opernmeister folgt R. noch *Lully in der Bevorzugung nationaler Tänze, die er mit etwas starrer Grazie beherrscht; mit seinen feierlichen Chor-*Tombeaux* bereitet er den Weg zu Gluck, den rationalist. Dialog u. die Fülle der mythologisch-allegor. Gestalten bündigt er als pompöser Gipfler des franz. Rokoko. Als repräsentativster franz. Tonsetzer des 18. Jhs. hat er darin neuerdings mehrfach den Versuch von Neuauffg. (Paris, Gr. Oper 1908 u. 18; dt. Bearb. v. *Hippolyte et Aricie* durch Dr. Janssen hs.) erlebt. (Dazu H. *Kretzschmar, *Gesch. d. Oper*, S. 128ff.) Auch sind öfters konzertmäßige Neubearbb. seiner Tänze unternommen worden (frei und geistreich H. *Zilchers „R.-Suite“ für Orch.).

Als Klavierkomponist vollendet R. bewußt, was *Couperin mit seinen *Ordres* begonnen: mit den *Pièces de clavecin* (1706); dgl. *avec une méth. pour la mécanique des doigts* (übers. in *Riemanns Präl. u. Stud. II, 71ff.); dgl. *avec une table des agréments* (1731), *Nouvelles suites u. Pièces de clav. en concerts* (mit V u. Br oder Fl u. V, 1741, 252) gab er einen Schatz reich ornamentierter und geistreich programmatischer Miniaturen ans Licht, die auch schon Einflüsse D. *Scarlattis zeigen (Ges.-Ausg. von *Saint-Saëns u. *Malherbe Bd. 1/2; mehreres bei Farrenc; prakt. Ausg. v. *Riemann bei Steingraber; Beispiele in allen Sammlungen alter *Klaviermusik; dazu M. *Seiffert, *Gesch. d. Kl.-Musik*, S. 435—43). Ferner schrieb er 6st.ige Konzerte (Ges.-Ausg. Bd. II), Kantaten (III), Motetten (IV/V).

Bahnbrechend ist R. als Musiktheoretiker; von s. zahlr. Schriften sind grundlegend: *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels* (1722); *Démonstration du principe de l'harmonie* (1750, dt. v. E. Lesser 1930); *Nouvelles réflexions sur la Démonstr.* usw. (1752) — er entdeckte zunächst die Umkehrung der Akkorde (also 6 und $\frac{6}{4}$ als Ableitung von Dreiklängen, *accords fondamentaux, basse fondamentale*), gab dann aber auch die Grundlagen für die spätere *Funktionslehre (dazu H. Riemann, *Gesch. d. MTheorie*, 2459ff. u. 483),

übernahm zunächst auch die Zarlinosche duale *Moll-Auffassung, die er später wieder mehr vernachlässigte, u. erstrebte (*Diss. sur les différentes méth. d'accompagnement* [1732, 242]) eine sachgemäßere Generalbaßschrift.

Aus der umfangr. *Lit.* seien genannt: Biogr. v. *Malherbe in Bd. I seiner Ges.-Ausg. (1896); *Pougin (1876); L. *Laloy (1908 in den *Maîtres de la mus.*); *La Laurencie (1908 in *Musiciens céleb.*); *Lavignac, *Enc.*, S. 1388; H. Quittard in RM 1902; P. M. Masson, *L'opéra de R.* (1930, 23); ders., *R. et Beethoven* (Kongr.-Ber. Lüttich 1930); P. Lasserre, *Philos. du goût mus.*, Anhg. (Paris 1928); G. Migot, *R. et le génie de la mus. fr.* (1930); G. Graf, *Hippolyte et Aricie* (Diss. Basel 1926); *histor.: Eloges v. Chabanon* (1764) und *Maret* (1766); Nisard, *J. Ph. R.* (1867).

Ramin, Günther, * 15. Okt. 1898 in Karlsruhe, Leipziger Thomaner, stud. seit 1914 am Kons. bei *Straube (Org.), *Teichmüller (Kl), *Krehl (Komp.), wurde 1918 Org. der Thomask., 1920 auch des Gewandhauses und wurde Orgell. am Kons., seit 1922 leitete er den LehrerGV., war 1931—34 Prof. an der Berliner Hochschule u. dirig. zeitweilig die Chorkonzerte des Gewandhaus-Chors (Leipziger Bach-V.s.), leitete den Berliner Philh. Chor u. ist seit 1939 Thomaskantor in Leipzig. Er komp. Orgelwerke (Fantasie op. 4, Präl., Largo u. Fuge op. 5, Orgelchoralsuite op. 6), Motette op. 2, 13. Ps. f. MCh. op. 7, V-Son. op. 1; Hg. einer Orgelsammg. (Kistner u. Siegel), der V-Son. en v. Händel (mit Davison), schrieb ein Hdb. *Das Organistenamt u. Gedanken zur Klärung des Orgelproblems* (Bärenr. 1929). R. steht unter den konzertierenden Organisten aus Straubes Schule in der ersten Reihe, ist auch trefflicher Cembalist.

Ramis de Pareja, Bartholomäus, * um 1440 zu Baeza (Andalusien), hielt mus. Vorlesungen in Salamanca, 1480 bis 1482 zu Bologna, lebte 1491 in Rom. 1482 erschien seine *Musica practica* (hg. v. J. *Wolf als Beiheft I, 1 der IMG), worin er u. a. gleich *Odington die Naturgegebenheit der Terzen u. somit des Dreiklangs betonte u. das Wesen von *Ockeghems durchimitierendem Stil begründete (H. *Riemanns Hdb.

II, 1, S. 429). Daß er nicht nur gegen das Hexachordsystem gekämpft, sondern auch schon den Grundgedanken des *Eitzschen Tonworts vorgebildet hat, erwies H. J. *Moser (Das Tonwort I, 1, 1927).

Ramrath, Konrad, * 17. März 1880 in Düsseldorf, stud. 1896—1900 am Kölner Kons., wo er (nach mehreren MD.-Stellungen) 1907 ThL. wurde (1918 kgl. MD.); seit 1925 lehrt er an der Kölner Musikhochschule, lebt im Ruhestand zu Isny im Allgäu. Komp. von Liedern, MCh.-u. FrCh.en, Opern, Orch.- und Solo-Instr.-Werken; volkstümlich wurde seine Melodie zu dem Soldatenlied „Im Feldquartier — Annemarie“. Orat. *Eine Lebensmesse*. Hg. von päd. Kl.-Werken.

Rangström, Ture, * 30. Nov. 1884 zu Stockholm, stud. Gesang bei J. *Hey (Berlin u. München 1905—08), Instrumentation bei Pfützner (1906), lebte in der schwed. Hauptstadt als M.-Kritiker u. Ges.-Lehrer, war 1922 bis 1925 Dirig. des Orch.-V.s in Göteborg u. ist jetzt Dramaturg der Stockholmer kgl. Oper, 1919 Mitgl. d. schwed. Akad. — R. ist mit *Atterberg, *Berg u. *Lindberg einer d. vier Führer der schwed. Moderne; das Schwergewicht liegt auf s. 250 Liedern, aus deren starkem Naturgefühl neben Urschwedischem auch Finnisches mitzusprechen scheint. Ferner schrieb er Orch.-Gesänge (2 Balladen, König Eriks Lieder). Opern: *Die Kronbraut* (nach Strindberg, Stuttg. 1919, Stockh. 22); *Middelalderlig* (nach Drachmann, Stockh. 1921); Musiken zu Ibsens *Brand* u. Strindbergs *Nach Damaskus*. Für Orch.: Dithyrambe (1910); Ein Mittsommerstück (1911); Ein Herbstgesang (1912); Es singt das Meer (1914); 1. Sinf. *In memoriam A. Strindberg* (1915); 2. Sinf. *Mein Land* (1919); 3. Sinf. *Sang unter Sternen* (1931); Orch.-Suiten (zuletzt: *Mälarlegenden*); Trauermusik *Nenia* (1928); E. T. A. Hoffmann-Ballade (Kl u. Orch., 1909); Kammermusik.

Rankett (v. alemannisch *rankig* = vielgekrümmt), ein Doppelrohrblattinstrument des 16./17. Jhs. in 5 Größen, dessen neunmal längere Röhre durch Spiralbohrung in einer Holzbüchse mit 11 Greiflöchern untergebracht ist. „Am Resonanz sind sie gar stille, fast wie

man durch einen Kamm bläset“ (M. *Praetorius). Chr. Denner um 1700 näherte das R. dem Fg an. Das gleichnamige Orgelregister wurde (nach Cuspinian u. *Schlick) um 1508 im Rheinland erfunden (8' u. 16').

Ranz des vaches s. Kuhreigen.

Raphael, Günter (hj.), * 30. April 1903 in Berlin (Enkel v. Alb. *Becker), stud. bei A. *Ebel, dann auf der Hochschule (R. *Kahn [j.]), bei *Trapp und A. *Mendelssohn [j.] (Darmstadt); 1926 bis 33 in Leipzig Lehrer am Kons. Er schrieb: Choralvorsp. f. Org. op. 1; Kl.-Son. op. 2 u. 25; 6 Kl.-Improven op. 3; Clar.-Quint. op. 4; StrQu op. 5, 9, 17, 28; Kl.-Quint. op. 6; Son. f. Br allein op. 7; Fl.-Son. op. 8; 4 hdg.e Kl.-Stücke op. 10; Kl.-Trio op. 11; 2 V.-Son.en op. 12; Br.-Son. op. 13; Vc.-Son. op. 14; 5 Marienlieder (FrCh) op. 15; Sinf. op. 16; Kl.-Partita op. 18; Orch.-Var. op. 19 u. 23; *Requiem* op. 20; V.-Konz. op. 21; Org.-W.e op. 22 u. 27; Vc.-Kammerkonz. op. 24; *Te deum* op. 26; Ps. 104 f. 2 6stg.e Ch.e a capp. op. 29; 2 a capp.-Ch.e op. 30; 3 geistl. Sololieder op. 31; Ob.-Son. op. 32; Div. f. Orch. op. 33; Goethekantate op. 34; Die Versuchung Jesu (4—8stg. a capp.) op. 35; 15 Nrn. im Staatl. Jugendldb.

Rappoldi, Eduard, * 21. Febr. 1831 zu Wien, † 16. Mai 1903 zu Dresden, stud. V bei Jansa u. J. *Böhm, Th. bei *Sechter (Wiener Kons.), geigte 1854 bis 1861 an der Wiener Hofoper, war bis 1866 KonzM. in Rotterdam, dann Thkplm. in Lübeck, Stettin, Prag, wurde 1871 Lehrer an der Berliner Hochschule u. Mitgl. des Joachim-Qu., wirkte 1877—98 als HKonzM. in Dresden, wo er auch bis zum Tode V.-Prof. am Kons. war.

Lit.: A. *Moser, *Gesch. d. V.spiels* S. 526.

Rasch, Hugo, * 7. Mai 1873 in München, stud. Gesang bei Resz., *Garsó und Sabatini (Mailand), Komp. bei Limbert (Düsseld.) u. Knetsch (Berlin), lebt als Kritiker (Völk. Beob., AMZ) u. Gesanglehrer in Berlin, schrieb Lieder (W. Busch) u. wurde durch R. Strauß 1934 in den Vorstand der Tonsetzersparte bei der Reichsmusikkammer berufen.

Rasch, Kurt, * 3. Nov. 1902 in Weimar, war 1923—26 Volksschullehrer in

Thüringen, stud. dann Komp. bei R. *Wetz und Kl. bei *Hinze-Reinhold (Hochschule Weimar), 1928—33 MW an der Univ. Jena u. Berlin. Seit 1933 Referent am Deutschlandsender, erhielt 1940 Komp.s-Auftrag der Reichshauptstadt. Schrieb u. a. Konz. für Orch. (1936), Sinfonietta (1938); Ostinato (1939), Concertino f. Kl. u. Orch., Kammerkonz. f. 11 Instr.e, Ballettsuite, Musikanten-Serenade, Toccata f. gr. Orch. u. Orch.-Gesänge.

Raselius, Andreas, * um 1563 zu Hahnbach (Oberpf.), † 6. Jan. 1602 zu Heidelberg, wo er 1581 Stud., 83 Präzeptor, 84 Magister wurde. Er ging als protest. Kantor des *Gymn. poeticum* nach Regensburg, kehrte aber 1600 als Hkplm. nach Hdlbg. zurück. Er schrieb *Cantionale* (Motetten) 1588; *Dodekachordum vivum* (hs. Sammelw. 1589, Proskeb. Rgbg., darin 9 Motetten v. ihm); Teutsche Sprüche aus den sonntägl. Evangeliis (53 Mot. à 5, 1594); dgl. zu den Fest- u. Aposteltagen (1595, 17 Nrn.); Regensburgischer Kirchenkontrapunkt (5stg.e K.-Lieder, 1599) sowie eine Abh. *Hexachordum seu quaestiones mus. practicae* (1589). Auswahl v. L. *Roselius in DTB 29/30 (1931); dess. Diss. A. R. als Motettenkomp. (Berlin 1924); J. Auer, A. R. (1892); H. J. *Moser, Evangelienvertonung, S. 30ff. u. 42ff.

Rassenfragen u. Musik sind, soweit es sich um exotische Rassen handelt, Hauptforschungsgebiet der *Vergleichenden MW.; seit R. Wagners Schrift, „Das Judentum in der Musik“, 1850 (21869) ist daraus aber auch ein innereuropäisches, seit Hans F. K. Günthers, „Rassenkunde des dt. Volkes“ (18930) ein innerdeutsches Problem geworden (zu ersterem vgl. Jüdische Musik). Zwar decken sich die geschichtlich-nationalen, die philologischen und die anthropologischen Begriffsmerkmale keineswegs völlig, berühren sich aber doch vielfach, so daß die künstlerischen „Nationalstile“, die sprachlichen Volkstümer und die körperlichen Rasse-Unterscheidungen grobenteils durcheinanderlaufen, also mit berücksichtigt werden müssen. Auch sollte man immer klar zwischen Eickstedts „Großrassen“ und Günthers „Schlägen“ unterscheiden. Zweifellos handelt es sich dabei um ein wich-

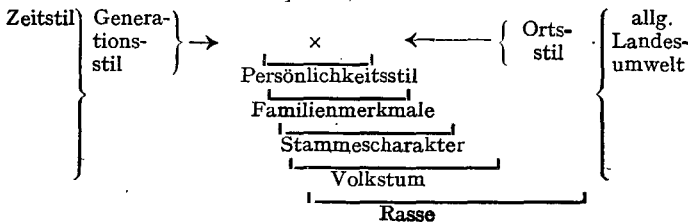
tiges und ergiebiges Forschungsgebiet, das man aber am besten nicht von der vielfach bereits „gemischten“ Oberschicht der tonkünstlerischen Genies her in Angriff nehmen sollte, wo oben drein die verwickelte Personalistik zuviel Einmaligkeiten schafft, sondern von unten her, von der Typik fest siedelnder Bauernbevölkerungen aus, also mit den Mitteln der Volkskunde und Volksliedforschung. Versuche jedoch, schon jetzt „nordische“, „ostische“, „westische“ und „dinarische“ Typen des dt. Volksliedes etwa auf Schallplatten festzulegen, laufen Gefahr, vorzeitig bloße Scheinergebnisse und somit Selbsttäuschungen zu erzielen.

Der Rassenstil bedeutet zunächst die Abhängigkeit von einer bestimmten körperlichen Artung, wird sich also vor allem in Richtungen äußern, die stark vom Körperlichen bestimmt sind: ein gewisser Bau des Kehlkopfs und der Ansatzrohr-Räume sowie die Zugehörigkeit zu einem bestimmten *Rutztyp der Bauchmuskel-Innervationen gibt Anlaß zu einem eingepprägten Gesangston u. -tonideal u. von hier auch zu gewissen instr. Klangwunschildern. Ebenso werden körperliche Rassesonderheiten des allg. Muskelgefühls zu bestimmten *Rhythmus-Typen, Taktaufassungen, Tanz-Gattungen führen (Nationaltänze sondern schon die europäischen Völker, ja die deutschen Stämme stark voneinander). Rassenunterschiede spiegeln sich selbst innerhalb unserer Hochkultur noch in der Stellung zum Gesangsportamento u. zur *Deckung, zum Geigen-Vibrato u. -glissando, im mehr spröden oder mehr sinnlichen Klavieranschlag usw. Man beachte dazu die „Strukturlehre“ von *Heinitz.

Da aber „die Seele sich den Körper baut“, so stehen hinter den körperl. Rassenmerkmalen meist als eigentlicher Antrieb unterschiedliche geistige Rasse-typen, deren musikalische Auswirkung zu erforschen ist. Überholt ist die ältere Auffassung, als blieben gegen die abendländische Musik alle exotischen Tonkulturen auf primitiver Vorstufe — die Melodik der Araber, die Rhythmik der Indianer, die Polyphonie der Javaner u. Siamesen, die Theorie der Vorderinder u. Chinesen sind in ihrer Art sehr hochstehend. Das spezif. Musikdenken

der Einzelrasse spricht sich vor allem schon in der Struktur ihres Ton- u. Intervallmaterials (*Tonsystem, *Stimmung), dann in ihrer Rhythmik u. Melodik, der Stellung zu Harmonik u. Polyphonie aus, weiter vor allem in ihrer Musikästh. (Medizin- u. Zaubervirkung, Sensualismus, Musikethos, Affekt-Darstellung, Tonmalerei u. Programm-Musik), ganz zuletzt erst in der typischen Artung der führenden Musiker-Persönlichkeiten schöpferischer u. nachschaffender Art. Immerhin ist vor Überspitzungen des Rasse-Gesichtspunkts zu warnen. Schon Günthers Zugeständnis, Beethoven sei zwar körperlich ostisch, seelisch aber nordisch, zeigt, daß Physiognomie u. Seelentyp sich nicht stets restlos zu decken brauchen. Weiter muß man zur Beurteilung die Ahnentafel ziemlich weit zurück lückenlos kennen, da nach dem

Mendelschen Gesetz mancher Einzelahn höchst wichtig sein kann (die Mutter des Magdeburgers Telemann eine Wienerin, ein span. Zweig bei Joh. *Strauß, ein franz. bei C. M. v. Weber, R. Wagners Mutter vielleicht eine natürl. Tochter des Prinzen Constantin v. Weimar, Schubert zweiseitig österr. Schlesier, R. Strauß zur Hälfte oberpfälzischer Abkunft usw.); auch können Bilder (Photogr.) zu irrigen Schlüssen führen. Weiter ist der Umwelt ein nicht unerheblicher Einfluß zuzuschreiben (die „franz. Preußen“ Chamisso u. Fontane haben mus. Gegenstücke in den „nord-italienern“ J. Ad. *Hasse, J. Christian *Bach, Schwanenberger, O. *Nicolaï usw., österr.-ungar. Neigungen bei dem Niedersachsen Brahms usw.). Folgendes Schema veranschauliche die primären u. sekundären Anteile an der schließlichen Persönlichkeitsbildung:



Trotz solcher method. Bedenken, deren Fr. *Blume (s. Lit.) sehr skeptisch noch mehrere zusammengefaßt hat, bietet sowohl die Großrassen- als auch die Kleinerassenforschung der Musik bei entspr. Vorsicht große Aufgaben und Erkenntnismöglichkeiten.

Lit.: Fr. *Blume, Das Rasseproblem in der Musik (1939); Zur Tonalität des dt. Vld.es (9 Beitr.), hg. v. G. *Waldmann (1938); W. *Wiora, Die dt. Vld.-weise u. d. Osten (1941); Friedr. v. *Hausegger, Über die Anlage der germ. Völker zur Musik (Fritzschs Mus. Wochenbl. 1874); H. J. *Moser, Gesch. d. dt. Musik I⁵ S. 4—18 (Die Eigenart der dt. tonkünstl. Begabung); ders. im Petersjb. 1924, in Forschungen u. Fortschritte Dez. 33 (Was ist das „Deutsche“ in der dt. Musik?) und in „Volk u. Rasse“ 1934; ders. in SBIMG XV (Die Entstehg. des Durgedankens als Rasseproblem, 1933); R. Eichenauer, Musik u. Rasse (1932 [dazu Dt. Lit.-Ztg. 1933, Sp. 77ff.]); ders., Poly-

phonie, die ewige Sprache dt. Seele (1938); J. *Handschin, Die Rolle der Nationen in der m.-a. MG. (Schweizer Jb. f. MW V, 1931); J. *Müller-Blattau, Germ. Erbe in d. dt. Tonk. (1938); M. H. Boehm, Das eigenständige Volk (1932); G. Ipsen, Programm einer Soziologie des dt. Volkstums (1933); W. Diltthey, Von dt. Dichtung u. Musik (1933); H. F. K. Günther, Rasse und Stil² (1927); S. Günther, Mus. Begabung u. R.-Forschung (AfMF, 1937); ders., Der mus. Stil d. westischen und dinarischen R. (ebd. 1938); E. Rittershaus, D. Vererb. mus. Eigenschaften (Arch. f. Rassenbiologie XXIX, 1935); W. *Gurlitt, Vom Deutschtum in der Musik (Musik im Zeitbewußtsein I, 1933); Rob. *Lach, Das Rasseproblem in der vergl. Musikwissenschaft (Forschungsber. des Inst. f. Osten u. Orient, III, 1923, S. 107ff.); R. *Zimmermann, R. u. Rhythmus (Rhythmus XIV, 1936); F. Metzler, Wesen d. mus. Rassenstilforsch. (Mus. u. Volk,

Kassel 1936); ders., Nordischer Stil im germ. Volksld. (ebd. 1934/35); W. Rauschenberger, Übd. d. rass. Grundl. d. dt. Tonkunst (Zs. f. Rassenkunde 12, 1941); A. Seifert, Von Art u. Wesen deutscher Musik (1937); ders., Volksld. u. Rasse (Berlin 1940).

Rastral (v. lat. *rastrum* = Harke), Instr. zum gleichzeitigen Ziehen der 5 Notenlinien (jetzt meist als Rolle oder fünffache Notenfeder); daher auch „rastriertes“ = liniertes Papier.

Rasumowsky, Andreas Graf (1815 Fürst), russischer Gesandter in Wien, spielte 1808—16 mit dem 1. Geiger *Schuppanzigh, mit Weiß(Br)undLincke (Vc) StrQu (später statt seiner Sina, dann Holz); Beethoven widmete ihm die 3 Quartette op. 59 (R. zu Ehren z. T. mit russ. Themen), die 5. u. 6. Sinf.

Rathgeber, Valentin, * 3. April 1682 zu Oberelsbach, † 2. Juni 1750 als Benediktinerpater (seit 1707) zu Kloster Banz (Franken), 1704—07 Schulmeister in Würzburg, 1711 Priester; 1729—38 weilte er eigenmächtig auswärts an süddt. Höfen, z. B. in München, u. wurde dafür bei der Rückkehr ins Kloster vorübergehend in Haft genommen; im Druck erschienen von seinen Kompos.: 22 Werke mit Messen, Vespem, Offertorien, Psalmen, Arien, Sanctus usw. (1721—43); ferner *Musikalischer Zeitvertreib auf dem Clavier* (1750, Neudr. v. *Steglich bei Nagel 1933) u. die Instr.-Konzerte *Chelys sonora* (1728), auch „10 Pastorellen vor die Weynachtszeit“ (Bibliogr. MfM XXIV, 153ff.). Vor allem wies ihn aber M. *Friedlaender (j.) (Das dt. Lied im 18. Jh. I, 1, S. 70ff., 1902, mit einer Reihe v. Beispielen) als Verfasser der drei ersten „Trachten“ des *Augsburgischen Tafelkonfekts* (1733ff.) nach, während H. J. *Moser als Komp. der schwächeren 4. Tracht (1746) den Augsburger J. Casp. Seyfert (1697 bis 1767) nachwies (Corydon I, 83ff. mit Abdr. der *Bettelzech* u. eines Quodlibets ebenda II, 144—154). Neudruck des *Tafelkonfekts* I—III bei Lindner, Gesch. d. dt. Lieder, Anh. S. 1—100; Neudr. aller vier Trachten v. H. J. *Moser als RD 19 (1943); Ausw. v. W. Puddelko (Bärenr., erw. 1940).

„Lit.“: H. *Kretzschmar, Gesch. d. neueren dt. Lieder, S. 168 ff.

Rau, Karl August, * 29. April 1890 zu Frankfurt a. M., † (auf einer Reise) 2. Okt. 1921 zu Karlsruhe, stud. in München u. a. bei *Sandberger, *Kroyer E. *Schmitz u. *Klose, 1913 Dr. phil. (Diss. L. *Vittori*), kam im gleichen Jahr als Kplm. u. Doz. f. MW. nach Bückeburg, wo er 1917 Dir. des neubegr. fürstl. Instituts f. MW. wurde (Prof.) u. 1919 die fürstl. Musikschule eröffnete. 1918 schrieb er eine MG. in Tabellenform (Sammlg. Kösel), auch Lieder.

Raucheisen, Michael, * 10. Febr. 1889 zu Rain am Lech, wurde Geiger im Münchner Hoforch. unter *Mottl, der ihn unterr., auch Bratschist im Münchner StrQu, sattelte dann zum Kl-Spieler um (Schüler v. Bußmeyer u. *Thuille) u. lebt seit 1918 als sehr gesuchter Begleiter in Berlin (seit 1933 in 2. Ehe mit Maria *Ivogün verh.), seit 1941 auch Ref. des Reichsrundfunks (Dtschld.-Sender).

Raugel (spr. roebel), Félix, * 27. Nov. 1881 zu Saint Quentin, stud. KM. am Cons. in Lille sowie seit 1900 in Paris, wo an der *Schola cantorum* d'Indy, an der *Ec. des hautes ét. soc.* u. a. *Pirro u. *Rolland seine Lehrer waren, gründete 1908 die *Soc. Haendel* u. wurde 1911 Kplm. an St. Eustache. 1912—14 dirig. er die *Société de mus. ancienne* zu Lille, seit 1914 die *Petite scène* (Opéras com. des 18. Jhs.), 1922 bis 1924 die *Chorale franç.*, seit 1926 die *Société philh.* zu Reims u. wurde 1930 Dirig. der *Soc. des Etudes Mozartiennes*. Außer Aufsätzen u. a. in der *Trib. de St. Gervaise* schrieb er: *L'instrumentation du Messie de Haendel* (1911); *Les orgues de l'abbaye de St. Mihiel* (1919); *L'orgue de la cathédrale de Toul* (diese beiden dt. v. P. Smets); *Recherches sur les maîtres de l'ancienne facture franç. d'orgues* (1919); *Le cantique franç.* (1920); *Les organistes (in Mus. célèbres, 1923)*; *Les grandes orgues de Paris etc.* (1927); *Les anciennes orgues de Seine et Oise* (1926); dgl. *de Seine et Marne* (1928); *Palestrina* (1930).

Raumakustik s. Akustik 2); dazu noch O. Vierling, Elektrisch verbesserte R. (in *Akustische Zs.* VI, 1941).

Rauschquinte, eine zweitönige Orgelmixtur aus Duodezime u. Doppeloktave zum Prinzipal 8' oder 16'.

Ravel, Maurice, * 7. März 1875 zu Ciboure (Bas-Pyrénées), † 28. Dez. 1937 in Paris, stud. am Pariser Cons. u. a. bei *Gédalge (j.), G. *Fauré (Komp.), gewann 1901 den 2. Römerpreis, während ihn die Rückschrittler 1905 zum Wettbewerb um den 1. Preis nicht zuließen. 1934 wurde er als Nachf. *Widors Dir. d. Ausländerhochsch. in Fontainebleau. Am Anfang seiner Entwicklung beeinflussten ihn (fast noch mehr als *Debussy) *Chabrier u. *Satie (j.); bis etwa 1915 mischen sich in diese bedeutenden französischen Musiker Elemente der Clavecinisten und des Impressionismus, gesehen durch das persönliche Medium seiner zarten Ironie. „Man könnte R. mit einer Gartenanlage im franz. Stil vergleichen, bei dem die Natur dem menschlichen Willen unterjocht wurde ... R. ist ein typisch franz. Musiker: auf dem gleichen Boden erwachsen wie Couperin u. Rameau, u. wie der letztere verbirgt er meisterhaft die Kunst eben durch die Kunst selbst“ (*Prunières [j.] in Adlers Hdb. 21068ff.). Mit dem neuartigen Klavierstil seiner *Jeux d'Eau* v. 1901, dem F-dur-StrQu (1904) u. den 3 Orch.-Gesängen *Shéhérazade* steht seine Eigenart bereits fest; diese Schaffensperiode reicht einschl. bis zu dem Kl-Trio v. 1915, das den Beginn einer Stilvereinfachung zeigt. Nach der Kriegspause eröffnete die Sonate f. V u. Vc (1920—22) eine neue Wendung mehr aus dem Pointillistischen u. Akkordflächigen ins Lineare. Die übrigen Hauptwerke sind: f. Kl: *Pavane pour une infante défunte* (1899; f. Orgel Mainz 1933); *Miroirs* (1905), *Sonatine* (1905), *Gaspar de la Nuit* (1908), *Valses nobles et sentimentales* (1911), *Tombeau de Couperin* (1920), *Tombeau de Debussy* (dgl.), 4 hdg.: *Ma Mère l'Oye* (Mutter Gans, 1908; auch als Ballett instr. 1912); f. V: *Tzigane* (1923); Klavierkonzert (1930); Lieder; Kammermusik: 3 *Poèmes* nach Mallarmé (KlQu, 2 Fl, 2 Cl, 1913); *Chansons Madécasses* (Ges, Kl, Fl, Vc, 1929); Sonate f. V u. Kl (1927); *Introd. u. Allegro* f. Harfe, Str., Fl, Cl (1906); *Rhapsodie espagnole* f. Orch.; Ballette: *Daphnis et Chloé* (für Diaghilew, 1912); *La Valse* (dgl. 1920); *Boléro* (1928); Opern: *L'heure espagnole* (1aktig, kom. O., 1907, aufgef. 1911, dt. als *Eine*

Stunde Spanien); Ballettopter *L'enfant et les sortilèges* (Monte Carlo u. Brüssel 1925, dt. v. E. Bloch [j.] als *Das Zauberwort*, Wien 1932); *Jeanne d'Arc* (1935). Auch instr. er f. *Kusnezow Mussorgskis „*Bilder auf einer Ausstellung*“.

Lit.: Roland-Manuel, *M. R. et son œuvre dram.* (1928); ders., *R. (o. J.)* u. RM (April 1921); H. *Mersmann, *Kammermusik IV*, 158ff.; ders., *Moderne Musik* (Bückens Hdb.), S. 117 bis 119; A. *Coeuroy, *La mus. fr. moderne* (1922); R.-Nr. der RM April 1925 und 1938; Shera, *Debussy and R.* (London 1925); E. Burlingame Hill in *Mus. Quarterly* (Jan. 1927); H. *Prunières (j.) in *50 ans de musique française* (II, 1929) und in Schweizerische MZtg. Jan. 1934; K. Akeret, *Stud. z. Kl.-Werk v. M. R.* (Diss. Zürich 1941); P. Landormy, *M. R.* (*Mus. Quarterly* 25, 1939).

re s. Solmisation.

Rebec, m.-a. *StrInstr. (afr. *Rubebe*, angebl. arab. *Rebāb*; span. *rebēca* = Fiedel), Birnengeige.

Lit.: D. Rittmeyer-Iselin in der Nef-Festschr. 1933.

Rebel, Jean Ferry, * April 1661 zu Paris, † (beerd. 3.) Jan. 1747 ebenda, vielleicht noch Schüler Lullys, war seit 1705 Mitgl. der 24 *violons du roi* u. wurde 1718 kgl. Kammerkomp. Außer einer Oper schrieb er Balletts; davon erhielt *Les caractères de la danse* (1715) einen Neudr. (1905) durch P. *Aubry. Ferner schrieb er 2—3stg.e Sonaten (1695), Suiten (1705) u. Sonaten (1712) f. V u. Bc. (daraus ein Rondo *Les cloches* in *Scherings Alten Meistern), auch 5stg.e *Caprices* (1711).

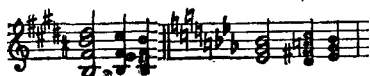
Lit.: L. de *La Laurencie in SbIMG VII; M. *Pincherle, *Les premiers sonatistes fr.* (SIM 1911); A. *Moser, *Gesch. d. V-Spiels*, S. 171f.

Rechtschreibung, musikalische, nennt man die im notwendigen Ausgleich von logischer Richtigkeit und praktischer Übersichtlichkeit entwickelte Notierungsweise: a) bezügl. der *chromatischen Stufen und *enharmonischen Verwechslungen; letztere verwendet man zumal streckenweise, um

zuviel Doppelkreuze u. Doppelbeenen zu vermeiden, z. B. statt:



praktischer:



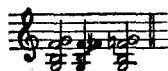
Oder man sucht dem Auge gewohnte Bilder zu bieten, so im Kl-Satz z. B.:



statt logisch richtig



(vgl. ferner die Beispiele unter *Neapolitanisch*). Hierher gehört auch, daß man (zur Vermeidung von zuviel Hilfslinien über und unter dem System) von *Oktavmarken* Gebrauch macht. Gelegentlich muß man im Klaviersatz sogar geteilte Stiele verwenden, z. B.:

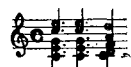


da melodisch g ges g irreführend wäre. Zur mus. R. gehört sodann die Befolgung klarer Regeln über *Versetzungszeichen*; zwar gelten diese, soweit sie nicht am Zeilenbeginn vorgezeichnet sind, nur für die Note, vor der sie stehen, und während des einen Taktes. Doch tut man gut, mit Auflösungszeichen auch nach dem Taktstrich und betr. anderer Oktavlagen nicht zu sparsam zu sein, diese aber als streng genommen überflüssig u. U. einzuklammern. Z. B.:



b) in *rhythmischer* Beziehung: zur besseren Übersicht von *Balken* vgl. das Notenbeisp. bei „Musiklesen“. Über das korrekte Setzen von *Taktstrichen* siehe „Phrasierungslehre“ u. „Takt“. Betr. der *Synkopen*-Schreibung befolge man die Regel, bei Takthälfte oder (in langsamem Zeitmaß) auch bei allen Zähl-

zeiten lieber den neuen Wert anzubinden; also nicht



sondern



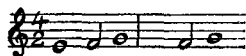
auch nicht



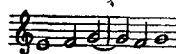
sondern



Zur *Übertragung* alter *Mensuralmusik* in moderne Noten siehe betr. der Wahl der Wertklassen die Notenbeispiele S. 549/50 oben. Daß die Möglichkeit einer Spartierung auch ohne Eingriffe in das alte Notenbild besteht, bewies R. v. *Ficker sehr schön in DTÖ 76 (6. Trienter Ausw.), die sich allerdings an notationskundige MW.ler wendet. Fürs prakt. Musizieren wird es kaum ohne Mittelausgleiche abgehen; so wird die von der Jugendbewegung wieder romantisch geschätzte Altertümlichkeit, größere Werte kurz vor dem Taktstrich nicht mit Bindung zu teilen, also



statt



wohl von allen Berufsmusikern als die Praxis erschwerend bekämpft; ebenso die Schreibung



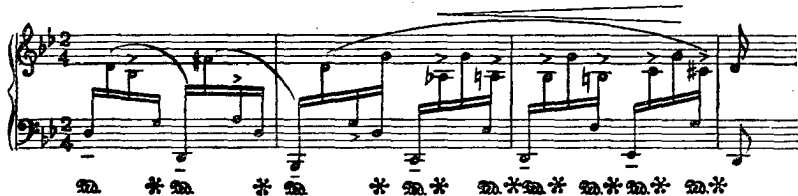
statt



Aber hier kann man wenigstens für die Altertümlichkeit ins Feld führen, daß die Motivgleichheit durch sie fürs Auge genau festgehalten wird. Es würde zu weit führen, hier auch noch die vielerlei

orthogr. Möglichkeiten u. persönlichen Gewohnheiten der Meister bezügl. der Schreibung von in *Figuration aufgelöster Polyphonie zu behandeln; es genüge, aus Schumanns *Dichterliebe*

Nr. 10 („Hör' ich das Liedchen klingen“, Takt 23—25) mit folgender vereinfachten Notierung zu vergleichen, die zwar pianistisch fast dasselbe, im Gefühls-wert aber sehr viel weniger bietet:



Rechtsverhältnisse der Musiker. Lit.:

P. Dienstag u. A. Elster, Hdb. des dt. Theater-, Film-, Musik- u. Artisten-rechts (Berlin 1932); zur alten Zeit s. Zunftwesen, Spielleute; ferner s. Urheberrecht, Reichsmusikkammer, Rundfunk, Zunftwesen.

Récital (franz., spr. reBital, engl. spr. rißeitl), 1840 von Liszt geprägter Ausdruck für ein Solistenkonzert ohne Begl. (Klavierabend).

Recitativo s. Rezitativ.

Refardt, Edgar, * 8. Aug. 1877 in Basel, Dr. jur., Musikhistoriker seit 1915, ordnete die Musikabt. der Bibl. Basel (Katalog 1925), liest an der Basler Volkshochschule u. schrieb u. a.: Biogr. Beitr. z. Basler MG. (Basler Jb. 1920 bis 1922); Musik der Basler Volksschauspiele d. 16. Jhs. (AfMW 1921); H. Huber (1923); Studien über den Rhythmus (Bull. 1923); Basler Choral-Inkunabeln (Schw. Jb. f. MW. I); Musikerlex. d. Schweiz (1928); Th. Fröhlich (Schw. Musikpäd. Blätter 1936); Mithg. des Schweizer Musikerlexikons (1939).

Refrain (franz., spr. refrä, ital. *ripresa*), Kehrreim, musikalisch und textlich gleichbleibender Bekräftigungssatz (oder auch Gegensatz) nach wechselnden Vorstrophen, gern vom Chor gegen Soloteile des Vorsängers abgehoben u. so aus der Volkstanz-Praxis wie aus dem geselligen Rundgesang erwachsen, führte in der *Ballade als *Copla* und im *Rondo als Thema seine Rolle durch und verstärkte sich im 14. Jh. oft zur gleichgewichtigen Gegenstrophe (*Sang* u. *Widersang*).

Lit.: H. *Mersmann, Musikalische Werte des Kehrreims (Jb. f. Volksliedf. I); H. J. *Moser, Die Ballade; Fritz

*Piersig, Das Rondo (beide in Martens Reihe *Mus. Formen*, Vieweg).

Regal, eine kl. alte *Orgel nur mit Zungenstimmen (erstmal 1372), s. auch Positiv u. Portativ; auch für einzelne Zungenregister vormals gebräuchlich.

Reger, Max, * 19. März 1873 zu Brand im bayr. Fichtelgeb., † 11. Mai 1916 zu Leipzig, verlebte seine Jugend als Sohn eines Seminarlehrers zu Weiden (Oberpf.), durch den dortigen Org. Adalb. Lindner nach Schriften Hugo *Riemanns unterwiesener u. seit 1890 in Sondershausen und Wiesbaden von diesem selbst unterrichtet, dem er sehr bald als Hilfslehrer am Kons. zur Seite trat. Nach dem Einj.-Jahr körperlich u. seelisch in schwerer Krise, zog er sich 1898 nach Weiden zurück, wo schon seine stürmischsten Orgelwerke entstanden; K. *Straube trat seit 1899 von Wesel, dann von Leipzig aus werbend für sie ein. 1901 siedelte R. nach München über, wo er sich verheiratete u. (von den Anhängern *Thuilles bekämpft) 1905/06 an der Akad. d. Tk. unterrichtete. 1907 ging er, in steigendem Maße berühmt, als UnivMD. (bis 1908) u. Komp.-Prof. an das Leipziger Kons., wurde Jenaer u. Berliner Dr. h. c., ward 1911 als Hkplm. (Hofrat, 1913 GMD.) nach Meiningen berufen, wo er das unter *Bülow u. *Steinbach weit bekannte Orch. rasch auf Reisen zu neuer Anerkennung brachte. 1914 trat er wegen eines Herzleidens zurück u. übersiedelte nach Jena, wo er rastlos weiterschuf; auf einer Reise starb er, nachts im Bett Korrekturen lesend, im Leipziger Hotel Hentschel am Herzschlag.

Reger bot nach außen hin (ähnlich wie Bruckner) ein wenig den Anschein

des unbeholfenen Kleinstadtkantors u. -organisten, war derb, naiv, von handfestem Humor, trunkfroh, gesellig, trotz eines massigen Körpers aber voll zarter Reizsamkeit, ein scharfer Kopf, hochgebildet und voll bewußter Künstlerwürde. Mit fast einzigartiger Begabung zur Polyphonie war er gewohnt, „in Fugen zu denken“; von Brahms und Bach ausgehend, aber auch für Liszts und Wagners Erbe geöffnet, war er doch weder ein romantischer noch ein Renaissance-, sondern ein moderner Barocktyp, geborener Expressionist, den stärkste Affektgeladenheit zur Ballung von Stimmen und Akkord-Alterationen trieb, so daß er im Aufschwellen der letztromantischen Dissonanzwelle um 1907 (Strauß' Salome, Mahlers [j.] Lied v. d. Erde) sich unter den Modernisten fühlen durfte („Wir reiten unentwegt nach links!“). Doch ist seit op. 100 eine deutliche Abklärung und Auflockerung seines Stils zu spüren, der bis dahin auch klavieristisch und orchestral ähnlich registerhaft wie seine Orgelschreibweise verlaufen war; nicht nur die wachsende Praxis des Meininger Orchesterdirig., sondern vor allem eine innere Entkrampfung führte ihn von Sturm und Drang zu jener neuen Klassizität, die in der Böcklinsuite, dem Cl Quint., den Mozartvariationen Erfüllung fand. Gleichwohl fühlte R., der mit der unerhörten Gedächtnisbändigung der Großmeister alles im Kopf fertigkomponierte, sich erst in der Vorbereitung zum „Eigentlichen“, u. es ist tragisch, daß er bereits mit 43 Jahren, vor der 1. Sinf., abberufen wurde. Gleichwohl ist sein Schaffen fast unübersehbar. Ist auch der Liederkomponist heute gegen seine Lebzeiten spürbar zurückgetreten und geht die Orgelbewegung im Augenblick ganz andere als seine Wege, so ist R. doch gerade durch die deutschen Organisten, die ihm das stärkste Erbe seit Bach verdanken, zum Range eines Klassikers still emporgeführt worden. Selber ein hervorragender Pianist, der zumal über eine weit ausschwingende Dynamik verfügte, ist er heute als Klavierkompon., mit seiner reichen Kammermusik, mit den meisterlichen Chor- u. Orchesterwerken zu dem „letzten instr. Klassiker seit Brahms“ aufgestiegen; obwohl er Katholik war, verdankt die

ev. KM. seinen Motetten, Kantaten u. Choralbearbb. stärkste Antriebe. So steht er seltsam janusköpfig zwischen den Zeiten: z. T. der Gespaltene ihrer unrastigen Wende u. doch auch ein überzeitlicher deutscher Meister von nordischem „Schrot und Korn“. Zu seinen Freunden u. Mitarbeitern zählten außer Lindner u. Straube u. a. die Geiger Hösl, *Marteau, *Wendling, *Havemann, die Sänger J. Loritz, L. *Heß, Frau Erler-Schnaudt, die Klavierspielerinnen *Kwast-Hodapp, Fischer-Maretszki, Saatweber-Schlieper, Aug. *Schmidt-Lindner. Seine Schüler sind u. a. Jos. *Haas, Fritz *Stein, K. *Hasse, Fritz *Busch, O. *Schoeck, H. *Poppen, H. *Holle, H. *Grabner, H. *Unger.

Werke (themat. Katalog v. Fr. Stein, Leipzig 1936ff., Verz. bei Poppen, bei Lindner, in den Briefen; Katalog v. W. *Altmann [1917]): A) für Orgel: 3 Stücke op. 7; Suite (e) op. 16; Fantasie *Ein feste Burg* op. 27; dgl. *Freu dich sehr* op. 30; 1. Son. (fis) op. 33; 2 Choralfant. op. 40; Fant. u. Fuge B-A-C-H op. 46; 6 Trios op. 47; 3 Choralfant. op. 52; 5 leichte Präl. u. Fugen op. 56; sinf. Fant. u. Fuge (*Inferno*) op. 57; 12 Stücke op. 59; 2. Son. (d) op. 60; 12 Stücke op. 63; Var. u. Fuge op. 73; Vorspiele op. 79b; 12 Stücke op. 80; 4 Präl. u. Fugen, Introd. u. Passac., Var. u. Fuge über *Heil dir im Siegerkr.* op. 85; Suite (g) op. 92; Bachs 2stg. e Inv. 3stg. erweitert; Bachsche Kl-W. e f. Org. bearb.; Introd., Passac. u. Fuge (für Breslau) op. 127; 9 Stücke op. 129; 30 kl. Choralvorsp. op. 135a (v. K. Kämpf f. Harm.); Fant. u. Fuge op. 135b; 7 Stücke op. 145. B) Lieder mit Kl: op. 4, 12, 15, 23, 31, 35, 37, 43, 48, 51, 55, 62, 66, 68, 70, 75, 76 (51 schlichte Weisen in 5 Heften), 79c, 88, 97, 98, 137 (kl. geistl. Lieder, auch mit Org.), 142; mit Orgel: op. 19, 2 ohne op., 105, 137. C) Duette f. Sopr. u. Alt m. Kl: op. 14/15, op. 111a. D) a capp.-Chöre: MCh.e: op. 38, 5 u. 9 Volkslieder ohne op.; op. 83; FrCh.e: op. 79g, op. 111b u. c; GemCh.e: 6stg. e op. 39; *Der ev. KChor* (40 leichte Ges.); *Palmsonntagmorgen* 1stg.; 6 und 8 Volkslieder; op. 79f; Motette *Mein Odem ist schwach* (op. 110); 8 geistl. Ges. 4—8stg. op. 138a; dgl. mit Kl: op. 6. E) Gesang m. Orch.: *Hymne*

an den Gesang (MCh.e) op. 21; *Gesang der Verklärten* (GemCh) op. 71; *Der 100. Ps.* (GemCh, Org.); *Die Nonnen* (GemCh, neu instr. v. *Pillney) op. 112; *Weihe der Nacht* (A, MCh) op. 119; *An die Hoffnung* (A, Orch.) op. 124; *Hymnus der Liebe* (Bar. oder A.); 4 Choral-kantaten (1903): *Vom Himmel hoch, O wie selig seid ihr doch, O Haupt voll Blut u. Wunden, Meinen Jesum laß ich nicht* (5. im Nachlaß: *Auferstanden*); *Römischer Triumphgesang* op. 126; *Weihesang* (A., GemCh, Bl u. Pk) ohne op.; *Der Einsiedler* (Bar., 5stg. Ch u. Orch.) u. *Requiem* (Hebbel, A. od. Bar., Ch u. Orch.) op. 144; Ein Requiem-satz op. 145a (Totenfeier) hg. v. *Stein a. d. Nachlaß; F) Kl 2hdg.: 7 Walzer op. 11; Lose Bll. op. 13; Aus der Jugendzeit op. 17; Improv.en op. 18; *Etude brill.*; Kanons; 6 Walzer op. 22; Aquarellen op. 25; 7 Charakterstücke op. 32; Bunte Bll. op. 36; Kleine Vortragsstücke op. 44; Intermezzi op. 45; Silhouetten op. 53; Kleine Stücke op. 79a; *Var. u. Fuge über ein Thema v. Bach* op. 81; *Aus meinem Tagebuche* op. 82; 4 Sonatinen op. 89; 6 Präl. u. Fugen op. 99; Episoden (3 Hefte) op. 115; *Var. u. Fuge über ein Thema v. Telemann* op. 134; *Träume am Kamin* op. 143; Spezialstudien; Chopinbearbb.; 4hdg.: 12 Walzer-Kaprizen op. 9; 10 dt. Tänze op. 10; 6 Walzer op. 22; 5 *Pièces pittores.* op. 34; 6 Burlesken op. 58; 6 Stücke op. 94; Bearbb. Bachscher Orch.-We.; für 2 Kle.e 4hdg.: *Var. u. Fuge über ein Thema von Beethoven* op. 86 (auch f. Orch.); *Introd., Passac. u. Fuge* op. 96 f. Kl u. Orch.; Konzert-op. 114. G) Kammermusik: a) V allein: 4 Son. op. 42; 7 Son. op. 91; 3 Präl. u. Fugen u. Chaconne op. 117; 6 Präl. u. Fugen op. 131a; b) f. 2 Ven.: 3 Duos, Kanons u. Fugen im alten Stil op. 131b; c) V u. Kl: Son. op. 1, 3, 41, 72 (über *Affe u. Schaf*), 84, 107, 122, 139; 2 Romanzen op. 50; Kleine Stücke op. 79d, 87, 103c; Suite im alten Stil op. 93 (auch f. Orch.); Suite op. 103a; 3 kl. Sonaten op. 103b; d) V u. Orch.: 2 Romanzen op. 50; V-Konz. op. 101; Andante u. Rondo capriccioso (unvollendet; zu Ende komp. v. Fl. v. *Reuter); e) Bratsche allein: 3 Suiten op. 131d; f) Vc allein: 3 Suiten op. 131c; g) Vc u. Kl: Son. op. 5, 28, 78, 116;

kl. Stücke op. 79e; h) Trios: Kl-Trios op. 2, 102; Str-Trios op. 77b, 141b; f. Fl, V, Br: Serenaden op. 77a u. 141a; i) Quartette: 2 StrQue op. 54 (g-moll, A-dur), 74 (d-moll), 109 (Es-dur), 121 (fis); Kl-Qu. op. 113 und 133; k) Quintette: Kl-Quint.e op. 21 (1923 hg.) und 64; Cl-Quint. op. 146; l) StrSextett op. 118; m) Cl-Sonaten: op. 49 (As, fis) und 107 (B). H) Orch.-Werke: *Sinfonietta* op. 90; *Serenade* op. 95; *Var. u. Fuge über ein lustg. Thema v. J. Ad. Hiller* op. 100; *Sinfon. Prolog zu einer Trag.* op. 108; *Lustspielow.* op. 120; Konz. im alten Stil op. 123; *Romantische Suite* op. 125; *Böcklin-Suite* op. 128; *Ballett-Suite* op. 130; *Mozart-Var.* op. 132 (auch f. 2 Kle.e 4hdg.); *Vaterländische Ow.* op. 140. — Bearbb. Bachscher Choralvorspiele f. Kl 2hdg.; Ausg. Bachscher Kl-Werke (mit *Schmid-Lindner); Instrum. Schubert-scher u. H. Wolf-scher Lieder; Bruchstücke Wagnerscher Werke f. 2 Kle.e. Eine M.-Reger-Gesellschaft, gegr. 1920, jétzt unter Vors. v. Straube (Lpz.), Mittlgen. hg. v. K. Hasse; in München eine Ges. z. Pfl. d. Kunst R.s in Bayern (Vors. Hertlein), eine andere in Wien. Lit.: Reger-Biogr. v. Fritz *Stein (Athenaion 1941), ders., *Themat. Katalog d. Werke R.s* (Lpz. 1936ff.); M. Lindner, M. R., ein Bild s. Jugendlebens (1922); G. Bagier, M. R. (1923); K. *Hasse, M. R. (mit dessen Aufsätzen, 1921); ders. im Dt. biogr. Jb. f. 1916; H. M. *Poppen, M. R. (1917); H. *Unger, M. R. (1921 u. 25); E. Segnitz, M. R. (1921); E. *Isler (Zürcher Neujbl. 1917); M. Hehemann, M. R. 1911-27; Ch. Brock (Lotti Reger), M. R. als Vater (Marburg 1936); E. Brand, M. R.s Kindheit und Jugendzeit (Das Innere Reich 1937); L. Taube, M. R.s Meisterjahre (Briefw. m. Bote u. Bock, Berlin 1941); W. *Gurlitt, Aus den Briefen M. R.s an H. Riemann (Peters-Jb. 1936); H. *Grabner, R.s Harmonik (1920); R. Würz, J. *Haas, H. Unger. R.s Persönlichkeit (1921); H. *Holle, R.s Chorwerke (1922); H. *Keller, R. u. d. Orgel (1923); A. Spemann, R.-Brevier (1923); Em. Cl. Ebert-Stöckinger, M. R. (1930); S. *Kallenberger, M. R. (1930); H. *Engel, Instr.-Konzert (Kretzschmars Führer),

S. 424ff. u. 455ff.; Gatscher, Die Fugentechnik R.s (1925); R. Huesgen, Der junge R. u. s. Orgelw.e (Diss. Freiburg. i. Br. 1932); Elsa Reger, Mein Leben für u. mit M. R. (1930, belletristisch); H. E. Rahner- Die Orgelchoralfanten R.s (Diss. Hdlbg. 1933); H. L. Denecke, M. R.s Sonatenform (Steinfestschr. 1939); Regerhefte der Musik XXIII/4 u. der ZfM Jg. 100 (März 33); F. Rabich, R.-Lieder (dess. Magazin H. 58, 1914); El. Pohl, Die Harmonik in den Liedern M. R.s (Diss. Wien 1931); Dejmek, Der Var.-Zyklus bei R. (Diss. Bonn 1928); P. Coenen, M. R.s Variationsschaffen (Diss. Berlin 1935); R. Schmid, Die Linienstruktur in R.s Schlichten Weisen (Diss. Wien 1929); G. Wolf, Das Capriccio bei R. (dgl.); A. Wilhelmer, Die Choralfantasien R.s (dgl., 1928); O. Söhngen, M. R.s Stellung i. d. kirchenmus. Entwickl. (Mus. u. Kirche 1941); W. Oehlmann, M. R. u. F. Busoni (Das Reich 1941); H. J. *Therstappen, D. Barock M. R.s (Dt. Mus. Kultur Jg. 6, 1941); ders., Über die Grundl. d. Form bei M. R. (Festschr. f. F. *Stein 1939).

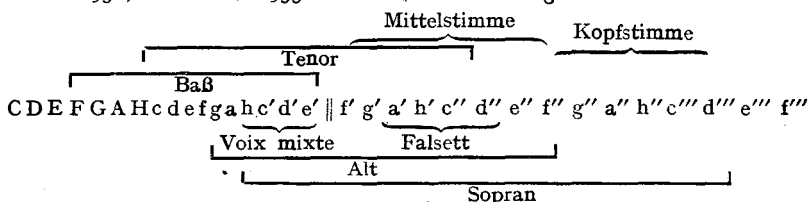
Das früheste dt. Regerfest fand 1910 in Dortmund statt (Hüttner, *Holt-schneider, *Marteau). Regerfeste der R.-Ges.: I Breslau 1922 II Wien 1923, III Dresden 1924; IV Essen 1926; V Frankf. a. M. 1927; VI Duisburg 1928; VII Heidelberg 1930; VIII Baden-Baden 1932; IX. Kassel 1933.

Regie s. Opernregie.

Regino v. Prüm, 892 Abt. dieses Eifelklosters u. † 915 als Abt. v. St. Maximin in Trier, kommt musikalisch in Betracht durch seine *Epistola de harmonica institutione* (Gerbert SS. I) nebst *Tonarius* (Autogr. in Stadtb. Leipzig, Abschr. in Ulm u. Brüssel, Coussemaker SS II).

Lit.: H. *Riemann, Gesch. d. MTh. 228f.

Register, 1) s. Orgel (S. 653, Sp. 2); 2) im Gesang: eine Reihe von Tönen, die mit im wesentlichen gleicher Stimmband-Einstellung (s. Kehlkopf) erzeugt werden, d. h. entweder mit Vollschiwung durch Anspannung des inneren Stimmbandmuskels (Bruststimme) oder mit scharf-dünner Kante durch seine Entspannung (Kopfstimme, Fistel, Mittelstimme); die scharfe Grenze beider Einstellungen bezeichnet der *Jodel-Bruch, den der Kunstgesang unmerklich zu überbrücken trachtet (daher als Ziel [aber in der Regel nicht als naturgegebener Tatbestand] das „Einregister“), was aufwärts unter *decresc.* weit leichter als abwärts mit *cresc.* möglich ist. Wichtig zum Verständnis ist, daß der R.-Wechsel sich nicht mit den verschiedenen Stimmgattungen verschiebt, sondern sich für S, A, T, B an der gleichen Stelle, e'/f', befindet, also für die Männerstimmen am oberen, für die Frauenstimmen am unteren Ende des Stimmumfangs:



Die Namen „Bruststimme“ und „Kopfstimme“ sind denkbar unglücklich gewählt, weil sie eine sekundäre Erscheinung, nämlich das Überwiegen der *Resonanzen, in den Mittelpunkt stellen, die obendrein künstlich in Gegensatz zu den Registern gebracht werden können: die Vollschiwung verbindet sich zwar normal in der Tiefe mit überwiegender Brustresonanz und die Schwiwung mit dünner Kante in der Höhe mit überwiegender Kopf-

resonanz; aber die Bruststimme, in der Höhe mit Kopfreonanz zur Randschwiwung aufgelockert, ergibt die *Voix mixte*; und die Fistel der „dünnen“ Stimmbandschiwung mit Brustresonanz verstärkt führt zum *Falsetto* der Tenöre. Ähnlich wird man auch die Altstimme, um den Registergegensatz zu mildern, an der Obergrenze des Brustregisters mit Kopfstimme *voix mixte*-ähnlich auflockern und die tiefe Mittelstimme mit Brustresonanz von oben

nach unten zu verstärken suchen. Im übrigen überschneiden sich die Registergrenzen gegenseitig, was stimmbildnerisch ausgenutzt werden muß, um möglichst verschiedene Klangfarben und mehrere dynamische Möglichkeiten zur Verfügung zu haben. So kann z. B. ein Bariton den Ton *fi* auf vierlei Arten erzeugen: 1) mit hochgetriebener Bruststimme *ff*; 2) mit *voix mixte p*; 3) mit

Fistel pp; 4) mit *Falsett* (resonatorisch verstärkter *Fistel*) *mf*. Der Helden-tenor treibt die Vollschrwingung im Forte, durch Kopffresonanz veredelt, bis oben hinauf; der lyrische Tenor dagegen entwickelt in der Höhe die Randschrwingung durch Resonanz zur vollen Rundung (*Falsett*). Der Alt wird u. U. folgendermaßen verfahren:



Der Sopran beobachtet bei *e'' i''* etwas wie einen zweiten, etwas schwächeren Registerübergang: hier setzt das Flötenregister (Kopfstimme) unter Verkürzung der schwingenden Stimmbandzone an, das aber ebenfalls resonatorisch verstärkt und so bis etwa *c'''* der Mittelstimme völlig angehehlt werden kann; nur die obersten Töne (bis *g'''*) bleiben meist reine Pfeiftöne. Die bewußte Verstärkung der Resonanzen geschieht durch entspr. *Atem-Führung, *Vokal-Färbung, *Deckung usw. Das Ideal wird sein, die verschiedenen Register u. Resonanzen so beherrschen zu lernen, daß ihr Gebrauch schließlich ganz unterbewußt u. automatisch einzig nach dem Diktat des musikalisch-darstellerischen Bedürfnisses erfolgt.

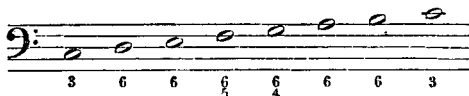
Lit.: Alle *Gesangs-Lehren; insbes. Jörgen *Forchhammer, Der heutige Stand der Registerfrage (Die Stimme XXIV/9) u. Die Registertheorie in der Praxis des Stimmbildners (ebenda H. 10/11); H. J. *Moser [u. O. Noe], Technik d. dt. Gesangkunst ²³ff.; ders., Renaissance des Falsettierens („Die Stimme“, 1928); W. Trendelenburg, Unters. d. R.-bruchstellen b. Gesang (Sitzungsber. d. Preuß. Akad. 1938).

Regnart (spr. renjar), Jakob, * um 1540 in den Niederlanden, † 16. Okt. 1599 zu Prag, kam schon als Knabe in die kais. Hofkapelle, wo er 1564 Tenorist, 1576 Unterkplm. wurde; 1582—95 war er Vizekplm. am erzherzogl. Hof in Innsbruck, zuletzt wieder in Prag als

kais. Vize-Hkplm. 1590 gab sein Bruder August ein Sammelw. von Kompos. der fünf Brüder R.s heraus; J. R.s Witwe veröffentl. von München aus bis 1611 seine Nachlaß-Werke. Am wichtigsten ist R. durch seine 67 3stg.en Villanellen v. 1576, 77, 79 (5stg.e Bearb. v. *Lechner, Partiturausg. v. *Eitner in Publ. Bd. 19, Ausw. v. Th. Buchleitner bei Kistner u. Siegel; *Schering Beisp. 139), mit denen er die Gattung in Dtschl. wirkungsvoll einführte. Seine wertvollen 5stg.en Deutschen Lieder v. 1580 bot H. *Osthoff in Partiturausg. 1930; außerdem schrieb R. Messen, Motetten, Kanzonen usw. Die 4stg.en *Poésies de Ronsard* seines Bruders François gab *Expert (Maitres de la ren. fr. Bd. 15) heraus.

Lit.: Bibliogr. in MfM XII 97; A. Wassermann, Die weltl. Werke J. R.s (ungedr. Diss. Wien 1919); H. J. *Moser, Gesch. d. dt. Musik I ⁵472 ff. u. Das dt. Chorlied v. Senfl bis Haßler (Petersjb. 1928), S. 54 ff.; G. Müller, Gesch. d. dt. Liedes (1923), S. 3 ff.; W. Brauer, J. R., H. J. *Schein u. die Anfänge der dt. Barocklyrik (Dt. Vjschr. XVII/3); H. *Osthoff, Eine unbekannte Schauspielmusik J. R.s (J. Wolf-Festschr.).

Regola dell' ottava (Oktavregel), ein praktischer Handgriff der ital. Generalbaßspieler des 17./18. Jhs., um auch unbezifferte Bc.s sinnvoll zu harmonisieren: die Akkordwahl für die aufsteigende Tonleiter im Baß nach dem Schema



Rehberg, Willy, * 2. Sept. 1863 zu Morges (Schweiz), † 21. April 1937 in Mannheim, stud. bei *Hegar und R. Freund (j.) (Zürich), dann am Leipziger Kons., wo er bis 1890 KIL. war (zugleich Dirig. in Altenburg), wirkte 1890—1907 als 1. KIL. am Kons. Genf, auch Dirig., war dann Lehrer am Hörschen Kons. (Erkft. a. M.), wurde 1917 Dir. der Mannheimer Hochschule, war 1921—26 Dir. der Musikschule in Basel, dann wieder Mitdir. der Mannheimer Hochschule (bis 1933); Komp. v. Kammermusik, bot zahlr. Rev.-Ausgg. v. Kl-Musik. — Sein Sohn Walter R., * 14. Mai 1900 zu Genf, stud. Kl bei s. Vater in Frankfurt a. M. u. Mannheim sowie bei d' *Albert, seit 1926 Lehrer (1930 Prof.) an der Stuttgarter Hochschule, ist ein trefflicher Konzertpianist, der auch für die *Jankóklaviatur eintrat, Kammermusikspieler u. Hg. v. Werken v. Handel u. Brahms (Ed. Cotta), v. Schubert (Steingraber), Mozart, Bachs Söhnen (Schott), komp. 2 Kl-Son., V-Son. usw. *Neuer Etüden-gang f. Kl.* (Schott) 1934. Auch schrieb er den klavierpäd. Teil zu *Müller-Blattaus Hoher Schule III (1936).

Rehmann, Theodor Bernhard, * 9. Febr. 1895 in Essen, Weltkriegsteiln., stud. MW in Münster u. Bonn, kath. KM in Regensburg (*Weinmann, *Griesbacher, *Renner), seit 1926 Domkplm. in Aachen (altndld. u. neuzeitl. a capp.-Musik); Kompos.: Marienkantate, 2 Messen, 2 Motettensammlungen, Langemarck- u. Goethezyklus für Chor, Kammermusik; 1926—38 Schriftleiter d. Gregoriusblatt u. -boten (Düsseldorf). Schriften u. a.: „Die Aachener Dommusik im 16. Jh.“

Reicha, Anton, * 25. oder 27. Febr. 1770 zu Prag, † 28. Mai 1836 zu Paris, stud. bei s. Oheim Jos. R. (1746—95, Vc. in Ottingen-Wallerstein u. Bonn), war als Flötist der Bonner Hkap. (1785—94) mit dem jungen Beethoven befreundet, lebte dann in Hamburg, seit 1799 in Paris, genoß 1802—08 zu Wien den Umgang mit Haydn, Beethoven, Salieri, ohne als Komp. sonderlich beachtet zu werden. Seit 1808 führte er mehrere Opern in Paris auf u. wurde 1818 als Nachf. *Méhuls Komp.-Prof. am Cons., Lehrer v. Liszt, *Gounod, *Dancla usw.,

1835 an Stelle *Boieldieu Mitgl. der Akademie. R. schrieb viel Kammermusik (StrQu.e, Cl-Quint., Bl-Quintette, Horntrios usw.), wichtiger sind s. theor. Werke, u. a.: Kl-Schule (1800); *Traité de mélodie* (1814, ²³², ¹¹1911); *Cours de compos.* (1818, ital. 44); *Traité de haute compos.* (2bdg. 1824/26, dt. 4bdg. v. *Czerny als *Vollstdg. Lehrbuch*, 1834); *L'art de composition dramatique* (1833) u. *Petit traité d'harmonie pratique* (o. J.). Eine Auswahl s. Werke i. Vorb (Ullmanns Verlag, Reichenberg).

Lit.: E. *Bücken, *Rs Leben u. Kompos.* (Diss. München 1912); ders., *R. als Theoretiker* (ZfMW II) u. *Beeth. u. R.* (Musik XII/12); J. G. *Prod'homme, *The unpublished Autobiogr. of A. R.* (*The Mus. Quarterly*, New York 1936); histor.: Delaire, *Notices sur R.* (1837).

Reichardt, Johann Friedrich, * 25. Nov. 1752 zu Königsberg i. Pr., † 27. Juni 1814 zu Giebichenstein bei Halle, Sohn des aus dem Rhld. stammenden Lautenisten Joh. R. (dazu H. Güttler im Kongr.-Ber. Lüttich [1930], S. 118ff.) stud. in Königsberg Philos. u. MTheor. dgl. in Leipzig, wo er im Kreise der Corona *Schróter u. J. Ad. *Hillers Singspiele schrieb, die Hartknoch 1773 in Riga druckte (*Hänschen u. Gretchen*, *Amors Guckkasten*). 1775 wurde er als Nachf. J. Fr. *Agricolas Kplm. *Friedrichs d. Gr., 2 Jahre später Schwiegersohn Franz *Bendas, begr. Berliner *Concerts spirituels* u. unternahm längere Reisen nach Italien, Paris und London. Unter Friedrich Wilhelm II. suchte er die Berliner ital. Oper als deutscher Patriot zu germanisieren (sein *Brenno* 1789), wurde aber wegen angeblicher Neigung zur franz. Revolution verklatscht, ging 1791 auf 3 jg. Urlaub nach London u. Skandinavien. 1794 kostete ihn sein freihetliches Bekenntnis nicht nur die Berliner Hkplm.-Stelle, sondern auch die Freundschaft Goethes u. Schillers, die ihn in ihren Xenien als Betriebsamen arg zerfledderten. Er ging nach Giebichenstein, wo er 1796 Salineninspektor wurde; zeitweilig lebte er unter König Friedr. Wilh. III. wieder in Berlin, wo er 1805/06 die *Berlinische Musikal. Ztg.* hg., floh vor Napoleon nach Königsberg, wurde zwar 1808 zwangsweise durch Jérôme als

Kasseler Hkplm. angestellt, entzog sich dieser Verpflichtung jedoch bald durch eine Reise nach Wien und lebte zuletzt in Giebichenstein, wo er noch den jungen C. LoewezurBalladenkomposition führte.

Stilistisch bei Ph. E. *Bach, G. *Benda, Glück u. Haydn beheimatet, wurde R. der Hauptvertoner der *Goetheschen *Singspiele und der Erfinder des *Liederspiels. Zwischen J. A. P. *Schulz und *Zelter, denen er an Begabung entschieden überlegen war, ist er der Führer der 2. Berliner Liederschule u. fesselt hier durch erstaunliche Regsamkeit der Erfindung und Wandelbarkeit des Ausdrucks; von „Schlaf, Kindchen, schlaf“ bis zu kühnen Monologen wie der Rhapsodie aus Goethes *Harzreise* oder denen aus Schillers *Jungfrau v. Orléans* hat er in jeder Form höchst eindringlich komponiert (vgl. den Vorschlag eines R. Albums in Kretzschmars *Gesch. d. Lieder*, S. 291ff.). Das seine 700 Lieder in rund 30 Sammlungen auch viel Oberflächliches u. Flüchtliges zeigen, sei zugegeben — trotzdem zeigt mancher Einfall ihn als hochbedeutend in der Wandlung vom Rokoko zur Weimar-Wiener Klassik hin (*Goethes Lieder, Oden, Balladen, Romanzen*, 128 Nrn. in 4 Teilen, der Königin Luise gewidmet, Ausw. v. *Wetzel, Beispiele bei Friedlaender [j]. Ausw. v. Jöde bei Nagel Nr. 37, andere bei Br. u. H.). Seine wichtigsten Liedersammlungen: *Gesänge fürs schöne Geschlecht* (1775); *Oden u. Lieder v. Klopstock, Stolberg, Claudius, Hölty* (1779); dgl. v. Goethe, Bürger, Voß (1780); *Frohe Lieder f. dt. Männer* (1781); *Lieder f. Kinder* (4 Teile, 1781); *Lieder v. Gleim u. Jacobi* (1784); *Deutsche Gesänge* (1788); *Lieder f. d. Jugend* (1799); *Wiegenlieder f. gute dt. Mütter* (1798); *Schillers lyr. Gedichte* (o. J.); *Sammelwerke: Musikal. Kunstmagazin* (1782 u. 91); *Lieder geselliger Freude* (1796/99). Neudr. v. 6 Goethe-Chorliedern (*Müller-Blattau bei Bispin); *Schillerchöre* (ders. bei Vieweg). Fernerschrieb er Kantaten, Opern, Ouvertüren, Sinfonien, Kl-Konzerte u. -Sonaten, V-Sonaten (2 f. V allein bei Nagel Nr. 64), Kammermusik. Vgl. auch *Volkslied.

Auch der Schriftsteller, der mehr war als der erste dt. Musikjournalist großen Stils, verdient stärkste Beachtung.

An die aufrechte Haltung, Lebendigkeit und umfassende Bildung des Mannes führen zumal seine Reisebriefe heran, so die gegen *Burneys „Unaufmerksamkeit“ sich wendenden *Briefe eines „aufmerksamen“ Reisenden, die Musik betreffend* (2 bdg., 1774/76); *Bemerkungen eines Reisenden* (1788); *Vertr. Briefe über Frankr.* (1792/93); *Vertraute Briefe aus Paris, geschr. 1802/03* (3 bdg., 1804/05); *Vertraute Briefe auf einer Reise nach Wien* (2 bdg., 1810, Neudr. v. Gugitz 1915); dann seine Selbstbiogr. (in der *Berl. MZ.* 1805). Selbständige Schriften: *Über die dt. kom. Oper* (1774); *Schreiben über die berlinische Musik* (1775); *Über die Pflichten des Ripienisten* (1776); *Händels Jugend* (1785) usw. Von R. hg. Zss.: *Mus. Wochenbl.* (1792) u. *Mus. Monatsschr.* (beide zus. als *Studien f. Tonkünstler u. Musikfr.* 1793); *Mus. Almanach* (1795); *Berl. Mus. Ztg.* (1805/06).

Lit.: W. Pauli, J. Fr. R., *Leben u. Lieder* (1903); C. Lange, R. (1902); P. Sieber, R. als M.-Ästhetiker (Diss. Basel 1929); H. Dennerlein, R. u. s. Kl-Werke (Münster i. W. 1930); Fr. Flöbner, Beiträge zur R.-Forschung (Diss. Frkft. 1928, gedr. 1933); ders., R., der hallische Komp. der Goethezeit (Halle 1929); M. Faller, R. u. die Anfänge der mus. Journalistik in Dtschl. (Diss. Kbg., Bärenr. 1929); E. Neuß, Das Giebichensteiner Dichterparadies (Halle 1932); G. Heinrichs, R.s Beziehungen zu Kassel (1922); *Müller-Blattau, Musik der Goethezeit (Euphorion 1930); G. *Schünemann, R.s Briefwechsel mit Herder (Festschr. f. Max *Schneider, Halle 1935); W. Zentner, J. F. R. (Bosse 1941); Ernst *Rudorff, Aus den Tagen der Romantik (1938); H. *Huschke, Musiker, Maler u. Dichter (1940); histor.: H. M. *Schletterer, J. Fr. R. (I 1865).

R.s Tochter Luise, * 11. April 1779 zu Berlin, † 17. Nov. 1826 zu Hamburg, wo sie seit 1814 Gesanglehrerin war, schrieb Lieder (Ausw. v. G. Rheinhardt, München 1922); Biogr. im Zürcher Neuj.-Bl. 1880 (Weber).

Reiche, Gottfried, * 5. Febr. 1667 zu Weißenfels, † 6. Okt. 1734 zu Leipzig, dort Stadtmusicus seit 1691, Bachs berühmter Trompeter, bot 1696 24

Quatricinien zum *Abblasen (Neudr. v. Adolf Müller 1927).

Lit.: A. *Schering im Bachjb. 1918.

Reichsdienststellen. Zuständig sind 1) für alle Angelegenheiten des Musiklebens die Musikabteilung des Reichsministeriums f. Volksaufklärung u. Propaganda, Berlin W 8, Krausenstr. 1, Leiter: Generalintendant GMD Dr. H. *Drewes; nachgeordnete Dienststellen: Reichsstelle für Musikbearbeitungen, Reichsmusikprüfstelle, Auslandsstelle für Musik, Amt für Konzertwesen; 2) für Opernangelegenheiten die Musik- und die Theaterabt. des Reichspropagandamin.; 3) in Angelegenheiten der Gaugebiete dem Minister als dem Präs. der Reichskulturkammer verantwortlich die Landeskulturwalter (in Personalunion mit dem Leiter des betr. Reichspropagandaamts, dem jeweils ein Kulturreferent untersteht); 4) Reichsmusikkammer, siehe dort, für Ständesangelegenheiten des Opernpersonals die Reichstheaterkammer; 5) beim Reichsstatthalter (Gauleiter) der General-Kulturreferent (bzw. Gaukulturbeauftragte); 6) für die Verwaltung der Musikhochschulen, für MW an Universitäten sowie für Schulmusik d. Reichserziehungsministerium (Berlin W 8, Wilhelmstr. 68). Über die Parteistellen mit Musikreferenten s. *Nationalsoz. dt. Arbeiterpartei.

Reichsjugendführung, musikalische, ist die Hauptabteilung „Musik“ des Kulturamts der R.F., Berlin-Charlottenburg, Kaiserdamm 46, Leiter Wlfg. Stumme; dazu die Musikreferenten der Gebiete u. Musikreferentinnen d. Obergaue (s. Hesses Musikerkalender I rff.); vgl. auch Abblasen u. Jugendmusik.

Reichsmusikkammer, als Teil der Reichskulturkammer (Präs. Reichsmin. Dr. Goebbels, Generalsekr. MinDir. Hinkel) dem Reichsmin. f. Volksaufklärung u. Propag. (s. Reichsdienststellen) nachgeordnet, seit 1934 bestehende Ständesvertretung der Tonkünstler, Berlin W, Bernburger Str. 19; Präs. Prof. Dr. P. *Raabe. Fachschaften: Komponisten, Musikerz. u. Chorl., Solisten u. KM., Kplm. u. OrchMusiker, Unterhaltungsmusik; ferner der Dtsch. Sängerbund, der RV. der gem. Ch.e, der RV. f. Volks-

musik (siehe Laienmusik), die Fachschaften Konzertveranstalter, Konzertvermittler, Musikverleger, Musikalienhändler, Angestellte des Musikalienhandels, Instrumentengewerbe, *Stagma, Unterhaltungskapellen u. Blindenkonzerntamt, ferner die regionalen Landes-, Kreis- u. Ortsmusikerschaften, Amt f. Konz.wesen (mit dem Dt. Gemeindegtag), s. Musikorganisation..

Lit.: H. Ihler, Die RMK (1935); K. F. Schrieber, Das Recht der RMK (1936); Amtliche Mitteilungen der RMK (seit 1935), Nachrichtendienst der Fachschaft Musikerz. (seit 1936), Rundschreiben des Amts f. Konzertwesen, Mittlg.en der Fachschaft Orchester (seit 1938).

Reichwein, Leopold, * 16. Mai 1878 in Breslau, wurde Theaterkplm. in Breslau, Mannheim, Karlsruhe, 1913—21 an der Wiener Hofoper, dann KonzDir. der Ges. d. Musikerz., 1926 städt. GMD in Bochum; seit dem Anschluß wieder in Wien, wo er Dirig. an d. Staatsoper u. Leiter der Kplm.klasse der Staatsakad. (Prof.) ist. Schrieb Opern, Operetten, eine Faustmusik, Lieder u. „Werden u. Wesen der Bayreuther Festspiele“ (1934).

Reidinger, Friedrich, * 17. Juli 1890 in Wien-Döbling, Weltkriegsteilnehmer, stud. seit 1919 a. d. Univ. Wien (Dr. phil.) u. bei Franz *Schmidt Kompos.; 1928 Kunstpreis der Stadt Wien, 1937 gr. österr. Staatspreis, wurde 1938 Komp.prof. a. d. Reichshochschule Wien, leitet dort die „Konzerte junger Künstler“ und ist seit 1940 Generalsekr. der Konzerthausgesellschaft. Werke u. a.: Oper „Römerzug“ (erst z. T. aufgef.); Gotische Messe (1934), 13. Ps. (T, gemCh, gr. Orch, Orgel); Sinf. e-moll; Eichendorff-Suite; Alte Tänze f. kl. Orch., 5 OrchLieder, Cl-Quint. „Spätsommer in Tulfes“, 2 StrQu.e, Kl-Quint., Kl-Trio, Vc-Son., V-Son., Kl-Var.en, Div. f. 6 Bll., Lieder, MCh.e.

Reimann, Heinrich, * 14. März 1850 zu Rengersdorf (Schlesien), † 24. Mai 1906 zu Berlin, wurde 1875 Breslauer Dr. phil., stieg bis zum kath. Gymn.-Dir. in Gleiwitz (1885) auf, wurde dann evang. K.-Musiker, siedelte 1887 als Kritiker nach Berlin über, wo er zeitweilig an der Kgl. Bibl. Bibliothekar war,

wurde Org. der Philharmonie u. Orgellehrer am Klindworth-Scharw.-Kons. (Lehrer v. *Straube), 1895 Org. der Kaiser-Wilh.-Gedächtniskirche (1897 Prof.). Er schrieb Orgelsonaten u. -fantasien, bearb. (nicht sehr gut) 1891 den 2. Bd. v. Ambros' MG. Seine f. Amalie *Joachim hg. *Sammlungen Das dt. Lied* (4 Hefte), *Das dt. geistl. Lied* (6 Hefte, beides bei Simrock) u. *Internat. Volksliederbuch* (3 Hefte) waren ziemlich verbreitet. Ferner schrieb er u. a. Johs. Brahms (1897, 1919) als Nr. 1 der von ihm hg. Buchreihe *Berühmte Musiker; Musikalische Rückblicke* 2 Bde. (1900) [recht bedeutend, namentlich die Abt. „Organistica“].

Reimann, Wolfgang, * 3. Sept. 1887 zu Neusalz a. d. O., stud. Orgel bei *Straube (Lpz.), wurde 1910 Org. in Berlin, 1920 in Breslau, 1923 Prof. an der späteren Hochschule f. Musikerz. Berlin; seit 1926 Musikberater des Ev. Oberkirchenrats, jetzt dgl. auch in der *RMK, Mithg. der Zs. *Musik u. Kirche*. Er komp. *Ernste Gesänge* op. 1--3, *Terzette* op. 6, Chöre, Lieder.

Rein, Walter, * 10. Dez. 1893 zu Stotternheim bei Erfurt, Komp.-Schüler v. *Lendvai (j.), *Wetz u. *Bauszner (1923/24 Stud. der Akad. f. K.-u. Schulm. Berlin), lebte als Lehrer u. Singkreisleiter in Weimar, wo er 1929 als Doz. f. Musikerziehung an die Hochschule berufen wurde; 1930 kam er als Musikprof. an die Pädag. Akademie nach Kassel, 1932 dgl. nach Frankfurt a. M., 1934 an die Hochschule f. Musikerz. Berlin. R. ist einer der besten Komponisten der mus. *Jugendbewegung. Werke (u. a.): *Venuskränzelein* (FrCh u. Bar.) op. 1; *Alte Volkslieder* (FrCh u. 3 obl. Instr.e) op. 4; *Neue „Madrigale“* (4—6stg. Volksl.-Bearbb.) op. 6; *Kl-Suite* op. 8; *Totentanz* op. 10; *Guten Morgen* (Kanon) op. 11; *Wächterruf* (GemCh) op. 13; *Christgeburtspiel* op. 14; *Dt. Lieder vergangener Jhh.* (3stg.) op. 15; *MCh.e* op. 16, 19, 24, 27, 29 (Lobeda-Singebuch), 34—36 (dgl.), 37, 43 (Lothr. Volkslieder), 46; *Kleine Musiken u. Kantaten* op. 17; *Drei ernste Ges.* (FrCh) op. 20; 6 *Kl-Inventionen* op. 21; *Arbeiterchöre* op. 26 u. *Sonnwendlied* (Ch. u. Orch.) op. 28; *Dreikönigsmusik* op. 30; *kl. Spielmusik* zu dreien op. 32; *Jahreszeiten* (Kinder-

Ch) op. 38; *Fröhl. Kumpanei* (Kantate) op. 40; *O heiliger Geist* (dgl.) op. 44; *Schwur des Volks* (Saar-Kantate) op. 45; *Lob der Arbeit* (GemCh.e) op. 47; *Dt. Heimat* (FrCh.e) op. 48; *Die Bergleute* (1934, Zyk. f. MCh.), *Erde* (5 Bauernlieder, gemCh), *Schweizer Vld.er* (MCh.e 1936), 3 *Maientänze* (gemCh u. Instr.e, 1937), 5 *Chorlieder z. Weihnacht* (1940), *Mein Herz hat sich gesellet* (21 Mädchen-terzette, 1941), *Im Hollerbusch u. Unter goldenen Sternen* (Kinderchöre 1942); *Kantaten: Pfalzgr. am Rhein* (FrCh, Str. Fl, 1936), *Erntefeier* (Bar., gemCh, kl. Orch, 1938), *Die Sonne hat die Nacht bezwungen* (gemCh. StrO. Cemb. 1938). *Gesellenlieder* (auslandsdt. 1938). *Tritt heran, Arbeitsmann* (1939). *Dank an die Mütter* (KinderCh. StrO, 1941), *Abendfeier* (1942); *Spielmusiken: Choralintrade* (1933), *Hirtensmusik* (1935), nach *Vldern* (1936), 2 *Serenaden*, *Der Tageskreis* (1937), *Sonatine f. V u. Kl.* zum Jahreslauf (1938), 2 *Var.folgen f. Fl u. Laute* (1940), *St. Ulricher Fl.musik* (1941) usw.; f. Orch.: *Var. über ein Bauernlied* (1936), *Herz zu uns* (BIO, 1937), *Feierl. Vorsp.* (1938), *Wenn alle Brünnelein*, *Musik zu Rundf.-Märchenspielen*; *KlMusik: 2 Sonatinen* (1933); *Var. über geistl. Wiegendl.* (1935), *Sonatine in C* (1940); *Zahlr. Zeitlieder*, 3 nach Goethe (S, Fl, Laute, 1941); *Vielfältig Leben* (1942); *KlBegl. zu 40 norw. Vldern* (1940) u. zu *Kinderliedern* im „Großen Wagen“ (W. Stumme); Hg. d. „Weilburger Ldb.s“ (1935) u. d. *Schulmusikwerks „Das klingende Jahr“* (1942); zahlr. Bearbb. in *Jödes Musikant* u. im *Lobeda-Chorbuch*, über 200 *Kl-Begl.* zu den weltl. Liedern des BK.-Ldbs. von P. Sturm.

Lit.: E. Bieder, W. R. (Völk. MErz. IV, 1938).

Reincken s. Reinken.

Reine Stimmung, genauer harmo-nisch-reine, nennt man diejenige, welche die Töne in den durch die Ober-tonreihe vorgezeichneten einfachsten Verhältnissen ansetzt, also besonders $c\ g\ c'\ e' g' c'' d'' e'' g'' h'' c''' = 2:3:4:5:6:8:9:10:12:15:16$, ineinander-geschoben und weitergesponnen zu $8:9:9:10:8:9:9:10:8:9$
 $c^{\flat} d^{\flat} e^{\flat} f^{\flat} g^{\flat} a^{\flat} h^{\flat} c, d, h.$ mit kon-
 15:16 15:16

sonanten Terzen und zweierlei Ganztongrößen im Gegensatz zu den *Quinttönen des *pythagoreischen Systems. Die reine Stimmung hat den Vorzug des schönsten Vollklangs in der Haupttonart u. ist daher im Chorgesang u. im StrO. augenblicksweise unentbehrlich. Wie aber schon die dissonante *Quinte d—a zeigt, besitzt sie auch „Wölfe“, die in den Nachbartonarten sich bis zu äußerster Unreinheit verschärfen, so daß hier ebenso wie bei Modulationen Ausgleiche nötig werden, die zur gleichschwebenden *Temperatur geführt haben, ebenso wie melodische *Leittonschärfungen zu gelegentlicher Ergänzung durch pythagor. Intonation drängen. Der Rat mancher Physiker (z. B. *Öttingen), zur r. St., zurückzukehren“, ist daher eine altertümelige Schwärmerei, deren Verwirklichung sich bei entspr. Kompositionen (Palestrinastil) von selbst einstellt, sonst aber an der Praxis scheitern muß. Vgl. auch Quintenzirkel, Wohltemperiert, Enharmonik, Chromatik.

Lit.: H. *Bellermann, D. Größe d. mus. Intervalle (1873); Carl *Eitz, Das math. reine Tonsystem (1891); Shōe Tanaka, Studien im Gebiet der r. St. (Vj. VI); E. *Röntgen in Vj. IX.

Reinecke, Carl, * 23. Juni 1824 zu Altona, † 10. März 1910 in Leipzig, Schüler s. Vaters (Joh. Peter Rudolf R., 1795—1883), war 1846—48 dänischer Hofpianist, lebte dann in Paris, wurde 1851 Lehrer am Kölner Kons., 1854 MD. in Barmen, 1859 akad. MD. in Breslau, leitete 1860—95 die Leipziger Gewandhauskonzerte (zwischen J. *Rietz und *Nikisch), unterr. ebenso lange am Leipziger Kons. Kl u. Komp. (Prof.) u. stieg hier 1897 zum StudDir. auf; 1902 trat er in den Ruhestand; Mitgl. der Berliner Akad. (seit 1874) u. Lpzg. er Dr. h. c. Seine Erinnerungen: *Und manche lieben Schatten steigen auf* (1900, 21910); „*Erlebnisse u. Bekenntnisse*“ (hs.). R. war ein eleganter Mozartspieler; als ungemein fruchtbarer Kompon. vertrat er die Leipziger Spätromantik, jedoch auch mit neueren Zügen; er schrieb u. a. 4 Kl-Konz.e, Kadenzen zu den Mozartschen Konzerten, je ein V-, Vc- und Harfenkonz., Sinf., Ouvertür., zahlr. Kammermusik

(StrQu.e, Kl-Qu.e, Kl-Trios, Bl-Oktett, Vc-Sonaten); Kl-Stücke; wertvolle Kinderlieder; Kanons; von einer Oper *König Manfred* (1867) hört man noch hie und da die Ouv.; Kantate *Hakon Jarl* (Soli, MCh, Orch.); Konzertarien; 6 Märchen (Schuloratorien f. FrCh. Soli, Kl): *Schneewittchen, Dornröschen, Aschenbrödel, Vom Bäumchen, das andre Blätter hat gewollt, Die wilden Schwäne, Teufelchen auf der Himmelswiese*; Melodram mit Kl: *Schelm v. Bergen*. An Büchern schrieb er: Zur Wiederbelebung der Mozartschen Kl-Konz.e (1891); Die Beethovenschen Kl-Sonaten (1899, 61912, überholt); Meister der Tonkunst (1903); Aus dem Reich der Töne (Aussprüche großer Musiker, 1907); Aphorismen über die Kunst, z. Gesänge zu begleiten (o. J.).

Lit.: H. Funck in „Altonaische Ztschr.“, Bd. VI, 1937; J. W. v. *Wasielewski, C. R. (1892); E. Segnitz, C. R. (1901); M. *Steinitzer, Das Gewandhaus unter C. R. (1924).

Reinecke, Wilhelm, * 28. Okt. 1870 in Halberstadt, wurde Dr. med., dann Bühnenteater, lebt seit 1903 als Gesangsmeister in Leipzig u. schrieb neben vielen Aufsätzen in Fachbl. die schätzenswerten Bücher: *Die Kunst der idealen Tonbildg.* (5. Aufl.), *Die Singstimme* (3. Aufl.), *Gesangsmeisterschaft, Vom Sprechen zum Singen, Gesangspädagogik* (1927); *Das Sänger-ABC* (1929); *Der freie Gesangston u. s. Gestaltung* (1931).

Reiner, Jakob, * vor 1560 in Altdorf bei Weingarten (Württbg.), † 12. Aug. 1606 im Kloster Weingarten, wo er die Schule besuchte u. nach Studien bei O. Lasso (München 1573—75) weltl. Chordirektor wurde. Er schrieb 5 bis 6stg.e Motetten (1579, Part.-Ausg. v. Dreßler 1872), Schöne neue dt. Lieder 4—5stg. (1581), 3stg. deutsche Psalmen (1589), 6stg. *Selectae piaeque cantiones* (1591), *Cantica siue Mutatae* a 4—5 (1595), 6—8stg.e Motetten (1600) u. 6stg. (1603); 6- u. 8stg.e Messen (1604), 8stg.e Magnificats (1604), 3- bis 4stg.e Marienmessen (1608). Bibliogr. seiner hs. Einzelgesänge in MfM III 97.

Lit.: G. Krause, J. R. (Diss. Tüb. 1931); A. Krießmann, J. R. (Beitr. z. MG. d. oberschwäb. Klöster d. 16. Jhs. Bärenr. 1927).

Reinken, Jan Adams (d. h. Sohn v. Adam R.), * 27. April 1623 zu Wils-
hausen im Niederelsaß, † 24. Nov. 1722
in Hamburg, kam mit s. Vater 1637
nach Deventer (Holland), stud. 1654 u.
1657 Org. bei H. *Scheidemann in Ham-
burg, dessen Gehilfe (nach kurzer
Tätigkeit als Org. in Deventer 1657/58)
u. 1663 Nachf. als Katharinenorganist
er wurde. Er ist mit zwei weiträumigen
u. etwas kalt-virtuosen Orgelchoral-
fantasien ein Hauptvertreter der nord-
dt. Tastenkunst, den der junge Bach
mehrfach aufsuchte (auch Mitbegr. der
Hamburger Oper). Als Bach 1720 vor
ihm in seiner Manier stegreifte, sprach
R.: „Ich dachte, diese Kunst wäre
gestorben, ich sehe aber, daß sie in
Ihnen noch lebt.“ Er ließ sich neben
*Buxtehude in der Lübecker Marien-
kirche begraben. Seine Kl-Werke hg.
v. Riemsdijk (Nordnederl. Publ. Bd. 13)
u. v. *Buchmayer nach dem Andreas
Bach-Buch (Br. u. H.); die bei *Fro-
berger beheimateten Var. über *Schweigt
mir vom Weibnehmen* neugedr. bei *Sche-
ring Beisp. 207. Eine Kantate auf dem
Hamburger Bachfest 1921. Sein *Hortus
musicus* f. 2 V, Gambe u. Bc. (1687) hg.
in Nordnederl. Publ. Bd. 14 (1886);
eine Suite daraus u. eine Orgeltoccata
in *Seifferts Organum.

Lit.: Ph. *Spitta, J. S. Bach I 194 ff.
u. 627 ff.; ders., Mg. Aufsätze (1894),
S. 112 ff.; M. *Seiffert, Gesch. d. Kl-
Musik, S. 255 ff.; A. *Pirro in der
Scheurleer-Festschr. (1925).

Reißiger, Karl Gottlieb, * 31. Jan.
1798 zu Belzig bei Wittenberg, † 7. Nov.
1859 in Dresden, war als Kantorensohn
Leipziger Thomaner, Schüler v. Schicht,
in München v. P. *Winter, stud. 1824
in Italien, war kurz Lehrer am Berliner
kgl. Inst. f. KM., wurde Marschners
Nachf. als MD. der Dresdener Oper,
wo er zum Kplm. aufstieg (Wagner
rieb sich an seiner Biedermeierlichkeit),
war 1856—59 auch Dir. des Dresdener
Kons. Von seinen zahlr. Komp. hört
man höchstens noch von Badekapellen
die Ouv. zur *Felsenmühle* (1833); un-
freiwillig komisch wirkt seine Vertonung
der *Zwei Grenadiere*; hübsch sind aber
seine 12 *Valses brillantes* f. Kl op. 62,
einige Kl-Trios u. die Studentenlieder
„Als Noah aus dem Kasten war“,
„Fern im Süd das schöne Spanien“ usw.

Lit.: K. Kreiser, R. (Diss. Lpz.
1917).

Reißmann, August, * 14. Nov. 1825
zu Frankenstein (Schles.), † 1. Dez. 1903
zu Berlin, Schüler v. *Mosevius in
Breslau, lebte in Weimar, Halle, Berlin
(1866—74 MG.-Lehrer am Sternschen
Kons.), Leipzig, Wiesbaden u. wieder
Berlin; 1875 Leipziger Dr. h. c.; von
seinen nirgends tiefgreifenden Büchern
seien als die noch besten genannt:
Gesch. d. dt. Liedes (1861, 274) u. *Illustr.
Gesch. d. dt. Musik* (1880, 282); auch
führte er das Mendelsche (j.) Mlex. zu
Ende. Noch unwesentlicher sind seine
Kompos.

Lit.: A. Göllerich, A. R. (1884).

Reiter, Josef, * 19. Jan. 1862 zu
Braunau am Inn, † 2. Juni 1939 in
Bayrisch Gmain, wurde Volksschul-
lehrer, wirkte 1886—1907 als Chorleiter
in Wien, war 1908—11 Dir. des Salz-
burger Mozarteums, seitdem wieder in
Wien, 1917/18 Kplm. am Hofburg-
theater, lebte seit 1921 auf Schloß Rie-
degg-Gallneukirchen (Ob.-Österr.); dann
als Nat.-Soz. im Altreich. Er schrieb
die Chorwerke mit Orch. *Meine Göttin*,
Freie Kunst, Daheim, Bergwanderung,
Requiem, eine Weihnachts- und eine
Ostermesse, ein *Tedeum* (Schenken-
dorff), ein Melodr. *Der Löwenritt*, viele
MCh.e (op. 61, 72, 105, 107), GemCh.e
(op. 99, 102, 108), Balladen, 120 Lieder,
Kammermusik (6 StrQu.e, 2 StrQuint.e,
Kl-Sext.), mehrere Opern (Bundschuh
u. Totentanz, Berlin 1938). Haupt-
werk: Goethe-Sinfonie. Seit 1899 be-
steht ein J.-R.-Verein.

Lit.: M. Morold, J. R. (1904); ders.
in ZfM 104, 1937; L. Etzmannsdor-
fer, J. R. (1924).

Reitz, Robert, * 17. Juni 1884 zu
Burgdorf (Schweiz), V-Schüler v. *Sitt
(Leipzig), *Berber, *Flesch, *Heer-
mann, KonzM. in Görlitz, Breslau,
Kiel, seit 1909 in Weimar, wo er als
Prof. (seit 1919) an der Musikhoch-
schule u. Führer eines StrQu.s wirkt;
verdient auch als Hg. älterer V-Kon-
zerte (Tartini, Stamitz, Pisendel, Bearb.
v. Bachs d-moll-Kl-Konz. f. V, Bibers
Mysterien usw.).

Rejouissance (franz., spr. rəʒɛhɥisäsɔ
= Erholung), tändelnder Suitensatz.

Relatives Tonbewußtsein ist (im Gegensatz zu dem einigermaßen entbehrlichen *absoluten T.)- diejenige Hörform, die sich nicht auf der Kenntnis und Nennung der einzelnen Tonhöhen, sondern auf dem Erkennen und Vorstellen der gegenseitigen Intervallbeziehungen aufbaut und so für das Töne-Treffen und das musikal. Denken die wichtigste aller Voraussetzungen darstellt. Seine Festigung hat ebenso auf der Motorik (Abstandsschätzung) melodischer Tonschritte wie auf dem qualitativen Unterscheiden kon- u. dissonanter Zweiklänge, dann Akkorde, aufzubauen; Hauptmittel dafür sind Hörübungen (*Musikdiktat) und Treffübungen (*Solmisation, *Solfège, vgl. auch Tonikado, Eitz, Münnich).

Relistab, Ludwig, * (als Sohn von Friedr. R., 1759—1813, Komp. u. Kritiker) 13. April 1799 in Berlin, † ebenda 27. Nov. 1860, von dem noch Schubert (Schwanengesang) mehrere Texte vertont hat, seit 1826 namhafter Musikreferent der Vossischen Ztg. 1830—41 leitete er eine eigne Musikztg. *Iris*, schrieb auch für *Dehns (j.) *Caecilia* usw. Seine Ges. Werke (24 Bde. 1860/61) enthalten u. a. Musikal. Novellen; auch schrieb er: *Franz Liszt* (1842); *L. Berger* (1846); *Mus. Beurteilungen* (1848); *Die Gestaltung d. Oper seit Mozart* (1859) u. *Aus meinem Leben* (2bdg. 1861). Auf ihn geht die fragwürdige Bezeichnung „Mondscheinsonate“ für Beethovens op. 27, 2 zurück.

Lit.: Blengert, L. R. (Diss. Lpz. 1918); L. E. Kossak, Aphorismen über R.s Kunstkritik (1846).

Renaissancemusik könnte man zunächst jede Musik nennen, die diejenige eines früheren Zeitalters aufzufrischen versucht, weshalb der Palestrina-, Ec-card-, Bach-, Händel-, Schützrenaissance noch die verschiedensten R.-Anläufe folgen werden. In etwas speziellerem Sinn bezeichnet R.musik all jene Tonkunst, die in den Jahrhunderten entstand, als im Bewußtsein des Abendlandes die „Wiedererweckung des klassischen Altertums“ erlebt wurde. Wie diese in mehreren Wellen sich vollzog (karolingische, ottonische, staufische, Dantisch-franziskanische, Petrarchisch-Rienzische Renaissance), bis dann

seit 1453 (Fall v. Byzanz) der eigentliche Humanismus in Italien aufbrach, kann man auch immer wieder Berührungspunkte formaler Art oder im Worttonverhältnis finden, die die Musik mit jenem Bildungserlebnis verbinden: Hymnenblüte um 800, Sequenzenglättung, Archipoetalyrik, Salonkunst des Motetus, Ars nova-Caccien usw.; das Ende dieser Beziehungen ist auch heute, im „dritten Humanismus“, noch nicht gekommen — Glucks Musikdrama und Beethovens sinfon. Ideenbildung stehen ebenso mit der Platonischen Ethoslehre in Zusammenhang, wie Wagner auch ohne Nietzsche schon mit „klassischen“ Gedanken geladen war (vgl. G.*Frommel, *Der Geist der Antike* bei W., 1933); dem Ewig-Gotischen tritt ein Ewig-Renaissancenhaftes als Künstler-typ (nicht nur in *Malipiero u. *Respighi) zur Seite.

R.-M. im engeren Sinn ist ein Teil der Tonkunst zumal in Italien und Deutschland (fernerhin dann in Frankreich u. England) während der Zeitspanne 1450 bis 1650 — keineswegs jedoch umfaßte sie die gesamte Musikübung der Zeit, da ja auch die Renaissance selbst in der Hauptsache nur die gebildete Oberschicht der Hofleute, Patrizier, Gelehrten durchdrang und höchstens in modischen Äußerlichkeiten die unteren Volksschichten berührte: in diesen strömt (wenigstens in den german. Ländern) die Letzt*gotik so lange weiter, bis sie unversehens in den *Barock verwandelt erscheint. Die Wiedergewinnung der alt*griechischen Musikpraxis nimmt dabei einen weniger breiten Raum ein als die Auseinandersetzung mit den antiken Denkmälern auf dem Gebiet der Literatur und bildenden Kunst — wohl wurden um 1550 die Hymnen des Mesomedes und um 1650 noch fragliche Reste antiker Melodien entdeckt (s. A. *Kircher), blieben aber Kuriositäten — noch die Einl. der Ouv. zu Beethovens „Ruinen v. Athen“ versucht in antiken Skalen zu reden. Stärkeres Echo fand die Musiktheorie der Alten, besonders durch den Versuch, die Chromatik und Enharmonik neu zu erproben (*Archicembali des Dom. v. Pesaro für *Zarlino, des Nicola Vicentino, des Vido Trasentino, des Ch.*Luyton 1550—80; diaton.-

chrom.-enharmon. Tänze des Martino Pesenti, Venedig 1645, in his-moll u. Dis-dur). Die neue klass. Philol. fand ihren Niederschlag in den *Odenversionen und Tragödiendrehen mit ihrer eigentüml. Skansionsrhythmik (s. Humanismus). Noch wichtiger wurde die Humanisierung der *Musikästhetik. in Josquin *Desprez' **Musica reservata* als einer dichterisch beseelten Inhaltsmusik, was zumal der Affetti-geladenen Madrigalkunst als der repräsentativsten Gattung später R.-M. zugute kam, und die Vermenschlichung durch Acappellisierung der Liedliteratur, durch die philol. Forderung der Textverständlichkeit in der kath. KM. (Trienter Konzil, s. Palestrina). Wie die Kunstgeschichte heute zwischen Renaissance u. Barock eine Epoche des Manirismus einzuschleiben sucht, ist Gleiches auch für die MG. unternommen worden (L. *Schrade, *Die Maniera*, ZfMW XVI). Auch die Barockierung der Renaissance ist in mehreren Absätzen erfolgt — der späteste vielleicht erst bei Purcell um 1670! —; jedenfalls spüren wir heute deutlich, daß die Jak. Burckhardtsche „Klassizität“ der R. in der Musik nicht mehr in der Generation Palestrina-Lasso-Gabrieli, sondern bei Josquin liegt (H. *Birtner, *R. u. Klassik*, Kroyer-Festschr. 1933). Ob man von musikal. Manirismus oder von Hochrenaissance sprechen will — spürbar hat die Farbigkeit der venezianischen Malerei (Tizian, Paolo Veronese, Tintoretto) auch die Musik der *venez. Tonschule beeinflußt: die dekorativen Helldunkel-Gegensätze breiter Harmoniefächen bei den Gabrieli, Jaches de Werth, de *Rore, *Guami, den *Haßler, *Gallus, H. u. M. *Praetorius bedeuten starke Annäherung der Musik an den Kolorismus der Zeit. Stolzeste Spätblüte des Renaissancegedankens wurde die Suche nach dem antiken Deklamationsstil und Drama, die in der Florentiner *Camerata um 1590 zur Neuschaffung des *Rezitativs und der Sologesangs-Oper (nebst Seitenschößlingen: Generalbaßmonodie, Solokantate, Solosonate) führen sollte. Erst mit der Aufgabe bewußter Bildungselemente (Chor, klass. Echtheitsbestreben) und dem Übergang des Musikdramas von den Höfen und Patriziern

an die venezianische Volksoper (1637) ist hier endgültig der Wechsel von der R.-M. zum Barock vollzogen. Daß aber das Ideal Antike-würdiger Formenschönheit auch innerhalb dieses neuen Großstils zu wichtigen Renaissance-Inseln geführt hat, zeigt die Tonsetzergemeinschaft *Veracini- *Corelli-Ag. *Steffani- *Lotti um 1690 (eine Parallelscheinung in der bildenden Kunst böte etwa Andr. Schlüter) oder die Gestalt von J. J. *Fux (um 1730).

Lit. (außer den oben genannten Abhh.) *Ambros, MG. Bd. III/IV; H. J. *Moser, Epochen d. MG., S. 70—97 (R.-M.); ders., Gesch. d. dt. Musik I 379—98 (Der mus. Humanismus) u. 479—511 (Die Meister der dt. Hochrenaiss.). H. *Zenck, Zarlinos „Istitutioni harmoniche“ als Quelle zur Musikanschauung der ital. R. (ZfMW. XII); ders., N. Vicentinos „L'antica musica“ (Kroyer-Festschrift 1933).

Renner, Adam, * um 1485 in Lüttich, 1500 mutierender Singknaube in der kais. Hofkapelle zu Innsbruck, der von da zum Studium nach Burgund geht; 1503 Komponist in der Augsburger Hofkap., 1507—20 Nachf. des *Adam v. Fulda als Leiter der Kantorei Friedrichs d. W. in Torgau. Messen, Hymnenbearbb., Motetten, Officia und Magnificats von ihm, die auf einen bedeutenden Schüler Isaacs schließen lassen, druckte G. *Rhaw 1540—44, anderes in Hss. zu Jena, Pirna, Regensburg (Proske), Gotha, Eisenach, Breslau. Doch muß der „M. Renner“ der Hs. Berlin 40021 ein anderer, früherer gewesen sein.

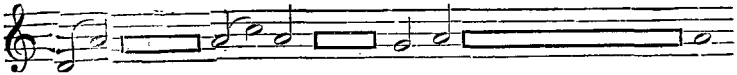
Lit.: Th. W. *Werner, Die Magnificatkompos. A. R.s (AfMW II); W. *Gurlitt im Lutherjb. 1933, S. 19f.; Eisenring, Zur Gesch. d. mehrstg. *Proprium Missae* (1912), dort S. 150 Neudr. v. R.s *Puer natus*; 2 weltl. Lieder bei Öglin (1512) in Eitners Publ. IX.

Renner, Joseph, * 17. Febr. 1868 zu Regensburg, † 17. Juli 1934 ebenda (Sohn des gleichnamigen Proskeschülers u. Madrigalleiters, 1832—95), ist seit 1893 Domorg., seit 96 Orgellehrer der KM.-Schule (1912 Prof.), schrieb kirchl. Vokal- u. Orgelwerke, Hg. v. 5 Messen *Rheinbergers, über die er auch im Km. Jb. 1909 berichtete..

Renner, Willy, * 28. Mai 1883 zu Oldesleben (Prov. Sachsen), stud. bei J. *Knorr (Frkft. a. M.), 1913—22 Lehrer am Hochschen Kons.; seitdem Privat-ML. u. Pianist in Frankfurt. Er schrieb Klavierwerke, Kammermusik; s. Variationen über ein altdt. Volksl. f. 2 Kl auch f. Kammerorch.; Orch.-Scherzo; 2 Balladen für Ges. und Orch.; Var. für Kl und Orch.; Dt. Liederzyklus; Kinderlieder. 1928 bot er eine *Neue*

Meth. d. Kl-Spiels auf wissensch. Grundlage; Weg z. prakt. Harmonie (2bdg., 1934).

Reperkussion (lat. = Wiederdurchschlag), 1) in der *Kirchentonartl. *Psalmodie u. den Lektionstönen der gehobene Sprechton, auf dem das meiste rezitiert wird (Cursus, Tenor, melod. Dominante, Tuba, Tonus currrens), z. B. der Ton *a* in der Auferstehungshistorie bei Vopelius (1682):



2) in der *Fuge = *Durchführung.

Repetierende Stimmen s. Orgel.

Répétition (franz., spr. -tißjö) = Probe.

Replica (ital.), Wiederholung; *senza r.* (ohne W.): bei der Wiederholung des Menuetts oder Marschs nach dem Trio ist ohne W. glatt durchzuspielen.

Reprise (franz., spr. rəprɪs'), Wiederholung; im Sonatensatz versteht man unter R. leider zweierlei: A) die (besser so zu nennende) „Stollenwiederholung“ (Themenaufstellung) vor dem „Abgesang“ (der Durchführung), die jedoch in der Ouv. u. z. B. in Bruckners Kopfsätzen, gelegentlich auch schon bei Beethoven, entfällt; Ph. E. *Bachs *Sonaten mit veränderten Reprisen* schreiben sie aus, um die Wiederholung reicher auszuozieren; B) die „Wiederkehr der Themenaufstellung“ am Schluß (mit dem 2. Thema nun in der Haupttonart); oft neuerdings auch „verkürzte R.“; besser „Themenwiederaufnahme“.

Requiem, die Toten-Messe (*Missa* [Officium] *pro defunctis*) der kath. Kirche, so genannt nach dem lat. *Introitus *Requiem aeternam dona eis, domine, et lux perpetua luceat eis* („Ewige Ruhe schenke ihnen, Herr, und das ewige Licht leuchte ihnen“). Der ersten Stimmung gemäß entfällt das Gloria, auch das Credo fehlt; das *Agnus dei* mündet in das *Dona eis requiem sempiternam*. Dafür gewinnt die *Sequenz *Dies irae* des Thomas a Celano (13. Jh.) fast den Rang eines Ordinariumsatzes, das Offertorium ist *Domine Jesu Christe*, die *Communio Lux aeterna*. Berühmte Vertonungen des R.: Pierre de *La Rue, J. Prioris, Ant. de Fevin, Jacobus de *Kerle, C. *Morales, F. *Guerrero;

Palestrina (vor 1591) u. Lassus (1589) überlassen die Sequenz noch dem greg. Gesang; bei *Pitoni heben sich die ehem. vom Altar her gesungenen Teile durch Dreistimmigkeit ab; weitere v. *Vecchi, *Anerio, *Vittoria. Hochbedeutend das 8stg. R. v. *Cavalli (mit den liturg. Intonationen), seit ihm steht das *Dies irae* im Vordergrund der tonsetzerischen Bemühung. Mit Orch.: Colonna, Bassani, *Lotti, *Durante (z. T. bei Rochlitz neugedr.), *Jommelli (hg. v. J. Stern 1866), 2 von J. Ad. *Hasse; Krone der Gattung das nur bis zum 9. Takt des *Lacrymosa* völlig ausgeführte R. v. Mozart (fertig-komp. v. Süßmayer); weitere v. K. *Fasch, *Neukomm, Abbé *Vogler, *Gossec. Bedeutend u. innig zwei Werke v. *Cherubini: c-moll (GemCh, 1816) u. d-moll (MCh, 1836), sensationell romantisch das v. Berlioz (1837, mit 4 Blasorchestern); nach den Belegen v. R. Schumann, Fr. *Lachner, Fr. *Kiel (f-moll u. As-dur) u. Liszt (MCh) ist Verdi (1874, f. Manzoni) der geniale Dramatiker der Gattung. Ansehnlich auch *Draeseke, *Rheinberger (a capp.) *Herzogenberg; vortrefflich das von R. *Wetz, pomphaft das v. *Windspurger. — Als erstes „*Deutsches Requiem*“ dürfen die *Exequien* von Heinr. Schütz f. Heinr. Posthumus v. Reuß (1636) gelten (Neudr. v. G. Schumann), bis Brahms mit s. op. 45 ein Standwerk ersten Ranges schuf; aber beide sind keine kath. Totenmesse, sondern entsprechen ihr nur gleichnishaft.

Lit.: H. *Kretzschmar, Führer durch den Konzertsaal II 2¹, S. 22off.; Ph. *Spitta, Mus. Seelenmessen (Zur

Musik, S. 429ff.); V. *Goller, Der Ges. bei der Totenmesse (Klosterneuburg 1930); F. Perdrizet, *La Messe des Morts* (Avignon 1929).

Reservata s. Musica riservata.

Res facta (lat. = ausgearbeitetes Stück) heißen im 13. Jh. solche mehrstimmige Tonsätze, die nicht halb dem Stegreifkontrapunkt von *Discantus u. *Fauxbourdon überlassen blieben, sondern in allen Stimmen „zu Ende komponiert“ wurden. „Gearbeitete“ Sätze nannte man im 17./18. Jh. polyphon-imitatorische, z. B. diefugierten Allegros der Kirchensonate u. der frz. Ouvertüre.

Resinarius (lat. = Harzer), Balthasar, * um 1480 zu Tetschen, als Sängerknabe der kais. Kantorei Schüler v. *Isaac, stud. in Leipzig, 1543 evang. Pastor zu Böhmisch-Leipa, wo er 1546 starb, bot 1543 bei Rhaw 80 + 38 Responsorien, 27 treffliche KL.-Bearbb. in dess. *Ges. f. d. gem. Schulen* (Neudrucke in DTD 34), 4 Motetten in Rhaw'schen Offizien, 3 Bic. in den Diphona v. 1549 — einer der besten Tonsetzer des Frühprotestantismus.

Lit.: W. Goßlau, Die relig. Haltung in der Reformationsmusik (1933), S. 23—36; H. J. *Moser, Die Musik im früh-evangel. Österr. (1943).

Resonanz (lat. = Widerhall), 1) *spezielle* R.: das Mitschwingen u. daher Mittönen elastischer Körper (Glascheiben, Metallstücke), gespannter Saiten u. der Luft in halbgeschlossenen Hohlräumen (Eigenton der Mundhöhle, von Flaschen usw.), wenn ein gleicher oder durch Obertonverhältnisse nah verwandter Ton sie berührt. Das kann zu lästigem Mitklirren, aber auch zu sehr erwünschter Klangbereicherung (aufgehobenes Klavier*pedal, Vokalformanten beim Gesang, Obertonverstärkung durch gläserne Resonatoren) führen; 2) *allgemeine* R.: das klangverstärkende Reagieren einer Luftsäule durch Vergrößerung der Schallwellenamplitude (Resonanzkörper der Lauten, Geigen, Pauken; Stürze der Blasinstr., Trichter des Grammophons; im Brustkorb, in den Höhlungen des *Ansatzrohrs [siehe *Register 2], auch eines Zimmers oder Saals [Hörsamkeit, siehe Raum-*Akustik]) oder eines elastischen Körpers (Resonanzboden der Klaviere) auf nicht verwandte Schwingungen.

Bezüglich großer Räume hängt der Übergang von 1) [Eigenton, zumal in Kuppeln] zu 2) [günstige Hörsamkeit durch Zurückwerfen des Schalls von den Wänden ohne Echos oder taube Zonen] von der Gestalt des Raums ab (Rechtecke im Verhältnis des goldenen Schnitts), die R. wird aber auch stark durch das Material der Wände (Glas u. Holz günstig, Zement, Wolle ungünstig) beeinflusst, was heute besonders bei Senderäumen stark beachtet wird. Vgl. a. H. Michel, Hörsamkeit großer Räume (Chbg. 1923); Alfr. Seiffert, Das Wesen der R. (ZfMW XI 449ff.).

Respighi (spr. -pigi), Ottorino, * 9. Juli 1879 zu Bologna, † 21. April 1936 in Rom, stud. hier bei *Martucci, in Petersburg bei *Rimsky-Korssakow, in Berlin bei M. *Bruch, wurde 1913 Kompl. an der S. Cecilia-Hochsch. in Rom, 1923—25 als Nachf. v. *Bossi deren Dir., lebt seitdem frei seinem Schaffen, auch oft als Dirig. in Nord- u. Südamerika; Mitgl. der Ital. Akad. Ihm vor allem ist der Neuaufschwung der italienischen Instr.-Musik zu verdanken, wenn seine Wirkungen auch manchmal recht derb sind (*Feste Romane*). Er schrieb: *Opern: Re Enzo* (kom. O., 1905); *Semirama* (1910); *Belfagor* (Scala, 1923); *Maria Vittoria*; *La Campana sommersa* (= G. Hauptmanns *Versunkene Glocke*, Hambg. u. Mailand 1927); *Il capello a tre punte* (1929); *Maria Egiziaca* (Mysterium, 1931); *La fiamma* (Rom 1934); Mimosdram *Scherzo veneziano* (1920); Puppenspiel *La bella addormentata nel Bosco*; Tanzspiel *Belkis regina di Saba* (1932); Weihnachts-Lauda (Chor und Orch., 1930). Orchesterwerke: Suite f. Org. u. Str. (1914); *Sinf. drammatica*; *sinf. Dichtg. Le fontane di Roma* (1916); *Antiche danze e arie per liuto* (I 1918, II 23, III 32); *Ballata delle Gnomidi* (1918/19); *Conc. gregoriano* (V, Orch., 1921); *sinf. Dichtg. en I Pini di Roma* (1924), *Vebrate di Chiesa* (1926/27), *Tritico Botticelliano* (kl. Orch., 1927), *Gli Ucelli* (dgl., Suite, 1928), *Feste Romane* (1928); *Tre Corali di Bach, interpretati da O. R.* (1931); *Impressioni Brasiliane* (1931); *Metamorphoseon* (Var., 1931); *Kl.-Konz.* (1903); *Concerto in modo misolidio* (Kl u. Orch., 1925) *Toccata* (Kl u. Orch., 1928); *Poema*

Autunnnae (V u. Orch.); Kammermusik: 6 u. 5 Stücke f. V u. Kl (1904 bis 1907), StrQu (1907), V-Son. (1916 u. 1917), dorisches StrQu (1926), Adagio mit Var. (Vc, Kl, 1926), *Concerto a 5* (Kl-Quint., 1933); Lieder; Orch.-Gesänge; Kl-Präludien; 3 Org.-Präludien; Hg. u. Bearb. v. Werken Frescobaldis, Monteverdis (*Lamento d'Arinanna*), Tartinis, Vitalis, Veracinis (3 V-Sonaten), Vivaldis (V-Son.) usw. Er schrieb mit Luciani ein Buch *Orpheus* (Hdb. d. Musikultur, Flor. 1926).

Lit.: S. A. Luciani, *Belfagor* (1923); ders. im Boll. bibl. mus. 1926; M. Saint Cyr, O. R. (in *Musicisti contempor.* 1932); M. Mila, *Probleme di gusto ed arte in O. R.* (Rass. mus. 1933); M. Rinaldi, *La fiamma* (in Rass. dor., Febr. 1934); L. Rognoni, „*Lucrezia*“ di O. R. (RMI 41, 1937); R.-Sonderheft d. „Blätter d. Staatsoper“, Berlin 1939.

Responsoriale s. Graduale u. liturg. Bücher.

Responsorium, liturgischer Gesang, der nicht, wie die *Antiphon, aus Wechsel zwischen zwei Halbchören, sondern aus „Antworten“ v. Solist (Altarsänger) u. Chor besteht, so daß er zum Ziergesang reiche Möglichkeit bietet (daher auch die responsoriale *Psalmodie die melismatischste Form der Psalmtöne). Der Bau des R. (abgekürzt in den liturg. Büchern R) besteht aus *Corpus* mit *Repetitio* als Vorderteil, *Versus* (Solo-Psalmvers) als Mittelteil, *Repetitio* als verkürztes Dacapo, also A + B, C, B. Bedeutende R.-Polyphonierungen boten Heinr. *Finck (Zwickau, Hs. 4), H. *Isaac, seine Schüler *Senfl u. B. *Resinarius (von diesem ein ganzer R.-Jg. bei *Rhaw 1543), v. Lassus, *Paminger, J. de *Werth usw.; hier wird meist die urspr. Wiederholung der Repet. aufgegeben und der Text als einfache zweiteilige Motette durchkomponiert.

Restori, Antonio, * 10. Dez. 1859 zu Pontremoli (Massa Carrara), seit 1897 Univ.-Prof. f. roman. Spr. in Messina, schrieb wertvolle Abhh. über die Musik der *Troubadours u. die ital. Musik des 13./14. Jhs. u. a. in Zf. rom. Philol. 1894, in der RMI II, III, V, VI, VIII, IX, X.

Restrictio (lat.) = *Engführung in der *Fuge.

de Reszke, Jan, * 14. Jan. 1850 zu Warschau, † 3. April 1925 zu Nizza, begann als Bühnenbariton 1874 zu Venedig u. London, war 1885–89 berühmter Tenor an der Pariser Gr. Oper, sang vielerorten bis 1902, seitdem gesuchter Gesanglehrer in Paris. — Sein Bruder Eduard (1855–1917), gefeierter Bassist in Paris, London u. wieder Paris, wirkte seit 1907 als Stimmbildner in London. Lit.: C. Leiser, J. de R. (*New York* 1934).

Rethberg, Elisabeth (eigentlich Lisbeth Sättler), * 22. Dez. 1894 zu Schwarzenberg (Erzgeb.), stud. am Dresdener Kons. u. gehörte als jugendl. Sopran 1915–22 der dortigen Staatsoper an, seitdem Amerikanerin.

Lit.: Henschel u. Friedrich, E. R. (Schwarzenberg 1928).

Reubke, Julius, * 23. März 1834 zu Hausneindorf bei Quedlinburg, † bereits 3. Juni 1858 zu Pillnitz (Sohn des Orgelbauers Adolf R., 1805–75), Schüler v. Liszt, schrieb unter dem Einfl. von dessen h-moll-Son. je eine bemerkenswerte Kl- u. Orgelsonate (Neuausg. beider f. Kl v. A. *Stradal in der Edit. Cotta); s. Bruder Otto (1842–1913) war als Nachf. v. Rob. *Franz Dirig. der Singakad. u. Univ.-MD. in Halle.

Reusner (Reußner), Esajas, * 29. April 1636 zu Löwenberg (Schles.), † 1. Mai 1679 in Berlin (Cölln a. d. Spree), Lautenschüler s. gleichnamigen Vaters (dessen Lautenbearb. v. Kirchenliedern *Mus. Lustgarten*, 1645) u. 1651 eines franz. Lautenisten am Hof der Fürstin Radziwill, 1655 Hoflaut. zu Liegnitz u. Brieg, 1674 dgl. beim Großen Kurfürst in Berlin. Man darf ihn unbedenklich den bedeutendsten Komp. f. s. Instr. vor J. S. Bach nennen. Bedeutsam f. d. Gesch. der *Suite sind Präludien oder Sonatinen als Kopfsätze. Er veröffentlichte von solchen: *Deliciae testudinis* (1667, ²als *Erfreuliche Lautenlust* 1697); *Neue Lautenfrüchte* (1676); seine *Mus. Taffel-Erlustigung, auf die Lauten gesetzt* bearb. sein Brieger Kapellkollege J. G. Stanley 1668 f. V, 2 Violon u. Bc.; in gleicher Besetzung R.s *Mus. Gesellschafts-Ergetzung* (1670); 1678 bot er auch 100 KL-Harmonisierungen in Lautentab. Neudrucke v. Neemann in RD 12 (1939); Proben v. H. *Rie-

mann in SBIMG VI; Anf. einer Neuausg. v. W. Gerwig, anderes bei *Brügger, drei Sätze bei Schering, Beisp. 216.

Lit.: K. Koletschka in Studien zu DÖ XV u. in der Koczirz-Festschr.; G. Sparrmann, E. R. u. die Lautensuite (Diss. Berlin 1926); T. *Norlind in SBIMG VII 202; W. *Gurlitt ibid. XIV 49; H. Neemann, Alte Meister der Laute (Vieweg).

Reuß, August, * 6. März 1871 (als Niederbayer) zu Liliendorf bei Znaim, † 18. Juni 1935 in München, stud. Komp. seit 1899 bei *Thuille (München), wirkte als Thkplm., lebte dann als ThL. in Berlin u. München, wo er seit 1927 Mitdir. eines Kons. u. seit 1929 Prof. an der Akad. d. Tk. war. Er schrieb eine Oper *Herzog Philipps Brautfahrt* (Graz 1909), die feinen Pantomimen *Glasbläser und Dogarassa* op. 46 (München 1927) u. *Laterne u. Mantel* op. 47; Orch.-W.e: sinf. Prolog zu *Der Tod u. d. Tor* op. 10; *Johannisnacht* op. 19; *Judith* (nach Hebbel) op. 20; *Sommeridylle* (kl. Orch.) op. 39; *Serenade* (V u. kl. Orch.) op. 41; Kl-Konz. op. 48; Kammermusik: Kl-Quint. op. 12; 2 Str-Qu.e; 2 V-Son.en; Kl-Trio; Bl-Oktett; Str-Trio; Trio f. Fl. V, Br op. 61, Suite (Vc, Kl) op. 57; Kl-Son. op. 27 u. 55; Fantasie f. 2 Kl op. 42; Kl-Stücke; Jugend-Ch.e op. 56, 58 (Weihnacht), 60 (Singlode); Fr-Terzette; Duette; Melodramen; zahlr. Liederhefte. Eine *Monist. Funktionslehre* blieb Mskrpt.

Reuß, Eduard, * 16. Sept. 1851 zu New York, † 18. Febr. 1911 zu Dresden, Schüler v. Liszt, lebte in Karlsruhe als Musiklehrer, in Wiesbaden (KonsDir.), USA. (Kplm.) u. wurde 1903 Prof. am Dresdener Kons. — Seine Gattin Luise R.-Belce, * 24. Okt. 1863 in Wien, stud. dort Gesang bei *Gänsbacher, sang seit 1896 an der Wiesbadener Oper, dann in Dresden (Kammersängerin), führte mehrfach bei den Bayreuther Festspielen die Régie u. lebte als Gesanglehrerin in Berlin. — Beider Sohn Wilh. Franz, R. * 17. März 1886 in Karlsruhe, stud. 1906—08 bei *Draeseke, bis 1911 bei *Schillings u. war seit 1932 als i. Kplm. an der Berliner Stadt. Oper, seit 1935 mus. Oberleiter an der Oper in Königsberg.

Reuß, Heinrich XXIV., Fürst v. R.-Köstritz, * 8. Dez. 1855 zu Treb-

schen bei Züllichau, † 2. Okt. 1910 auf Schloß Ernstbrunn (N.-Ö.), Schüler s. Vaters sowie v. *Herzogenberg u. *Rust, 1882 Dr. phil. (Leipzig), schrieb 6 Sinf., eine Messe, ansehnliche Kammermusik (2 Str-Qu.e, 2 Str-Quint.e, Kl-Quint., Str-Sext., Trio, V-Son.); eine 8stg.e Motette (1907) lobte Reger (Briefe S. 164).

Reuter, Florizel von, * 21. Jan. 1890 [nicht 92 oder 93] (von deutschem Vater u. amerik. Mutter) in Davenport (USA.), stud. V bei *Sauret, *Thomson, *Marteau, Wunderkind, konzertierte seit Kriegsende von Deutschland aus (zumal Werke f. V allein), war seit 1931 Prof. (Meisterkl.) an der Wiener Musikhochschule u. zog 1934 nach München. Seit 1939 Leiter d. Solistenkl. am Klindworth-Scharwenka-Kons. Berlin. Er schrieb 3 Opern; Orch.-Werke (Alkazar [1938], Chaconne u. Fuge [1940], Sinf. C-dur *Homo victor* [1940]); Rumänische Tänze f. V u. Kl, V-Son. f-moll (1941) usw.; V-Konz. d-moll (1936), 2. V-Konz. *Rhapsodie* (1940); Kl-Konz. (1942); kompon. Regers letztes V-Werk zu Ende, schrieb einen *Führer durch die V-Lit.* (1926); Hg. der 24 Capricen v. *Paganini u. Bearb. einer Suite nach Capricen v. *Locatelli.

Reuter, Fritz, * 9. Sept. 1896 in Dresden, stud. hier u. in Leipzig am Kons. (*Teichmüller, *Krehl) und a. d. Univ. (*Riemann, *Schering, *Abert), 1922 Dr. phil. (Diss. Die frühdt. Oper in Lpz.), war 1921—33 ThL. am Kons., 1922 am KM-Institut, 1925 auch Lehrer für Pädagogik der Schulmusik und seit 1932 f. MG, 1934 StudRat in Dresden. Er schrieb Lieder, mehrere Hefte Balladen für 1 Singst. u. Kl., Chöre, Kammermusik, Orch.-Suite *Daghestan* op. 17; VcKonz. op. 21; Orgelkonzert mit Streichern; Sonatine f. Klavier; Sudentend. Suite f. Blas-Orch.; „Ein Funken Liebe“, kom. Oper (1942); Solokantaten mit Orch. *Hüttens letzte Tage* (Bar., op. 25) und *Orpheus-Eurydike-Hermes* (Sopr. op. 26); Fant. u. Fuga *Chr. wir sollen loben schon* op. 27; Passamezzo-Var. f. Orgel, *Der Struwwelpeter* op. 28; Weltl. Orat. *Das Spiel vom Bettelmann* op. 31; *Passamezzo-Var.* (über ein Thema von Schütz) f. Org. (Wolfenb. 1934). Schriften: *Das mus. Hören auf psychol. Grundl.* (1925, 2¹⁹⁴²); *Musikpädagogik* (1926); Harm.-

Aufgaben nach S. *Karg-Elert (1929); Die Beantwortung des Fugenthemas (1929); *Prakt. Gehörbildg.* (1929); *Methodik des Musiktheoret. Unterr.* (1929). *Nationale musische Bildg.* (in Vorber.).

Reutter, Georg, * 1656 in Wien, † ebenda 29. Aug. 1738, 1697 Theorbist, 1700 Org. der Hkp., rückte 1715 vom 2. zum 1. Kplm. an Skt. Stephan auf. Proben s. Kl- u. Org.-W.e in DTÖ XIII 2. — Sein Sohn Joh. Georg (seit 1740 Edler v. R.), * (getauft 6.) April 1708 in Wien, † ebenda 11. März 1772, wurde 1731 Hofkomp., 1738 Nachf. s. Vaters am Stephansdom u. 1747 Hkplm., schrieb zahlr. Opern, Orat., Messen, Kantaten usw. Eine Sinf. in DTÖ XV 2; er war derj., der den Stephanssängerknaben Jos. Haydn nicht allzu liebevoll unterwies u. schließlich weggabte.

Lit.: L. Stollbrock in Vj. VIII; P. Norb. Hofer, Beide R. als Kirchenkomp. (ungedr. Wiener Diss. 1915).

Reutter, Hermann, * 17. Juni 1900 in Stuttgart, stud. Komp. bei *Courvoisier, Kl bei Franz Dorf Müller (München), wurde 1932 KompL. a.d. Württbg. Hochschule f. Musik (Nachf. v. *Strässer). 1936 Dir. der Hochschule f. Musik in Frankfurt. a. M. Als Schaffender ist R. bemüht, Modernität mit Volkstümlichkeit zu paaren, was z. B. im Orat. *Der große Kalender* op. 43 (1933) weitgehend gelungen ist. Werke: gr. Chorw. *Volk, Seele* op. 25; Kantate *Gesang vom Tode* op. 18; MCh-Kantate *Der glückliche Bauer* op. 44 (1932); Chorfantasie op. 52 (Worte v. Goethe); Hölderlin-Kantate „Gesang der Deutschen“ op. 49; Lehrstück *Der neue Hiob* op. 37; 4 *Bettlieder* a capp. op. 38; Kammer-Oper *Saul* op. 33 (Baden-Baden 1928); Opern: *Der verlorene Sohn* op. 34, *Dr. Johannes Faust* op. 47 (Frkf. 1934), *Odysseus* op. 55 (ebenda 1942); Ballett *Die Kirmes v. Delft* op. 48; *Missa brevis* f. Alt, V, Vc op. 22 (Zürich, Tonkünstlerfest 1932); *Cornett Chr. Rilke* (Ges. u. Kl) op. 24; Lieder op. 2, 3 (Alt u. StrQu), 5, 9, 14, 21 (russ. L.), 53 (Hochzeitslieder nach Herder), 54 (Rückert); Kl-Trio op. 10; StrQu op. 12; Violinson. op. 20; *Landschaft-Miniaturen* (V u. Kl op. 30); Konz. f. Kl u. Kammerorch. op. 19; Tripelkonz. (V, Vc, Kl) op. 26; Konz. f. Orch.m. Kl.op. 36 (1929);

VKonz. op. 39; sinf. Fantasie (Kl u. Orch.) op. 50; Rhaps. f. V u. Kl op. 51 (1942); *Antagonismus* (2 Kl.e) op. 1; Kl-W.e: Son. op. 6; *Fant. apocal.* op. 7; *Var. über ein Landsknechtlied* op. 11; Tocc. u. Fuge, Chac. und Fuge op. 4; *Var. über Komm süßer Tod* op. 15; *Bibl. Szenen* op. 27; zwei Spielmusiken op. 45 u. 46.

Lit.: W. Fröhlich, H. R. (ZfM 1936); Peter Funk in der Köln. Ztg. 4. 7. 1942; G. Schweizer in der Musik Nov. 1942; H. Mescke im V. B. 17. 9. 42.

Révész, Géza, * 9. Dez. 1878 zu Siófok (Ung.), 1901 Dr. jur., stud. bei G. E. Müller in Göttingen Psychol., 1905 Dr. phil.; 1908 in Budapest Priv.-Doz., 1918 Ord., 1932 Ord. u. Dir. des psychol. Inst. a. d. Univ. Amsterdam. Zur Tonpsych. schrieb er u. a.: *Über Orthosymphonie* (Zs. f. Psychologie, Bd. 48 u. 63; Beiträge f. Akustik u. MW., Heft 4, 1908); *Über eine besondere Form des Falschhörens* (ebenda Bd. 63); *Über binaurale Tonmischung* (Nachr. d. K. Gesellsch. d. Wiss. zu Göttingen 1912 u. Zs. f. Psychol. Bd. 69 [gemeinsam mit P. v. Liebermann]); *Nachweis, daß in der sogenannten Tonhöhe zwei von einander unabhängige Eigenschaften zu unterscheiden sind* (Nachr. d. K. Gesellsch. der Wiss. zu Göttingen 1912); *Zur Grundlegung der Tonpsychol.* (1913); *Über die beiden Arten des absoluten Gehörs* (ZIMG 1913); *Über musikalische Begabung* (VI. Kongr. f. exper. Psychol. 1914); *Neue Versuche über binaurale Tonmischung* (dgl. 1914); *Erwin Nyiregyházy, Analyse eines mus. hervorr. Kindes* (1916); *Das mus. Wunderkind* (Zs. f. päd. Psychol. 1918); *Prüfung der Musikalität* (ZfPsychol. 85, 1920); *Das frühzeitige Auftreten der Begabung und ihre Erkennung* (1921); *Über audition colorée* (Zs. f. angew. Psychol. Bd. 21, 1922); *Über die allg. Bedeutung der mus. Bildung* (holländ., Onze Eeuw. 1924); *The Psychol. of a Musical Prodigy* (London 1925); *Zur Gesch. der Zweikomponentenlehre in der Tonpsychol.* (ZfPsychol. Bd. 99, 1926); *Musikgenuß bei Gehörlosen* (Leipzig 1926); *Das Schöpferisch-persönliche und das Kollektive in ihrem kulturhist. Zusammenhang* (Tüb. 1933); „*Tonsysteme jenseits des mus. Gebietes, mus. Mikrosysteme u. ihre Beziehung z. d. mus. Akustik* (ZfPsychol. 134, 1935); *Gibt es einen*

Hörraum? (Acta psychol. III 1937); *Die Einheitlichkeit der Begabungsformen* (Alg. nederl. Tijdschr. v. Wijsbeg. en Psychol. 32, 1938); *Die psychol. Bedeutung d. mus. Erz. bei Mindersinnigen u. Sinnes-schwachen* (Acta psychol. IV, 1939); *Die Erblichkeit d. mus. Begabung* (Groot Nederland, 1942); *Die Beziehg. zw. mus. u. math. Begabung* (Euclides 1942 u. De Gids 1942); *Einkl. in die Musik-psychol.* (Amst., Noord Hollandsche Uit. Mij. 1943).

Revue, (spr. rəwü), Schaustück; ein vor allem dem Auge durch Ausstattungsprunk schmeichelndes Unterhaltungsstück zwischen Operette u. Ballettpantomime, um 1900 (Berliner Metropol- u. Apollotheater, P. *Lincke, Jul. Freund [j.], V. Holländer [j.] usw.) entstanden zumal als aktuelles Zeitstück, um 1930 stärker (nicht zum Vorteil beider Gattungen) mit der *Operette zusammengefloßen.

Rezitativ, (v. ital. *recitativo*, spr. retschì-), Sprechgesang, Prosastil des

Gesanges (im Gegensatz zum lyrischen *cantabile*-Stil von Lied u. Arie), der um 1590 aus dem *gregor. *Accentus auf Bc.-Grundlage erwachsene Mitteilungsstil der *Oper, der die rein musikalischen Eigengesetze der Melodie zugunsten des Sprechfalls weitgehend zurückdrängt und sich nach dem mehr feierlich-gehobenen Deklamationstyp des Renaiss.-Musikdramas (vgl. Notenbeisp. S. 638 unten) in der spätvenezianisch-frühneapol. Zeit um 1700 in die zwei Äste des Secco-Rez. („trockenes“ *Parlando) nur über mageren Cembalo-Akkorden u. des *Rec. *accompagnato* (die vom Orch. „begleiteten“ und schildernden Monologe) spaltet. Bei Gluck und den Romantikern verschmelzen sich beide wieder mehr, um in Wagners Sprechgesang („ewige Melodie“) hohe Bedeutung zu erlangen. Doch ist auch hier immer möglichst zu „singen“ — nur selten bringt W. bei gewolltem Gegensatz von Liedhaftem u. Prosaischem echtes Rez., z. B. *Meistersinger*, 3. Aufzug:



Leichter Sprechstil beherrscht dann aber z. B. das *Intermezzo* u. *Capriccio* v. R. Strauß. Entscheidende Textgrundlage des R. im Barock bildete die Reimprosa der *madrigalischen Dichtart (vgl. dazu S. 524, Sp. 1 u. 2; siehe auch Oper, Gesang 1), Generalbaß, Accompagnement. — Die Übertragung auf die Instrumentalmusik beginnt schon im

17. Jh. (z. B. bei V-Sonaten v. *Bonporti), ferner in Toccaten von *Frescobaldi u. *Froberger; in Bachs Org.-Präludien u. der Chromat. Phantasie nähern sich „rhetor. Monologe“ den Rez.-Formeln, und vor allem liebt die dem Dichterwort so nahe verwandte romant. Instr.-Musik das R., z. B. Beethoven op. 31, 2 u. 9. Sinf., Instr.-Bässe:



Lit.: J. Ad. *Scheibe, Abh. über das *Rec.* (Critischer Mus. Nr. 97—117 u. Bibl. der schönen Wiss. 11/12, 1764/65); J. K. F. *Rellstab, Versuch über die Vereinigung der mus. u. oratorischen Deklamation (1789); P. *Mies, Die Behandlung der Frage (ZfMW IV und Bach-Jb. 1920); Ch. Spitz (j.), Die Entwickl. des *Stile rec.* (AfMW

III); E. Borrel, *L'interprétation de l'ancien réc. franç.* (Rev. de musical. Nr. 37); H. *Riemann, Hdb. d. MG. II 2 passim; P. *Bohn, Das liturg. Rez. des M.-A.s (MfM 1887, S. 29ff.); A. *Heuß, Bachs Rez.-Behandlg. (Bach-jb. 1904); Ralph Meyer, Die Behandlg. des Rez. in Glucks ital. Reformopern (Gluckjb. 1918); B. Zeller, Das Ac-

compagnato in den Opern J. A. Hesses (Diss. Halle 1911); L. Spinner, Das R. in der romant. Oper bis Wagner (Diss. Wien 1931); Flod. Geyer, Über das Rez. in der Instr.-Musik (Neue Berl. MZ. 1847, S. 169ff.).

Reznicek, (spr. résnitschek), Emil Nikolaus [Edler] v., * 4. Mai 1865 zu Wien, stud. in Graz bei W. Mayer-Remy u. am Leipziger Kons., wurde Thkplm. in Zürich, Stettin, Berlin, Jena, Bochum, wirkte als Tonsetzer 7 Jahre in Prag (2½ als Mil.-Kplm.), Hkplm. in Weimar u. 1896—99 in Mannheim, lebt seit 1902 in Berlin, war 1906 Lehrer am Scharwenka-Kons., Gastdir., 1909—11 Kplm. an der Komischen Oper, seit 1920 einige Jahre Prof. f. Instrumentation an der Hochschule, ist Mitgl. u. Senator der Akad. d. K. — R. ist in erster Linie Musikdramatiker, der zumal durch Witz und Plastik der Orchestergebärde fesselt; am bekanntesten machte ihn die Ouv. zu s. trefflichen kom. Oper *Donna Diana* (Prag 1894, Neubearb. Berlin 1933), doch sind auch die ersten Werke *Ritter Blaubart* (Darmstadt 1920) u. *Holofernes* (nach Hebbels Judith, Charlottenb. 1923) besonders in der romantischen Schilderung des Grausamen scharf geprägt. Weitere Bühnenwerke u. a.: *Till Eulenspiegel* (Berlin 1902, Neufassung Köln 1937), *Satuala* (Leipzig 1927); *Spiel oder Ernst* (1930); *Der Gondoliere des Dogen* (1931), *Das Opfer* (1932); Operette *Die Angst vor der Ehe* (1914); R. schrieb ein *Requiem*, eine *Messe*; *Ruhm und Ewigkeit* (Nietzsche, für T. und Orch.), *Der Sieger* (satir. Zeitbild, A., Ch., Orch., 1914); *In memoriam* (Soli, Ch., Orch., 1916); Lustspiel-Ouv., *Idyllische Ouv.*, Ouv. *Raskolnikow* (Fant., 1930); Ouv. *Befreites Dtschld.* (1933); *Frühlingsow.* (1934); 5 Sinf., 2 sinf. Suiten, sinf. Dichtg. *Schlemihl* (1912), Orch.-Var. *Tragische Geschichte* (1921); *Introd.* u. *Valse capr.* (V, Orch.); *Nachtstück* (Vc, Harfe, 4 Hrn., Orch.); Präl. u. Fuge (Orch.); *Serenade* (StrO.); 4 StrQu.e; *Der steinerne Psalm* (GemCh u. Orch., 1929); 4 Buß- u. Betgesänge (Ges. u. kl. O.); Musik zu Strindbergs *Traumspiel* (auch als Suite); 2 Präl. u. Fugen f. Org.; *Vater unser* (GemCh); 7 dt. Volkslieder (Gem. oder MCh); Lieder;

Kl-Stücke. Bearb. v. Gounods *Der Arzt wider Willen*; Revis. v. Webers *Freischütz* f. d. Ges.-Ausg. der Dt. Ak. (noch ungedr.).

Lit.: M. *Chop, R., biogr. Studie (1920); R. *Specht (j.), E. R., vorläufige Studie (1923).

ri, ritz s. *rinforzando*.

Rhapsodie (v. griech. ῥάπτειν = flicken u. ᾠδή = Gesang), urspr. ein vom altgriech. Harfner (Rhapsode) vorgetragenes Epen-Bruchstück; so auch noch bei *Reichardt 1796 u. bei Brahms op. 53 die *Alt-Rh.* mit MCh u. Orch. über ein Fragment aus Goethes Harzreise im Winter. Ferner nennt Brahms seine Klavierstücke op. 79 Nr. 1 u. 2 u. 119 Nr. 4 Rh. wegen der balladenhaft-freien Gestaltung. Seit *Tomascheks Rh.en (3 Hefte, 1813) wird der Name außerdem für Instr.-Fantasien über ausländische Volkslieder gebraucht, so vor allem Liszts 19 Ungar. Rh.en.

Rhaw (spr. rau), Georg, * 1488 zu Eislefeld (Franken), † 6. Aug. 1548 in Wittenberg, stud. seit 1508 in Erfurt, seit 1512 in Wittenberg (1514 Bacc.), arbeitete dort 4 Jahre lang in der Druckerei eines Verwandten, wurde 1518 *Assessor* (Priv.-Doz.) der MW. an der Univ. Leipzig u. Thomaskantor. Bei der Eröffnung der Leipziger Disputation zwischen Luther u. Eck 1519 führte er seine vielbewunderte 12(!)stg.e *Missa de spiritu sancto* (bisher verschollen) auf, dann mit den Cantores und Stadtpfeifern ein *Veni sancte spiritus*, verzichtete um des Glaubens willen auf seine Leipziger Ämter, schlug sich 1520 in Eisleben, 1521/22 in Hildburghausen als kleiner Winkelschulmeister durch und wandte sich 1523 nach Wittenberg, wo er schließlich sogar Ratsherr wurde. Hier eröffnete er 1525 die wichtigste Musikalien-druckerei des Frühprotestantismus; daß (mit einer Ausnahme) alle anon. Sätze seiner Sammlung f. d. gem. Schulen v. 1544 von ihm stammen müssen u. einen hervorragenden, mit *Stoltzers Art nahverwandten Meister zeigen, machte Goßlau (s. u.) wahrscheinlich. Seine Hauptsammelwerke sind: *Selectae harmoniae* (1538); *Sinf. jucundae* (1538); *Officia paschalia* (1539); *Vesperarum precum liber* (1540); *Missarum opus decem* (1541); *Hymnorum sacr. lib. I*

(1542), Neudr. von R. *Gerber in RD 21/24 (1943); *Tricinia* (1542); *Neue deud. geistl. Gesenge f. d. gem. Schulen* (1544, Part.-Ausg. v. Joh. *Wolf als DTD 39); *Magnificat* (1544); *Postremum Vespert. officium* (1545); *Bicinia gall. germ. et lat.* (Ausw. v. Reichenbach [hj.], Kallm. 1926, i. Neudr. bei Bärenr., hg. v. K. *Ameln); *Novi operis mus. tom I* (1545); *Officia de nativitate* (1545); ferner Einzelwerke von *Resinarius, Sixt *Dietrich, J. *Walter usw.

Lit.: W. Wölbing, G. Rh. (Diss. Berlin 1922); W. Goßlau, Die relig. Haltung in der Reformationsmusik, nachgewiesen an Rh.s Ges. v. 1544 (Bärenr. 1933); H. Funck, M. Agricola (Diss. Frbg. i. Br., Kallm. 1933).

Rheinberger, Joseph, * 17. März 1839 zu Vaduz (Liechtenstein), † 25. Nov. 1901 in München, machte erste Musikstudien in Feldkirch, dann 1851 bis 1854 an der kgl. Musikschule in München, an die er 1859 als Th.-Lehrer berufen wurde (1867 Prof. u. Inspektor); 1877 wurde er Hkplm. (Dir. des Kapellchors), 1884 Mitgl. der Berliner Akad., 1894 geadelt, 1899 Dr. h. c. (München) u. Geh.-R. Er war als Kontrapunktlehrer weltberühmt, hat auch (zumal mit seinen Orgelwerken) „den Besten seiner Zeit genug getan“ und vertritt stattd. die Münchner Nachromantik zwischen Fr. *Lachner u. dem jungen R. Strauß als Schicksals- und Generationsgenosse von *Draeseke und *Raff. Von seinen sehr zahlr. Werken seien genannt die kunstvolle *Akademische Festouw.*; Kl-Konz.; StrQuint.; 4 Kl-Trios; Kl-Quint.; Kl-Qu.; Nonett; 2 StrQu.e; 2 V-Son.; Vc-Son. usw.; 20 Orgelsonaten; 2 Orgelkonz.e m. Orch.; zahlr. Orgelstücke. An Opern wurden beachtet *Die sieben Raben* (München 1869), *Des Türmers Töchterlein* (1873), ein Singspiel *Das Zauberwort*, von Werken in Oratorienbesetzg. die Legende *Christophorus* und die Weihnatskantate *Der Stern v. Bethlehem* op. 164 (auch englischer Text 1930), zahlr. weltl. Chorwerke, 12 Messen, 3 Requiems, 2 *Stabat Mater*, 9 Adventmotetten usw.; Lieder, Gesangsquartette m. Kl, Frauenchöre m. Orgel; MCh.e; zahlr. Kl-Stücke.

Lit.: Th. *Kroyer, J. Rh. (1916, in Köfels Sammlg. *Kirchenmus.*); ders.

in Bettelheims Nekrolog 1901 u. im Petersjb. 1919 (Zirkumpolare Oper); *Molitor, Rh. u. s. Kompos.-f. Orgel (1904); H. Grace, *The Organ works of Rh.* (1925, ²32); Rh.s Methode spiegeln zumal die Lehrbücher v. C. *Kistler.

Rheineck, Christof, * 1. Nov. 1748 zu Memmingen, † ebenda 29. Juli 1797, Kaufmann zu Skt. Gallen u. Lyon, wo er 1774 eine Oper zur Auffg. brachte; eine andere in s. Vaterstadt, wo er als Wirt zum Weißen Ochsen der für die volkstümliche Richtung *Schubarts und *Zumsteegs bezeichnende Liedersänger wurde. 6 Sammlungen *Lieder mit Klaviermelodien* bot er 1772—92 (mehreres bei M. *Friedlaender (j.); Das dt. Lied im 18. Jh.); sein neuerdings wieder gern gesungenes „Der Winter ist der rechte Mann“ (M. Claudius) bei H. J. *Moser, Alte Meister d. dt. Liedes. Einige Kl-Stücke in Boßlers Blumenlese.

Lit.: F. *Oberdorbeck, Chr. R. (ungedr. Diss. Berlin 1923 u. Memminger Gesch.-Bll. IX/3).

Rhode, Erich, * 28. Febr. 1870 in Berlin, wurde Offizier, stud. dann Kompos. bei *Draeseke, *Thuille u. *Courvoisier, wurde Thkplm., machte den 1. Weltkrieg als Major mit, wurde Kunstschriftl. der Nürnberger Ztg. u. Musiklehrer, schrieb weltl. u. geistl. Lieder, Kammermusik (StrQu, KlTrio, VcSon., ClQuint, KlQuint, ClSonatine, FlSonatine, Var. u. Fuge f. Fl. u. Kl, Fantas. f. 2 V u. Kl, 2 V-Son.en, Kl-Son.), Klavierwerke, Chöre, Langemarck-Kantate.

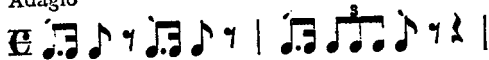
Rhythmik, die Lehre vom *Rhythmus, diejenige grundwichtige Dimension der Musik, die Zeitablauf (Tempo, Metrik) und Dynamik (Akzent, Takt) miteinander verbindet; daß das Metrum (Abfolge von Längen oder Kürzen oder deren Mischung) noch keinen eindeutigen Rh. darstellen, beweisen Jambus und Antijambus $\cup -$ und $\cup -$, die metrisch das Gleiche, rhythmisch aber etwas ganz Verschiedenes darstellen (s. Moduslehre), wie umgekehrt $\dot{+} + \dot{+} +$ eine bloße Akzentfolge darstellt, die erst durch metrische Unterscheidungen wie $\dot{+} \quad \dot{+} \quad \dot{+}$ zum Rhythmus gestaltet wird.

Erst die Beziehung zwischen Einzelrhythmus und höherer Akzentordnung erweckt die Vorstellung eines Zeitmaßes; z. B. bewirkt der gleiche

Rhythmus bei gleichbleibender, absoluter Schnelligkeit das erstemal die Vorstellung, in einem langsamen Tempo

lebhaft, das zweitemal in einem raschen ruhig zu sein, durch die Einfügung in die Zählzeit-Ordnung:

Adagio

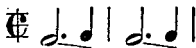


Allegro molto



Wohl nur unter der Voraussetzung solches empfundenen Zusammenhanges von Tempo und dessen rhythmischer Füllung kann von einer eindeutigen Affektbestimmtheit rhythmischer Figuren gesprochen werden, und auch dann wird oft noch die Großdynamik eine mitentscheidende Rolle dabei spielen. So hat z. B.

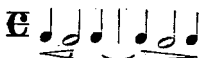
Largo



etwas Großartiges,



etwas Gehetztes, Flüchtliges,



etwas Pendelndes oder Bohrendes,



etwas Treibendes oder Witziges oder Schwankendes, je nach der Vortragsweise. Der Ausdruck einer Triole wird ganz verschieden sein, je nachdem, ob man sie glatt und wenig betont legato — oder breit, akzentuiert, abgehoben in ihre Umgebung stellt, ob sie einzeln oder in langen Gruppenketten auftritt usw. Weiter ist entscheidend die Beziehung der Rhythmik zur melodischen und zur harmonischen Füllung. Daß Melodik fast ohne rational hervortretende, eigenmusikalische Rh. möglich ist, zeigen die Prosastücke des *gregorianischen Gesanges (in denen nur ein freier Sprachrhythmus zu herrschen pfllegt, s. Choralrhythmus), und ihre

*fauxbourdonnierende Vervielfachung beweist Ähnliches für die Harmonik. Doch kann der Ausdruck eines Rhythmus wesentlich anders werden, wenn er sich mit einer skalarmäßigen Melodie oder mit einer sehr gezackten Linie von anderer Hauptrichtung u. Artikulation verbindet:



gegen



und ein Rhythmus bekommt von selbst anderen Ausdruck je nach der Beziehung zu dissonanten und konsonanten Harmonien, z. B.



Da der Rh. unmittelbarster Niederschlag und Abbild der Arbeitsmotorik ist (Arbeitsrhythmus), so ist seine Straffung oder Lockerung von stärkstem Einfluß auf die Miteinfühlung des Musikhörers; kaum etwas erweckt so Unlust und verhindert so ermüdend das innere Mitmachen wie ein verfehltes Zeitmaß und ein rhythmisch lascher Vortrag. Doch kann auch ein zu mechanistisch-starrer Rhythmus quälend sein, er bedarf der *agogischen Biegsamkeit als Abbild des atmenden Lebens. Welch ungeheuren Einfluß die rhythmisch-metrischen Verhältnisse auf die

Sinngestalt der Melodie haben, zeigt ihre Veränderung trotz gleichbleibender Tonhöhen (weshalb es einseitig und ungewollt irreführend ist, eine „Melodielehre“ wesentlich in der Betrachtung der Tonhöhenkurve zu erschöpfen, s. Intervall u. Melodie). Nicht jeder wird z. B. sogleich merken, daß



in den Tonhöhen völlig gleich mit dem 1. Kyriethema von Bachs h-moll-Messe ist; erst Melodiekurve und Rhythmus zusammen ergeben die eindeutige Gestaltsqualität des melodischen Einfalls.

Endlich ist der Rhythmus fähig, die *Funktion von Akkorden und damit ihre harmonische *Tonalität festzulegen; umgekehrt aber (Beispiel der Orgel!) können metrische *Agogik und *Harmonik gemeinsam die Vorstellung (gleichwohl fehlender) Akzent-Dynamik erwecken und bis zu einem gewissen Grade ersetzen.

Zunahme der Bewegung im Verlauf eines Satzes durch wachsende Lebendigkeit der Rhythmen ist ein Hauptsteigerungsmittel, so etwa in den Choralbearbb. für Orgel v. *Scheidt. Polyrythmisch nennt man Melodien, die nicht mit gleich langen Silben vorschreiten (*isometrisch), sondern die verschiedensten Figuren mischen; isorhythmisch nennt man *Motetten des 14. Jhs., in denen große Abschnitte zwar nicht nach Tonhöhen, wohl aber nach Rhythmen gleichgeformt wiederkehren. Wichtig ist im mehrstimmigen Satz die Belebung der Stimmen durch Komplementrhythmen, d. h. solche Figuren, die sich gegenseitig ergänzen, z. B.



In der Art rhythmischen Erfindens u. Musizierens sind individuelle Anlage-Unterschiede beobachtbar, die zu wichtigen Personalkonstanten der einzelnen Musikertypen werden; ebenso gibt es

rhythmische Nationaltypen, die dann besonderen Niederschlag in den wichtigsten Volkstänzen der einzelnen Völker und Rassen gefunden haben.

Lit.: L. Klages, Vom Wesen des Rhythmus (Kampen 1933); A. Langeldedeke, Rhythmus u. Takt bei Gesunden u. Geisteskranken (Berlin 1928); Ber. des 3. ästh. Kongr. (Halle 1927); A. Pfrimmer, *I. Congrès du Rhythme* (Genua 1928); H. *Riemann, System der mus. Rh. u. Metrik (1903); ders., Musikal. Dynamik u. Agogik (1884); Th. *Wiehmayer, Mus. Rh. u. Metrik (1917); R. Dumesnil, *Le rythme mus.*, *Essai hist. et crit.* (1921); W. Wundt, *Physiol. Psychologie* (1902) III, 154 ff.; E. Meumann, Untersuchungen zur Psychol. u. Ästh. des Rhythmus (Hab.-Schr. 1894); H. J. *Wetzel, Zur psychol. Begr. d. Rhyth. (Riemann-Festschrift 1909); K. Bücher, Arbeit u. Rh. (1924); C. Avogadro, *Teoria mus. del ritmo e della rima* (1910); S. Behn, Der dt. Rh. u. s. eignes Gesetz (1912); F. Ohmann, Melodie u. Akzent (1. Kongr. f. Ästhetik, Berlin 1913); G. *Becking, Der mus. Rh. als Erkenntnisquelle (1928); R. *Steglich, Die elementare Dynamik des mus. Rh. (1930); W. Aulich, Untersuchungen über das charakterologische Rh.-Problem (Diss. Halle 1932); Th. Lamm, Zur exp. Unters. d. rhythm. Veranlagung (ZfPsychol. 118); A. Bund, Einige strittige Probleme der mus. Rhythmik (Diss. Wien 1927); E. *Refardt, Studien über den Rh. u. s. Bedeutung (Bull. III 1, 1923); E. Tetzl, Rh. u. Vortrag (1926); A. *Schering, Musikal. Organismus oder Deklamationsrhythmik? (ZfMW XI 212 ff.); Th. Taig, *Rhythm and Metre* (Cardiff 1930); G. Flik, Die Morphologie d. Rh. (Diss. Berlin 1936); E. Schmidt, D. Aufbau rh. Gestalten (Diss. Lpz. 1939); H. Leeb, Vom Wesen d. Rhythmus (Zürich 1941); Gunther Langer, Die Rh. der Bachschen Präl. u. Fugen f. Orgel (1937); W. *Heinitz, Die Strukturprobleme in primitiver Musik (1931); E. *Jammers, Die Barockmusik u. ihre Stellung i. d. Entw.gesch. d. Rh. (Bollert-Festschr. 1936); vgl. auch *Orff u. *Bode; Lit.-Übersicht v. H. Chr. Wolff im Archiv f. d. ges. Phonetik V 1941; s. auch Rhythmus u. Rhythm. Erziehg.

Rhythmische Erziehung, eine wesentlich von E. *Jaques-Dalcroze (hj.) ausgeformte Disziplin der musikalisch-körperlichen Ausbildung, die aber seit 1914 in Deutschland eigne Wege gegangen ist: die zeitlich und bewegungsmäßig empfundenen Elemente der Musik (Rhythmus, Tempo, Metrum, Dynamik, Form) werden durch entsprechende Körperbewegungen ins Räumliche übertragen, um Musiksinn und Körpergefühl zu entwickeln u. zu vereinen. So werden die schon den Griechen bekannten Zusammenhänge von Musik u. Bewegung der *Musik- wie der Körpererziehung nutzbar gemacht, steigern das allg. Lebensgefühl und sind durch planmäßige Schulung des Nervensystems auch für die Allgemeinerziehung von wesentlicher Bedeutung.

Lit.: Friedr. Struwe, *Musikal.-körperl. Erziehung durch Rhythmus* (Diss. Kbg. 1929); ders., *Erziehung durch Rhythmus in Musik u. Leben* (Bärenr. 1930); die Schriften von *Jaques-D. (hj.), C. *Orff, H. *Medau

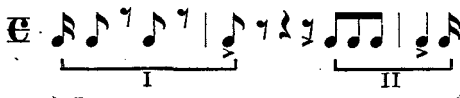
und Rud. *Bode; E. Feudel, *Rhythm. Erz.* (Kallmeyer 1938); L. Baylis, *Rh. exercises, dance studies etc.* (New Rochelle 1931).

Rhythmische Wertzeichen s. Mensuralnotation, Pause, Punkt, Querbalken.

Rhythmus (griech.) ist die Verbindung von *Metrum und *Akzent zum kleinsten zeitlichen *Motiv, z. B.



noch ohne Tonhöhen, also bereits durch verschieden starkes Klopfen festlegbar, und noch vor Zustandekommen einer *Takt-Ordnung, die sich erst aus der Wiederkehr eines oder der geordneten Zusammenstellung mehrerer Rhythmen ergibt, so im letzten der obigen Beispiele oder etwa:



Vgl. auch Rhythmik (*Lit.* dort).

Ricercare (ital., spr. ritsch-, = Suchstück), vom instr. *Carmen und der Motette abstammende Sätze für Laute (seit 1508) oder für Orgel (seit 1542), in denen man mehrere Motive nacheinander durch alle Stimmen „suchen“ kann, Vorform der Fuge und so noch in Bachs *Musikal. Opfer* für eine Folge kunstreich imitatorischer Sätze.

Richartz, Willy, * 25. Sept. 1900 in Köln, stud. in Bonn MW (Dr. phil.), in Köln Musik, wurde dort Abt.-Leiter am Rundfunk, lebt in Berlin als einer der meistgespielten Unterhaltungsmusiker.

Richter, Ernst Friedrich, * 24. Okt. 1808 zu Großschönau (Lausitz), † 9. April 1879 zu Leipzig, wo er bei Begründung des Kons. (1843) Th.-Lehrer, 1868 als Nachf. *Hauptmanns Thomas-kantor u. Prof. wurde. Seine Kompos. sind vergessen, seine Theoriebücher (die aber heute längst überholt sind) hielten sich lange: *HarmL.* (1853, ³⁰1920); *Lehrb. d. einf. u. dopp. Kontrap.* (1872, ¹⁵1920); *Lehrb. der Fuge* (1859, ⁹1921);

alle auch in zahlr. Fremdsprachen übers. — Sein jüngerer Sohn Bernhard Friedr. R., * 1. Aug. 1850 in Leipzig, † ebenda 16. April 1931, seit 1890 Gesang-L. an der Thomasschule, 1917 Prof., war als Bachforscher verdient (Bachjb.).

Richter, Franz Xaver, * 1. Dez. 1709 zu Holleschau (Mähren), † 12. Sept. 1789 zu Straßburg, 1740 Musiker beim Fürstabt v. Kempten, seit 1747 Geiger und Baßsänger in der Mannheimer Hofkapelle, später Kammer-Compositeur, 1769 Münster-Kplm. in Straßburg. „R. ist einer der Hauptrepräsentanten der *Mannheimer Schule u. hat zweifellos dem neuen Stil bedeutsame Elemente zugeführt. Seine singenden Allegros“ (zwischen *Pergolesi u. Joh. Christian *Bach) „haben vielfach schon ganz das Gepräge des nachherigen Mozartschen Stils, seine Harmonik überrascht oft durch besondere Feinheiten, seine Baßführung wetteifert mit der von J. *Stamitz an Kraft u. Kühnheit“ (H. *Riemann).

Werke: 69 Sinf. (davon 4 hg. v. Riemann in DTB IV 1 u. VII 2, eine v. Sondheim [Chbg. 1932], eine v. Upmeyer [Nagel Nr. 72]); 6 Cembalo-Konzerte (eines im Neudr. bei Vieweg 1933); 6 StrQu.e (hg. v. Riemann in DTB XVI 1); 12 Triosonaten; 8 Kl-Trios (je eines in Riemanns *Coll. mus.* u. DTB XVI 2); 6 Duette; 6 Fl-Son.en; zahlr. KM. im Archiv des Straßburger Münsters (Verz. v. Fr. X. *Mathias in der Riemann-Festschr. 1909); 28 Messen, 2 Requiems, 16 Ps., 38 Motetten, 2 Passionen usw. Eine „Harmonische Belehrung“ autogr. in der Bibl. des Cons. Brüssel.

Lit.: F. X. Mathias in der Straßburger *Caecilia* 1907; H. *Riemann, Hdb. d. MG II 3, S. 138ff. u. 166ff.; W. Gäßler, Die Sinfonien v. F. X. R. (Diss. München 1940).

Richter, Hans, * 4. April 1843 zu Raab (Ungarn), † 5. Dez. 1916 zu Bayreuth, Chorknabe in der Wiener Hkap., 1860—65 Schüler des Wiener Kons., seit 1862 Hornist am Kärntnertor-Theater, 1866/67 bei Wagner in Triebtschen als Kopist der *Meistersinger Partitur* (s. damaligen Briefe an O. Kahl hg. v. H. J. *Moser, Süddt. Mh. 1912), 1868/69 Chordir. an der Münchener Oper, 1871 i. Kplm. der Budapester Oper, 1875 dgl. an der Wiener Hofoper, auch bis 1898 Dir. der Philh. Konz. u. 1880—90 der Ges. d. Mfr., 1878 2., 1893 1. Dir. der Hofkapelle. 1900—10 leitete er in Manchester das Hallé-Orch., seit 1904 auch die dt. Operngastspiele in Covent Garden (London), seit 1912 lebte er in Bayreuth, wo er seit der Leitung des Nibelungenrings (1876) als meisterlicher Orchesterbeherrscher mit *Muck u. *Mottl der Hauptdirig. der Festspiele gewesen war; auch Dirig. mehrerer Niederrhein. Musikfeste. Wagners Briefe an ihn hg. v. L. Karpath [j.] (Wien 1924).

Lit.: W. *Kienzl in Bettelheims Nekrolog (1930).

Richter, Otto, * 5. März 1865 (nicht 56) in Ebersbach bei Görlitz, † 12. Aug. 1936 in Dresden, stud. bei Franz *Wüllner (Dresden), *Haupt, *Grell u. *Bargiel, 1890 Org., Kantor u. Städt. Chordirig. in Eisleben, 1906—30 Dresdener Kreuzkantor (1911 Prof., 1933 D. theol.); schrieb Motetten, Wechselges.

f. Chor u. Gemeinde (2 Hefte, mit J. Plath), Hg. alter Musik und des ev. hindostanischen Choralbuchs; schrieb u. a. *Mus. Programme f. Volksh.-Konz. mit Erl.* (1898, 1913); km. Berater des sächs. Landeskonsistoriums.

Ricordi, der größte Musikverlag Italiens, begr. 1808 v. Giovanni R. in Mailand (1785—1853), dann unter s. Sohn Tito R. (1811—88) u. dem Enkel Giulio R. (1840—1912), an den Verdi zahlr. Briefe schrieb (in dessen Copialettere, 1913); die Urenkel Tito R., † 30. März 1933, u. Emanuele R., † 3. Jan. 1940, beide in Mailand; seit 1919 sind Inh. des Riesen-Unternehmens (Zweiggesch. in Neapel, Palermo, London, Paris, Leipzig, Buenos Aires, N. Y.) Carlo Clausetti und Renzo Valcareghi.

Lit.: G. Adami, *G. R. e i suoi musicisti* (Mail. u. Rom 1933).

Riedel, Karl, * 6. Okt. 1827 zu Kronenberg bei Elberfeld, † 3. Juni 1888 in Leipzig, wurde Seidenwebergeselle, stud. Musik seit 1848 bei K. *Wilhelm, dann am Leipziger Kons., gründete hier 1854 den Riedel-Verein, wurde 1869 *Brendels Nachf. als Vors. des *Allg. dt. MV.s, Prof., 1883 Dr. h. c. (Leipzig), bot Neuausgg. von Schütz' *Sieben Worten*, eine (überholte) Evang.-Harm. nach Schützens *Passionen*, v. J. W. *Franck, *Eccard, M. *Praetorius, bearb. *Altböhm. Hussiten- u. Weihnachtslieder*, *Zwölf altdt. Lieder* usw.

Lit.: A. *Göhler, Der R.-Verein zu Lpz. (1904), mit Biogr.

Riehl, Wilhelm Heinrich, * 6. Mai 1823 zu Biebrich, † 16. Nov. 1897 zu München, wo er seit 1854 Univ.-Prof. f. Staatswiss., seit 1885 auch Dir. d. Nat.-Museums u. Generalkonservator war. Recht hübsch in den Einzelheiten, aber biedermeierlich eng im Standpunkt sind s. *Musikal. Charakterköpfe* (1853—61, 899) u. *Mus. Novellen* (1856), ferner schrieb er u. a. *Corelli am Wendepunkt zweier mg. Epochen* (Sitzungsber. d. Akad. d. W. München 1882), *Zur Gesch. d. romant. Oper* (Neudr. 1928); bedeutend ist er als Vater der deutschen Volkskunde.

Lit.: H. Simonsfeld, H. R. als Kulturhistoriker (1899); R. Wagner, Zensuren I (Ges. Schr. VIII); J. *Mül-

ler-Blattau, MusGesch. u. MusPolitik bei W. H. R. (Dt. MusKultur 2, 1937); ders., Musik im Leben d. Volkes (R.s Briefe an einen Staatsmann, 1936); F. Metz, W. H. R., in: W. Andreas u. W. v. Scholz: Die großen Deutschen IV, Berlin 1936).

Riemann, Hugo, * 18. Juli 1849 zu Großmehlra bei Sondershausen, † 10. Juli 1919 in Leipzig, stud. Musik in Sondershausen (Frankenberger), Philos. u. Gesch. in Berlin u. Tübingen, Kriegsteilnehmer 1870/71, stud. dann in Leipzig an Kons. u. Univ. (1873 Dr. phil. in Göttingen bei Ed. Krüger u. H. Lotze), wirkte als MD. in Bielefeld, habil. sich 1878 als Priv.-Doz. an der Univ. Leipzig, ging aber 1880 als Musik-L. nach Bromberg, war 1881—90 Kons.-L. f. Kl u. Th. in Hamburg, dann kurz in Sondershausen (wo *Reger bei ihm zu studieren begann) u. seit 1890 am Kons. zu Wiesbaden (wo auch *Pfitzner kurz bei ihm studierte). 1895 kehrte er an die Univ. Leipzig zurück, wurde hier 1901 Titular-Prof., 1905 etatsm. Extraord., 1908 Dir. des mw. Inst., 1911 ord. Honorarprof., hat es aber nie bis zum Ordinarius gebracht (!); 1899 Dr. mus. h. c. (Edinburg). R. hat auf die Neugestaltung der Musiktheorie durch seine Agogik, Phrasierungslehre, die Harmonielehre (trotz seiner etwas überspitzten Molltheorie), durch die Lehre v. d. Tonvorstellungen usw. den größten Einfluß ausgeübt; dem Musikhistoriker ist durch die Frische des Blicks und eine starke Hellsichtigkeit der Quelleninterpretation eine Fülle des Neuen zu verdanken (Auswertung der **Ars nova*, Entdeckung der Variationsuite, der *Mannheimer Schule), obwohl manche seiner zunächst verblüffenden Aufstellungen, z. B. über den Umfang der Instrumentalpraxis vor 1600, heute wieder ein Fragezeichen erhalten haben. Er ist nach der Generation der großen Musiker-Biographen der Hauptvertreter einer nur formen- u. stilgeschichtlichen Forschung (gegenüber *Kretzschmars Hermeneutik). Auch war R. der Neuerwecker der **Collegia musica*. Eine R.-Festschr. erschien 1909 (hg. v. *Mennicke), eine 2. (1919, vorber. v. M. *Unger) erlebte er nicht mehr. (R.-Heft der ZfMW I 10 [1919]). Zu R.s persönl. Schülern zählen u. a. C. *Fuchs, R. *Münlich,

P. *Runge, A. *Schering, *Engelke, *Mennicke, W. *Gurlitt, *Becking, *Steglich, *Erpf.

Musikgesch. Bücher u. a.: Studien z. Gesch. d. Notensch. (Hab.-Schr. 1878); Katech. d. MG. (1880, ⁷1920, auch engl., russ., ital., tschech.); Opernhdb. (1884, nebst Nachträgen 1893); Notenschrift u. Notendruck (1896); Gesch. d. Musik-Th. (1898, ²1921); Gesch. d. Musik seit Beethoven (1901); Hdb. d. MG. (Einteilung s. o. S. 601): I 1 1901, ²22; I 2 1905, ²21; II 1 1907, ²21; II 2 1911, ²22; II 3 1913, ²22; Kleines Hdb. d. MG. (1908, ²32); Die byzant. Notensch. (1909 u. 15); Folkloristische Tonalitätsstudien (1916).

Abhh. (u. a.): Die Melodik der Minnesänger (Mus. Wochenbl. 1897ff.); Der Mensuralkodex des M. Apel (Km. Jb. 1897); Verlorengegangene Selbstverständlichkeiten des 15./16. Jhs. (in Rabichs Magazin); in s. Ges. Aufs. *Präl. u. Studien* (3 bdg. 1895—1900) u. a.: Bd. II: Rameau als Kl.-Päd.; Orgelbau im frühen M.-A.; III: Die Triosonaten der Generalbaßepoche; Die Bedeutg. der Tanzstücke f. d. Entstehg. der Sonatenform; Die Söhne Bachs; J. Brahms. *Hg. alter Musik*: Alte Kammermusik (4 bdg., Augener); Illustrationen z. MG. (1893, Lieder von *Binchois usw.); Reigen u. Tänze aus Kaiser Mathias' Zeit (Augener); MG. in Beispielen (mit Erläut. v. *Schering, ⁴1929); Kantatenfrühling (2 Hefte, Siegel); Hausmusik aus alter Zeit; *Collegium musicum* (bei Br. u. H.); DTB I 1 (dall' *Abaco), III 1, VII 2, VIII 2, XV 1, XVI 2 (Mannheimer), XI 2, XII 2 (Ag. *Steffani), DTD 39 (*Schobert).

Musiktheor. Schr. u. a.: Vom Musikal. Hören (Musikal. Logik, Diss. Göttingen 1873, auch in Präl. u. St. III); Neue Meth. d. HarmL. (1880, ²Hdb. d. HarmL. 1887, ⁸1920, auch franz. u. ital.); Systemat. Modulationslehre (1887, auch russ.); Katechismus d. HarmL. (1890, Hdb. d. Harm. u. ModL., 10. Aufl.); Vereinfachte HarmL. (1893, auch engl., franz., russ.); Das Problem des harm. Dualismus (1905); Elementarschulbuch der HarmL. (1905, ²15); Elementar-Musiklehre (1888); Neue Schule d. Melodik (1883); Lehrb. d. Kontrapunkts (1888, ⁴—⁶1921, auch engl.); Katech. d.

Musik (Allg. Musiklehre, 1888, ⁷1920, auch tschech.); Katech. d. KomposL. (1889, Grundr. d. KompL. ⁷1922, auch span. 1929); Katech. der Fuge (= Analyse v. Bachs Wohl. Kl. u. Kunst d. Fuge, 3tlg. 1890/91; 5. Aufl., auch engl.); Analyse von Beethovens Kl.-Sonaten (3bdg. 1915—19 u. ö.); Katechismus der Gesangskompos. (1891, ³1921); Große KomposL. (I 1902, II 03, III 13); weitere Katechismen (jetzt Hdbb.): Musikinstrumente (1888, kl. Instrumentations-L. ⁹1928, auch engl. u. span.); Orgel (1888, Orgellehre, ⁴1919, auch span. 1929); Generalbaßspiel (1889, ⁶1927, auch span.); Musikdiktat (1889, 7. Aufl.); Orchestrierung (1902, ⁴21, auch tschech. u. engl.); Part.-Spiel (1903, 4. Aufl., auch engl. u. span.); Phrasierung (6. Aufl.); Grundlinien d. MÄsth. (6. Aufl.); Mus. Dynamik u. Agogik (1884); Prakt. Anl. z. Phrasieren (1886, ²1900, ³11 als Vademecum der Phrasierung); Kat. des Kl.-Spiels (1888, ⁷1922, auch engl., russ., tschech.); System der mus. Rhythmik u. Metrik (1903); Katech. d. MÄsth. 1903, ²21, auch engl.); Kat. d. Akustik (MW. 1891, ²1914); Elemente der mus. Ästh. (1900, auch franz. u. span.); Grundr. d. MW. (1908, ²15, ⁴hg. v. J. *Wolf 1928); Ostinato u. quasi ost. (Liliencron-Festschr. 1910); Lehre v. d. Tonvorstellungen (Petersj. 1914/15 u. 1916); ferner zahlr. Abhh. in Präludien u. Studien I u. II. *Prakt. Schulen*: Vergleichende Klavierschule (1883); Techn. Studien f. Orgel (mit K. Armbrust); Techn. Vorstudien f. d. polyph. Spiel (Steingr.); Neue Kl.-Schule (Augener 1903); zahlr. *Phrasierungsausgg.* bei Simrock, Litolf, Steingraber, Schuberth, Schott, André; ferner zahlr. Kompos. meist f. d. Unterr.

Ein Werk von weitreichender Auswirkung, dem auch vorliegendes Buch sehr viel verdankt, ist als „der R.“ schlechthin sein *Musiklexikon* (1882,

⁸1914/15, seit ⁹1919 bearb. v. A. *Einstein [J.], ¹¹1929, ¹² hg. v. J. *Müller-Blattau [1939 nach 3 Lieferungen vorläufig unterbrochen]); engl. v. *Shedlock 1893 (auch mehrmals in USA. nachgedr.), franz. v. G. Humbert (1896, ²1913, ³1913 mit M. *Pincherle, Y. *Rockseth, A. *Tessier, russ. v. J. *Engel 1902ff., dän. (gekürzt) als von Schytte 1888—92.

Lit.: W. *Gurlitt, Aus d. Briefen Max Regers an H. R. (Peters-Jb. 1936); ders., H. R. u. d. MusGesch. (ZfMW I); H. L. Denecke, D. Kompositionslehre H. R.s (Diss. Kiel 1937).

Riemann, Ludwig, * 25. März 1863 in Lüneburg, † 25. Jan. 1927 zu Essen, stud. am kgl. Inst. f. KM. (Berlin), wurde 1889 Schulmusiker in Essen (1918 Prof.) u. schrieb u. a. *Das Wesen des Klavierklanges* (1911); ferner: *Über eigentümliche bei Natur- u. orient. Kultur-völkern vorkommende Tonreihen* usw. (1899); *Popul. Darstellung d. Akustik* (1896); *Akustische u. tonpsych. Unters. über das Volkslied dt. Sprachstämme* (o. J.); *Das Erkennen der Ton- u. Akkordzusammenhänge* (1925); *Modulationsübungen* (²1924); *Die Beziehungen der heutigen Volksmusik zur Kunstmusik* (Liliencronfestschr. 1910).

Riepel, Joseph, * 1708 in Horschlag (Ob.-Donau), † 23. Okt. 1782 zu Regensburg, wo er um 1757 Kammermus. des Fürsten Thurn u. Taxis war; einer der besten Musiktheoretiker des 18. Jhs., schrieb u. a.: *De rhythmopoeia* oder *Von der Tactordnung* (1752, ²54).

Lit.: W. Twittenhoff, Die mus. Schriften J. R.s (Diss. Halle 1933); J. Merkl, J. R. als Komp. (Diss. Erl. 1936); E. Schwarzmaier, Die Takt- u. Tonordnung J. R.s (Diss., München 1934, gedr. Wolfenb. 1936).

Ries, Musikerfamilie, und zwar: Franz Anton R. (1755—1846, MD. in Bonn, Beethovens V-Lehrer

Ferdinand R. (s. u.)

Hubert R.

(1802—86, Schüler *Spohrs, 1836—72 KonzM. in Berlin, V-Schule)

Louis R.

Franz R.

(1830—1913, Violinist in London)

(s. u.)

Dr. Robert R.
(1889—1941)

Davon war Ferdinand R., * (getauft 29. Nov. 1784 zu Bonn, † 13. Jan. 1838 zu Frankfurt a. M., 1801—05 Schüler Beethovens in Wien und mit Wegeler Hg. der *Biogr. Notizen über L. van B.* (1838, Erg. 1845, Neudr. v. *Kalischer[j.], 1906, franz. 1862); er reiste als Kl-Virt., lebte 1813—24 in London, darauf in Godesberg, leitete als städt. MD. v. Aachen (1834—36) mehrere Niederrh. Musikfeste und war dann Dirig. des Frankfurter Cäcilien-V.s. Von s. zahlr. Kompos. waren seinerzeit mehrere der 9 Kl-Konzerte sehr angesehen (Liszt debütierte mit einem davon), auch schrieb er Sinf.en, Ouv.en, ein V-Konz., viel Kammermusik.

Lit.: L. Überfeldt, F. R.s Jugend-entw. (Diss. Bonn 1915); P. Egert, Romant. Kl-Son., S. 121ff. — Sein Neffe Franz R., * 7. April 1846 zu Berlin, † 20. Juni 1932 in Naumburg a. d. S., V-Schüler s. Vaters u. *Massarts, in der Kompos. v. *Kiel, ging 1873 vom erfolgr. V-Virt. zum Musikverleger über u. leitete 1882—1924 den Verlag *Ries & Erler* (Berlin). Von s. zahlr. Kompos. sind vor allem treffl. Violinsuiten zu nennen, ferner die Bearbb. alter Meister f. V u. Kl *Albumblätter*. Seit 1924 war s. Sohn Robert Inhaber des Verlags, seit seinem Tode, dessen Töchter.

Riesemann, Oskar v., * 29. Febr. 1880 zu Reval, † 28. Sept. 1934 bei Luzern, stud. in München bei *Sandberger und *Thuille, in Berlin bei *Fleischer u. *Friedlaender, in Leipzig bei *Riemann, wurde hier 1907 Dr. phil. (Diss. *Die Notationen des altruss. Kirchenges.*, Moskau 1908), war in Moskau Musikkrit. u. Dirig. der Kussewitzky-Konz.e, während des Krieges Sanitäts-Leiter, floh in der Revolution nach Deutschl. (s. Buch „Fluchten“, 1928) u. lebt in München. Außer „*Rund um Südamerika*“ (1921) schrieb er: Monographien zur russ. Musik: I 1922, II (Mussorgskij) 1925, verdeutschte *Skrjabins *Prometheische Fantasien* (1923), *Rimskij-Korssakoffs *Chronik m. mus. Lebens* (1928), *Sabanejews *Gesch. d. russ. Musik* (1926), bearb. die modernen Russen in Adlers Hdb. u. schrieb Kl-Stücke op. 1—18.

Rietsch, Heinrich (hj.), * 22. Sept. 1860 zu Falkenau a. d. Eger, † 12. Dez. 1927 zu Prag, wurde in Wien Dr. jur. u. stud. bei *Hanslick (hj.), *Adler (j.), *Mandyczewski u. Rob. *Fuchs, habil. sich 1895 in Wien f. MW u. wurde 1900 als a. o. Prof. an die deutsche Univ. Prag berufen (1909 ord. Prof.). R. gab mit F. A. Mayer 1896 (*Acta germ.* IV/V) die Mondsee-Wiener Lhs. heraus (siehe *Münch v. Salzburg) und schrieb: Die Tonkunst in der 2. Hälfte des 19. Jhs. (1900, 206), Die dt. Liedweise (1904), Die Grundlagen der Tonkunst (1907, 218). Abhh. Hg. v. DTÖ I 2 und II 2 (*Muffats Florileg.), XXIII 2 (*Fux' Conventus), XX 2 (Frauenlob-Hs. Wien). Außerd. komp. er. Bibliogr. (bis 1920) v. P. Nettl (j.) in ZfMW I, 736ff.

Lit.: Nettl in ZfMW X, 193ff.

Rietschel, Georg Christian, * 10. Mai 1842 in Dresden (als Sohn des Bildhauers), † 13. Juni 1914 in Leipzig, wo er seit 1889 ord. Prof. d. prakt. Theol. war, Vors. d. Neuen Bachges., verdient um die mus. Bereicherung des ev. Gottesdienstes, schrieb u. a.: *Lehrb. d. Liturgik* (I 1900, II 09); *Die Aufg. d. Orgel im ev. Gottesd. bis ins 18. Jh.* (1893), dgl. Vortr. auf dem KGV-Tag Hannover 1894.

Rietz, Julius, * 28. Dez. 1812 zu Berlin, † 12. Sept. 1877 zu Dresden, wurde als Vc-Schüler v. B. *Romberg Orch.-Musiker. *Mendelssohn[j.], der mit s. frühverstorbenen Bruder Eduard R. (1802—32, talentvoller Geiger u. Sänger) befreundet gewesen, zog ihn 1834 als 2. Thkplm. nach Düsseldorf (Dir. Immermann); hier wurde er M.s Nachf., ging 1847 nach Leipzig (am Theater Nachf. v. Lortzing, 1848 am Gewandh. Nachf. v. *Gade, Lehrer am Kons.), 1859 Dr. h. c., übernahm 1860 *Reißigers Hkplm.-Stelle in Dresden (1874 GMD.) u. wurde Dir. des dortigen Kons. Hg. der Ges.-Ausg. Mendelssohns (j.) u. Bearb. der Opern in der Mozart-Ausg. (Br. u. H.); als Komp. (Ouvertüren, 4 Opern [*G. Neumark u. die Gambe*, 1859], Sinfonien usw.) war er fruchtbar (Chöre). P. A. Merbach bot (AfMW III) R.s Briefwechsel mit Ed. Devient.

Lit.: H. Zimmer, J. R. als Herausg. Weberscher Werke (Dt. Mus.-Kult. 2, 1938).

Rigaudon (franz., spr. rigōdō), lebhafter provençalischer Tanz im Allabrevetakt, meist aus drei je 8taktigen Doppelsekteln, deren dritter als Trio kontrastiert.

Rigodon pour de jeunes paisannes Poitevines (aus G. Muffats Florileg. II 1698):



Righini, Vincenzo, * 22. Jan. 1756 zu Bologna, † ebenda (?) 19. Aug. 1812, stud. beim Padre *Martini, begann als Bühnensänger, wurde 1780 v. Joseph II. als Gesanglehrer einer Erz.h. in u. Dir. der Op. buffa nach Wien berufen, wirkte 1787—92 als kurf. Kplm. in Mainz u. war 1793—1806 Hkplm. in Berlin, schrieb rund 20 Opern, KM., Gesangsübungen.

Rimbault (spr. rimbäld), Edward Francis, * 13. Juni 1816 in London, † ebenda 26. Sept. 1876, Mitbegr. der *Musical Antiquarian Society*, hielt seit 1838 MG.-Vorlesungen in London, Edinburgh, Glasgow, wurde Dr. h. c. (Stockholm u. Harvard). Hg. zahlreicher Neudrucke alter Musik (besonders engl. Madrig. u. Ges.-Bücher), auch Komponist.

Rimskij-Korssakoff, Nikolaus Andrejewitsch, * 18. März 1844 zu Tichwin (Gouv. Nowgorod), † 21. Juni 1908 auf s. Gut Lubensk (Gouv. Petersburg); gehörte 1856—73 der russ. Marine an u. wurde beim Ausscheiden Inspekteur aller russ. Marinekapellen (bis 1884), trat aber früh dem Kreise der „Jungrussen“ *Balakireff, *Mussorgskij, *Cui, *Borodin näher (von denen er sich aber später durch systematisch strengste Selbstschulung in der Fugentechnik wesentlich unterschied) u. schrieb 1859 auf einer Weltumseglung die erste aller russ. Sinfonien (1865 v. Balakireff uraufgef.), bald danach auch die erste russ. sinfon. Dichtung *Sadko* (umgearb. 1891), 1873 die Oper *Das Mädchen v. Pskow*. Seit 1871 war er Prof. f. Instrumentat. u. Kompos. am kais. Kons. in Petersburg, 1883—94 außerdem 2. Dir. der Hofsängerkapelle,

auch mehrmals Dirig. v. Konz.-Gesellschaften. Sein musikdramatisches Hauptgebiet ist (abgesehen von der histor. Oper *Die Zarenbraut* [1899]) die russ. Märchen- u. Sagenwelt mit den Märchenopern: *Schneeflöckchen* (1882), *Sadko* (1897), *Zar Saltan* (1900), *Der unsterbliche Koschtschei* (1902), *Die Stadt Kitesch* (1907), *Der goldene Hahn* (1908, Berlin 1923); in dem Einakter *Mozart u. Salieri* (1898) vertonte er wörtl. einen Puschkinschen Text. In seinen ausgezeichnet instrument. Orchesterwerken verbindet er russische Kirchentonarten und Volkslieder mit Liszt-Berliozscher Harmonik u. Farbenpracht, so vor allem in der Sinf. *Antar* op. 9 (umgearb. 1897) u. der Märchensuite *Scheherezade* op. 35, so daß er in der ersten Reihe der russ. Tonsetzer steht. Ferner eine 3. Sinf. (umgearb. 1884); *Sinfonietta* a-moll; 2 Ouv.en; *Serbische Fantasie* op. 6; *Märchen* op. 29; *Capriccio espagnol* op. 34; *Fantas. über russ. Themen* (V. Orch.) op. 33. Kammermusik: StrQu.; *Serenade* f. Vc; StrSextett; Kl-Quint.; Kl-Konz.; 6 Var. über BACH; Kl-Stücke op. 11, 15, 17, (6 Fugen); Chöre mit Orch.; Kantaten; FrCh.e; GemCh.e, 3stg.e MCh.e op. 23; zahlr. Lieder u. Duette. Bearb.: 100 russ. Volkslieder (1877), 40 (1882). Ferner vollendete bzw. neuinstr. er: *Dargomyschskis *Steinernen Gast* (1870), *Borodins *Fürst Igor* (1887), *Mussorgskijs *Chowanschtschina* (1882) u. *Boris Godunow* (1892 bis 96), wobei er freilich manche Eigenart mehr ins Konventionelle ausglich. Bücher: Prakt. Lehrb. d. Harmonie (russ. 18921, dt. v. H. Schmidt 1893; 21912, ital. 1913, engl. v. Ackron, N. Y. 1930); Grundlagen der Instrumentat. (hg. v. Steinberg 1913, auch dt., franz., engl.); Chronik m. mus. Lebens (1908, 28, franz., 1914, engl. 24, dt. v. Riese-mann 28); Ges. mus. Aufsätze u. Skizzen (hg. von Gnessin, Petersbg. 1911, russ.).

Lit.: N. van Gilse van der *Pals, R.-K. (Diss., Lpz. 1914); ders., R.-K.s Opernschaffen (1929); Gerhard Troeger, Mussorgskij u. R.-K. (Breslauer Studien zur MW, 2, 1941); M. Panoff, Die nationale Kunstmusik R.-K.s (Diss. Bonn 1927 u. AfMW VIII); J. Glebow, R.-K. (1922, russ.); ferner zahlr. russ. Arbeiten.

R.-K.s Sohn Andrej (* 17. Okt. 1876 in Petersburg), † ebenda 23. Mai 1940, wurde 1903 als Schüler von Windelband Straßburger Dr. phil., gründete u. leitete (seit 1915) die Petersburger Monatschr. *Der musikal. Zeitgenosse* (russ.), ist Bibl. der Musikabt. der dortigen Öffentl. Bibl. u. schrieb u. a.: *Die Ballette Strawinskys*; *Boris Godunow* (Paris 1922); *Dalcroze*; *Die Kinder- u. Jünglingsjahre R.-K.s* (Mus. Annalen 1922); *Die erste russ. Liedersammlung des 18. Jhs.*; Hg. der Selbstbiogr. s. Vaters (s. o.), des briefl. lit. Nachlasses v. Mussorgskij, der Erinnerungen von *Glinka.

Rinaldo da Capua, Komponist aus Capua, von dem 36 Opern (1737—78) aufgeführt wurden, darunter zwei bei dem bedeutsamen Buffogastspiel Paris 1752 — in der einen, *La Zingara*, das von *Pergolesi stammende Arieetten *Tre giorni*; sonst ist fast alles verloren, da sein Sohn die Hss. vernichtete. Eine hs. Sinfonie in Bückeburg. „Das Chinesische Mädchen“ bearb. v. *Moissovics (Br. u. H.).

Lit.: Ph. *Spitta in Vj. IV, *Dent bei Grove³, *Radiciotti in *La musica d'oggi* Mai 1925.

Rinck, Christian Heinrich, * 18. Febr. 1770 zu Elgersburg (Thür.), † 7. Aug. 1846 zu Darmstadt, stud. Org. u. a. 1786—89 in Erfurt bei Bachs Schüler Joh. Chr. *Kittel, wurde Org. 1790 in Gießen, 1805 in Darmstadt (1840 Dr. h. c. in Gießen), schrieb eine große *Orgelschule* op. 55 (Neuausg. v. O. Dienel 1881), 2 Choralbücher, Choralvorspiele, figur. Choräle, 7 Jgg. *Der Orgelfreund*, Orgelvariationen, andere KM.

Lit.: Fr. W. Donat, *Ch. H. R. u. d. Orgelmusik s. Zeit* (Diss. Hdlbg. 1931, gedr. 1934).

rinforzando (ital.), Abk. *rf*, *rfz*, stärker werdend, ein kräftiges *Cresc.

Ringmann, Heribert, * 11. Febr. 1900 in Königshütte (O/S.), stud. 1920ff. MW u. Musik in Breslau (1926 Diss. *Das Glogauer Ldb.*, das er in RD 4 u. 8 hg.), 1930 Dirig. d. Spitzerschen Chors, 1930 auch Lehrer am Hochschulinstit. f. Merz. d. Univ. Breslau, 1941 akad. MD der Reichsuniv. Posen.

Rinkens, Wilhelm, * 15. Juni 1879 in Röhn bei Eschweiler (Rhld.), † 22.

Juni 1933 zu Eisenach, stud. in Köln am Kons. bei Fr. *Wüllner, *Pauer, *Neitzel, *Francke, wurde 1905 MD. in Recklinghausen, 1906 in Eisenach, wurde 1920 Prof., 1926 thür. Bundesliedermeister, leitete auch seit 1922 das Erfurter Seminar u. wirkte an vielen Dirigentenkursen mit. Er kompon. u. a. V-Son. op. 20, Kl-Trio op. 21, Duettzyklus *Briefe zweier Liebenden* (W. Vesper), Balladen, StrQu op. 23, V-Suite op. 24, Dt. Suite f. Kl, Vc-Suite in alten Tonarten op. 26; 3stg. e Madrigale f. MCh.; Septett op. 29 (Kl, Ob, H, Fg, V, Br, Vc); Trio f. Fl, Br, Vc op. 38; Suite f. GemCh (Abr. a Santa Clara); StrQu *Polyph. Suite* op. 41; Suite f. 4 Vc op. 49; Kl-Quint. op. 50; Suite f. Schulorch.; eine noch unaufgef. Oper.

Lit.: M. Platzer in ZfM 100 (Aug. 1933); H. A. Winkler, W. R. (Flarchhein Th., 1931).

Rinuccini (spr. -nutschì), Ottavio, * in Florenz um 1560, † ebenda 28. März 1621, kam durch Maria de' Medici 1600—05 mehrmals nach Paris (Kammerherr König Heinrichs IV.), der Dichter der ältesten Opern: *Peris *Dafne* u. *Euridice* sowie *Monteverdis *Arianna* (Neudruck v. *Solerti, *Gli Albori del Melodr.* II). Vgl. auch Libretto u. Schütz.

Lit.: M. Schild, *Die Musikdramen R.s* (Diss. München 1932); F. Raccamadoro-Romelli, *O. R.* (1900); F. Meda, *O. R.* (1894); Civita, *O. R.* (1900); A. Solerti, *Musica, ballo e dramm. alla Corte Medicea 1600—37* (1905).

Ripieno (ital. = voll), die ganze Fülle der Streicher im Gegensatz zu den Solisten; senza rip. = „nur die ersten Pulte“; Ripienist: der Orchestergeiger; Ripienstimme: das Notenheft ohne die Soli (z. B. im Concerto grosso).

Lit.: J. Fr. *Reichardt, Über die Pflichten des Ripienisten (1776); die danach 1807 von *Zelter in Berlin gegr. *Ripienerschule* war eine früheste Orchesterschule.

Ripresa (ital. = Wiederholung). 1) = *Refrain, in *Balladen des 14. Jhs.; 2) = *Reprise; 3) Suitensatz des 16. Jhs. f. Laute; wohl Variation der *basse danse (*Norlind in SbIMG VII).

Risler, Edouard, * 23. Febr. 1873 in Baden-Baden (Sohn einer Deutschen u. eines franz. gesinnten Elsässers), † 22. Juli 1929 in Paris, stud. Kl 1883—90 am Pariser Cons., dann u. a. bei *Stavenhagen, *Klindworth, d' *Albert, wurde berühmter Konzertpianist u. gehörte seit 1906 zum Studienrat des Pariser Cons.

risoluto (ital.), entschlossen.

Rispetti (ital. = Hochachtungsbe-
weise), ländl. Liebeslieder, so die Vor-
lagen der Texte zu H. *Wolfs Ital. Ldb.

Risposta (ital.), „Antwort“-Stimme
im *Kanon.

Rist, Johann, * 8. März 1607 in
Ottensen bei Hamburg, † 31. Aug. 1667
als Pastor zu Wedel a. d. Elbe, war als
„Organisator des deutschen Parnasses“
u. Gründer des „Elbschwanenordens“,
einer Dichterakademie, erfolgreich be-
müht, die deutsche Lyrik vom Schwulst
der antiken Mythologie zu reinigen
u. die deutschen Liederkomponisten v.
überladener Monodie-Stil zu schlichter
Liedmelodik zu bekehren. R. war Stief-
vater d. Orgelmachers Gottfr. *Fritzsche.
Von seinen Kirchenliedtexten werden
noch heute in der ev. Kirche gesungen:
O Ewigkeit, du Donnerwort (vgl. Bachs
Kantate), *O Traurigkeit, o Herzeleid*,
Werde munter, mein Gemüte. Seine
eigenen Kompos. (Einlagen zu Romanen)
sind unwichtig. Wohl aber brachte er
für s. weltl. Gedichtsammlungen (hg. v.
Gödecke u. Götz 1885) viele Musiker
zu einer *Hamburger Liederschule* zu-
sammen: Hinrich Pape, J. *Schop,
Jak. II *Praetorius, H. *Scheidemann,
P. Meier, Jak. Kortkamp, Th. *Selle,
auch Auswärtige wie *Hammerschmidt
(Zittau), S. Th. *Staden (Nürnberg),
Chr. Flor u. M. Colerus (Lüneburg).

Lit.: W. *Krabbe, J. R. u. d. dt.
Lied (Diss. Berlin 1910); H. *Kretzsch-
mar, Gesch. d. neueren dt. Lieder
(I 1912); W. *Vetter, Das frühdt.
Lied I 195 ff.; H. J. *Moser, Alte Meister
d. dt. Lieder (Neuausg.); O. Heins,
J. R. u. d. niederdt. Drama (Marburg
1930); A. Jericke, R.s Monats-
gespräche (Berlin 1928).

risvegliato (ital., spr. -welja-), wieder-
erwacht, neu belebt.

ritardando (ital.), Abkürzungen *ritard.*,
rit., zögernd, langsamer werdend.

ritenente (ital.), zurückhaltend.

ritenuto (ital.), zurückgehalten, lang-
samer; oft fälschl. = *ritard.

Ritmo (ital.), s. *Rhythmus; *ritmo di*
tre, di quattro battute siehe *Battute*.

Ritornell (ital. *ritornello* = Wieder-
kehr); 1) = zweizeilig-zweizeiliger *Re-
frain in *Ballade und *Frottola (H.
*Riemann, Hdb. II 1, S. 57 ff.);
2) instr. Gegenstrophe im Bc.-Lied des
17. Jhs., z. B. bei Ad. *Krieger; 3) in-
str. Vor-, Zwischen- u. Nachspiel (meist
der gleiche Gedanke in Transpositionen)
bei der Dacapo-*Arie des 18. Jhs. und
Orchestertutti im Solokonzert; 4) drei-
zeilige Strophe, bei der meist die 1.
u. 3. reimen, z. B. v. Rückert u. W.
Müller nach ital. Vorbild (Heyse, Ital.
Dichter IV, 1890).

Ritter, Alexander (Sascha), * 27.
Juni 1833 zu Narwa (Estland), † 12.
April 1896 zu München, Sohn der
Gönnerin R. Wagners Julie Ritter,
Bruder des Wagnerfreundes Karl R.
(Briefe W.s an die Familie hg. v. S. v.
*Hausegger 1920 u. v. H. J. *Moser,
Dt. Rundschau 1931). R. erwuchs mit
s. Freunde H. v. *Bülow in Dresden,
wurde V-Schüler v. F. *David [.] (Leip-
zig), heiratete 1854 Wagners Nichte
Franziska W. u. trat in Liszts Weimarer
Neudeutsche Schule ein, ging 1856 als
Kplm. nach Stettin, lebte 1863—82 in
Würzburg (zeitweilig Musikalienhändler),
spielte in der Meininger Hofkap., solange
*Bülow sie leitete, u. zog 1886 nach
München, wo er den jungen R. Strauß,
s. späteren Schwiegersohn S. v. Haus-
egger u. a. unter die Fahne des „Fort-
schritts“ scharte. Seiner hübschen Opern
Der faule Hans (1885) und *Wem die*
Krone? (1890) sollte man sich heute
wieder erinnern. Mit einer Reihe sin-
fonischer Dichtungen steht er zwischen
Liszt u. R. Strauß; auf dem Gebiet des
Liedes ist er der früheste deutsche
Impressionist.

Lit.: S. v. *Hausegger, A. R. (in R.
Strauß' Sammlg. *Musik* 1907); H. J.
*Moser, Gesch. d. dt. M. III, 222 ff.

Ritter, August Gottfried, * 25.
Aug. 1811 zu Erfurt, † 26. Aug. 1885 zu
Magdeburg, Orgelschüler von M. G.
Fischer (Erfurt), *Hummel (Weimar),
A. W. *Bach u. a. (Berlin), wurde 1837
in Erfurt Lehrer u. Org., 1847 Domorg.
in Magdeburg, schrieb u. a. *Die Kunst*
des Orgelspiels (2 bdg.); *Zur Gesch. d.*

Orgelspiels im 14.—18. Jh. (1884, 2 Bde., Neubearb. von *Frotscher 1935/36); Mithg. v. Körners *Orgelfreund*, *Orgelarchiv*, *Urania* usw. Er schrieb 4 wertvolle Orgelsonaten, viele Choralvorspiele u. a. m.

Ritter, Christian, * um 1645, starb nach 1725 wohl zu Hamburg, Schüler v. Chr. *Bernhard u. Chr. *Kittel in Dresden, seit 1666 Kammerorg. in Halle, wirkte 1678—83 in Schweden, war dann in Dresden Vizeklm. u. Kammerorg. (zwischen Furchheim u. *Strungk), wurde 1688 als G. *Dübens Nachf. Stockholmer Hkplm. u. lebte seit etwa 1700 im Ruhestand in Hamburg, wo er noch 1717 mit einem launigen Schreiben in *Matthesons Tonartenkrieg eingriff. Er ist einer der besten Schützschen Enkelschüler u. a. mit der *Brautmesse (Hochzeitskantate) „Ich beschwöre euch, ihr Töchter Jerusalems“ (Baß, Ch. kl. Orch.); Begräbnisgesang „Wie dank' ich gnugsam dir“; Deutsches Vaterunser; hervorragend seine Solokantate f. Mezzosopr. *O amatissime sponse Jesu* (Neudruck v. Buchmayer bei Br. u. H.); Osterkantate „Gott hat Jesum erwecket“ (in Seifferts Organum); doppelchöriges Tedeum v. 1672 auf BB; anderes in Upsala u. Lüneburg; eine Kl-Suite u. eine Sonatina aus dem Andr.-Bach-Buch in Buchmayers Sammlung (Br. u. H.).

Lit.: R. *Buchmayer in der Riemann-Festschr. 1909, Th. *Norling in SbIMG XII 94; W. *Serauky, MG. d. Stadt Halle, Bd. 2.

Ritter, Hermann, * 16. Sept. 1849 in Wismar, † 25. Jan. 1926 zu Würzburg, wo er als Lehrer an der kgl. Musikschule eine 5saitige, also vergrößerte. Altbratsche (*Viola alta*) erfand und ein Quartett in der Besetzung V, Va. alta, V. tenore, V. bassa unterhielt, für das auch einige Tonsetzer Werke schrieben. Er veröffentlichte eine „Gesch. der Viola alta“ (1877); seine Orch.-Studien f. Br. neu hg. 1913 von C. Parsch.

Rochlitz, Johann Friedrich, * 12. Febr. 1769 zu Leipzig, † ebenda 16. Dez. 1842, Thomaner unter *Doles, wurde 1798—1818 sehr einflußreich als Hg. der *Allg. Musikal. Ztg.* (Br. u. H.), an der er noch bis 1835 mitarb. und die unter s. Leitung die Epoche v.

Haydn u. Beethoven (E. T. A. *Hoffmann) bis zum jungen Wagner meist förderlich begleitete; erst unter s. Nachf. Fink verholzte sie (s. R. Schumann). Seit 1805 war er Mitgl. des Gewandhaus-Direktoriums, stand im Briefwechsel mit Goethe (hg. v. Biedermann 1887, daraus s. Schilderung der Leipziger Völkerschlacht als Inselbüchlein „Tage der Gefahr“), war Weimarer Hofrat u. dichtete f. C. M. v. Weber die Kantate „Der erste Ton“, die Hymne „In seiner Ordnung schafft der Herr“; Oratorientexte vertonte *Spohr, Gedichte Weber u. Schubert. Seine *Essay-sammlung Für Freunde der Tonkunst* (4 bdg. 1824—32, 3¹⁸⁶⁸, mit Biogr. u. Werkverz. v. A. *Dörfel) bietet Lebensläufe v. Ph. Em. Bach*, B. *Romberg, der *Mara, J. G. *Naumann, F. *Bordoni, *Neukomm, *Fesca, eine Würdigung des *Messias* v. Händel, eine Gesch. d. Gesangsmusik usf. Seine Bachausätze daraus neugedr. 1926 v. J. *Müller-Blattau als *Wege zu Bach*. Beachtenswert ist seine Sammlung vorzügl. Gesangsstücke (v. Dufay bis M. Haydn, 3 bdg. 1838 bis 1840).

Lit.: H. Ehinger, Fr. R. als Musik-schriftst. (Lpz. 1928).

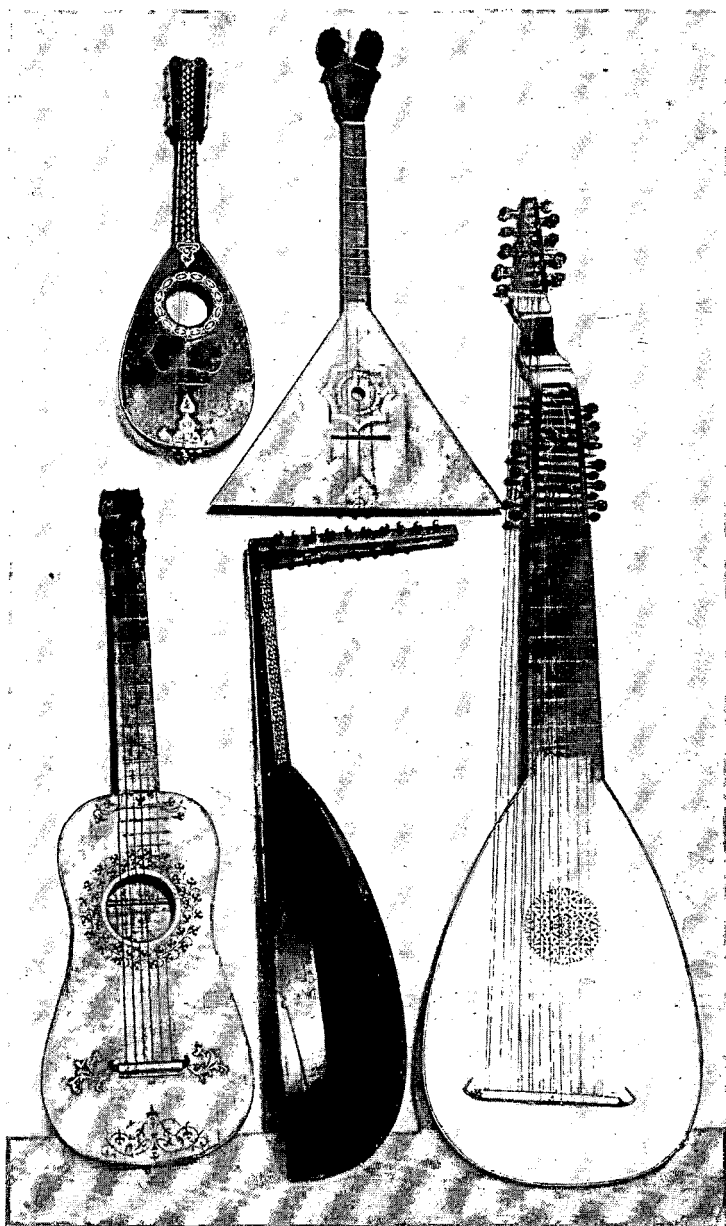
Rode, Pierre, * 16. Febr. 1774 zu Bordeaux, † 25. Nov. 1830 bei Damazon (Lot-et Garonne), V-Schüler v. *Viotti in Paris, wo er 1790 debütierte, 1795 bis 1803 V-Prof. am Cons. (Mitarb. an der V-Schule dess. mit *Baillet u. *Kreutzer), auch bis 1799 KonzM. der gr. Oper, 1803—08 unter *Boieldieu Solo-V. in Petersburg, dann bis 1811 in Paris, besuchte das Beethovensche Wien u. heiratete in Berlin, hörte 1828 mit Konzertieren auf u. lebte seitdem in u. bei Bordeaux. Von s. 13 Violinkonzerten, deren edler Schwung den besten Revolutionsgeist spiegelt, sind das 7. (a-moll), Nr. 10 (h-moll) u. Nr. 11 (D-dur) die wichtigsten, beide letzteren in der V-Schule Joachim(j.)-Moser III; zu den hervorragendsten aller V-Etuden zählen seine 24 Caprices; sein fein ausgezientes V-Andante m. Var. G-dur wurde sogar textiert von allen Sopran-Sternen gesungen; ferner schrieb er konzertante Quartette, hübsche V-Duette usw.

Lit.: A. *Pougin, *Notice sur R.* (1874); A. *Moser, Gesch. d. V-Spiels

Zupfinstrumente

Mandoline

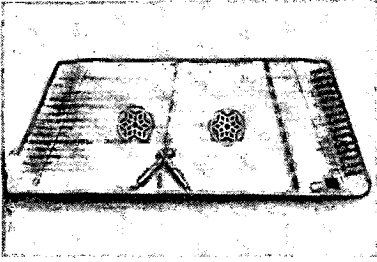
Balaleika



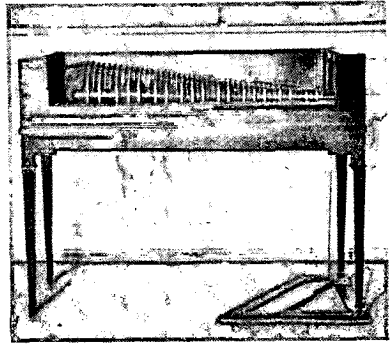
Gitarre

Laute

Theorbe



Rumän. Psalterium
(Santur)



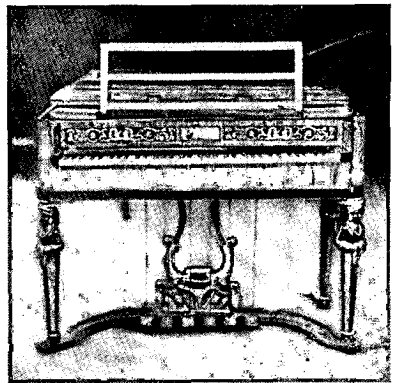
Glasharmonika



Wallisisches Cruth



Cembalo
(Bachflügel)



Hämmerklavier im Empirestil
(Beethovenflügel)

S. 398ff.; H. Ahlgrimm, P. R. (Diss. Wien 1929):

Röder, Carl Gottlieb, * 22. Juni 1812 in Stötteritz bei Leipzig, † 29. Okt. 1883 in Gohlis bei Leipzig, gründete 1846 die seither zur bedeutendsten der Welt aufgestiegene Notenstecherei in Leipzig. Deren Festschriften: 1896 (z. 50jg. Bestehen) mit H. *Riemanns Abh. *Notenschrift u. Notendruck*, 1921 (z. 75jg. Best.) W. von zur Westen, Musiktitel aus 4 Jhh.

Rögely, Fritz, * 30. Mai 1876 zu Schatthausen (Baden), stud. in Karlsruhe u. Berlin (R. *Kahn, Fr. *Gernsheim) Kompos., war KIL. am Sternschen Kons., 1911 Dirig. in Elbing, 1915 SemMusL. (MD.) in Detmold, war seit 1920 Schulmusiker in Berlin, wo er jetzt seinem Schaffen lebt, u. schrieb *HarmL., Schulgesang*, gute Kammermusikwerke, Kl.-u. Fl-Stücke.

Röhr, Hugo, * 13. Febr. 1866 zu Dresden, † 7. Juni 1937 in München, stud. bei Fr. *Wüllner, wurde 1887 Thkplm., 1892 Hkplm. in Mannheim (Urauffg. v. H. Wolfs *Corregidor*), seit 1896 Münchner Hkp m. und seit 1924 Prof. f. Dirigieren an der Akad. d. Tonk., schrieb mehrere Opern, ein Orat., Lieder, eine Chorballade.

Römerpreis s. Preise.

Römhildt, Joh. Theodor, * 23. Sept. 1684 zu Salungen, † Ende Okt. 1756 zu Merseburg, 1697 Thomaner unter *Schelle u. *Kuhnau, Kantor in Spremberg, Freystadt (N.-Schl.), wieder Spremberg, seit 1731 Merseburger Hofkplm. (1735 Domorg.), schrieb rund 250 Kirchenkantaten, 22 Choralvorsp. u. eine Matth.-Passion, hg. 1922 v. K. *Paulke; ders. in AFMW I.

Römische Schule, nennt man die von Josquins Klassizität (s. Desprez) ihren Ausgang nehmende Tonsetzerreihe (*Nannino, Palestrina usw., vgl. Palestrinastil), die bis Mitte des 19. Jhs. (*Baini) den aus dem reinen *a cappella-Stil und seinen Gesangslichkeitsforderungen fließenden Satz streng pflegte (Christof *Bernhard 1650: *Stylus gravis vel ecclesiasticus vel Romanus*), das barocke Orch. verschmälte und von der venezianischen Hochrenaissance höchstens die Mehrchörigkeit übernahm. Vgl. K. G. *Fellerer, Der Palestrinastil im 18.

Jh.; K. *Jeppesen, Palestrina u. d. Dissonanz (1925).

Röntgen 1) Engelbert, * 30. Sept. 1829 zu Deventer (Holl.), † 12. Dez. 1897 zu Leipzig, wo er als Schüler v. Ferd. *David 1869 2. Gewandhaus-KonzM. u. Lehrer am Kons. wurde; er schrieb über *reine Stimmung in Vj. IX (1893). — 2) Sein Sohn Julius R., * 9. Mai 1855 in Leipzig, † 13. Sept. 1932 in Utrecht, Schüler v. Fr. *Lachner, *Hauptmann, E. Fr. *Richter, C. *Reinecke, wurde 1876 Lehrer am Kons. Amsterdam, war 1886—98 als Nachf. v. Verhulst Dirig. des Vereins zur Beförderung d. Tonk. u. wurde 1918 Dir. des Kons. (Nachf. v. S. *de Lange). R. war mit Brahms u. Grieg befreundet, KonzBegl. v. Jul. *Stockhausen, u. J. *Messchaert, Hg. von Brahms' Briefwechsel mit Th. Engelmann (1918). Er schrieb 2 Opern, 1 Sinf., Vc-Konz., Kl-Konz., Nord. Ballade f. Orch., *Sturmesmythe* (GemCh. u. Orch.), Bl-Serenade; Kammermusik: Fantasie (V, Kl), 3 V-Son.en, 3 Vc-Son.en, Kl-Trio, Str-Trio, StrQu, 3 Suiten u. 3 Son. f. V allein, 2 Kl-Son.en; FrCh.e; Kl-Etuden; zahlr. wertvolle Bearbb. im Kaiserlhb. u. im Staatl. Jugendlb.; 14 Volkslieder nach *Valerius; Hg. altniederl. Kl-Musik v. 1671 (Vereeniging Bd. 37). Veröffentlicht. s. Briefw.s mit Grieg i. Vorber.; eine Briefsammlg. Amsterdam 1934.

Rösch, Friedrich, * 12. Dez. 1862 in Memmingen, † 29. Okt. 1925 in Berlin, war in München als Schüler v. *Rheinberger mit dem jungen R. *Strauß befreundet, gründete mit diesem und Hans *Sommer 1898 die „Genossenschaft dt. Tonsetzer“ (s. Urheberrecht), wurde 1913 Dr. jur. h. c. (Jena) u. 1919 Vors. des *Allg. dt. Musikvereins. Auch schrieb er Madrigale f. MCh. u. f. GemCh. Lieder, über Al. *Ritter im Mus. Wochenbl. 1898 u. eine Broschüre *Musikästhet. Streitfragen* (1897).

Roeseling, Kaspär, Dr., * 5. Mai 1894 in Köln, wo er an der Hochschule stud. u. als Komp. v. Orat., Messen Chören, Kammermusik, Orgel- u. Kl-Stücken lebt; auch an *Bückens Hdb. d. Musikerkz. beteiligt.

Rösler, Joh. Jos., * 22. Aug. 1771 zu Schemnitz (Oberung.), † 25. Jan. 1813 in Prag als Kplm. des Fürsten Lobkowitz,

fleißiger Komp. in allen Gattungen, interessiert hier als Urheber seines v. G. *Adler (j.) irrig in das Suppl. der Beethoven-Ausg. aufgenommen. D-dur-Kl.-Konz.s op. 15, gedr. 1826.

Lit.: H. *Engel im Neuen Beethoven-jb. 1925.

Rössler, Franz Anton (genannt Rosetti), * 1750 in Leitmeritz (die neueste Geburtsangabe „26. Okt. 1746 zu Niemes in Böhmen“ ist noch strittig), † 30. Juni 1792 zu Ludwigslust in Mecklbg., seit 1773 Kontrabassist beim Fürsten Öttingen-Wallerstein (1782 als Komp. in Paris erfolgreich), 1789 Hkplm. in Ludwigslust. Sein Requiem wurde 1792 in Prag zum Gedächtnis Mozarts aufgeführt. Ferner schrieb er mehrere Opern, zwei Oratorien; von 34 Sinf. wurden 19 gedruckt, davon 5 nebst ausgew. Kammermusik hg. v. *Kaul in DTB XII 1 u. XXV, mit Werkverz. u. Biogr.), Pastoral-Sinf. f. kl. Orch. (hg. v. H. *Schultz), Konz.e f. Kl, f. Fg., f. Cl, f. Ob, f. Hörner, Bl-Partiten, Kl-Trios, V-Son.en; seine StrQu.e (vgl. den Neudr.) mit großen Adagios als Kopfsätzen fesseln durch harm. Reiz u. edle Gedanken — er ist einer der Mitfinder der themat. Aufschließung.

Lit.: O. *Kaul, Die Vokalwerke A. R.s (Köln 1911); L. *Schieder mair in SBiMG IX 92ff.

Rößler, Richard, * 14. Nov. 1880 zu Riga, stud. an der Berliner Hochschule Kl bei *Rudorff, Komp. bei *Bruch, wirkt an ihr als Kl-Prof. (Abt.-Vorst.) u. ist hervorragender Pianist (bes. Bachspieler). Werke: Sonate f. 2 Kl; Var. über *Ach wie ist's möglich dann* dgl.; V-Son., Sonate u. Suite f. Fl u. Kl; Lieder; gem. Ch.e; Motetten; 1942 Vc-Son., Var. f. Cl, Vc, Kl.

Röthig, Bruno, * 7. Okt. 1859 zu Ebersbach (Sa.), † 24. März 1931 in Leipzig, von wo er als Joh.-Kantor seit 1889 (1908 MD., später Prof.) mit seinem volkstümlichen „Soloquartett f. Kirchenges.“ die ganze Welt bereiste. Er schrieb dafür Lieder u. Motetten sowie die Erinnerungsschr. „Von Kontinent zu Kontinent“ (1900) u. „Aus der Jugendzeit“ (1930); Hg. einer Kirchenchorsammlung (200 geistl. Chorgesänge).

Roger[us] s. Ruggeri.

Rohloff, Ernst, * 17. April 1899 in Graudenz, 1917/18 im Felde, stud. in Leipzig bei *Straube, Weinreich, *Krehl, MW bei *Schering, *Abert, *Kroyer, 1926 Dr. phil., 1931—37 Studienrat, lebt in Weissenfels, schrieb u. a.: Studien zum Musiktraktat des Johs. de Grocheo (gedruckt 1930); Textausg. dazu in Faks.; Sternsingerkumpanei (Dreikönigsspiel, Lpz. 1939); zwei H. Sachssche Fastnachtsspiele im Sprechgesang (in Vorber.). Seit 1922 gab er histor. Orgelkonzerte.

Rohrblatt, die aus Schilfrohr (lat. *calamus*, franz. *chalumeau*, Schalmei) geschnittene aufschlagende Zunge am Mundstück von *Clarinetten, *Bassetthorn u. *Saxophon sowie (Doppel-R.) bei *Oboe, *Engl.-Horn, *Fagott.

Rohrflöte, ein Orgelregister (Labial 8, 4, 16), das insofern „halbgedackt“ ist, als ein Röhrchen im Abschluß die Dampfhöhe der Vollgedackten aufluchtet.

Rohrwerk nennt man bei der *Orgel die Gesamtheit der Zungenstimmen.

Rokokomusik, die Tonkunst jenes „Muschelstils“, der in Frankreich um 1670 aus der Renaissance unmittelbar als franz. zierlichere Spielart des ital. heroischen Barock erwuchs und in Deutschland diesen um 1730 in zunehmendem Umfang besonders in den Kleinformen der Haus- und Kammermusik ablöste, bis die gegen seine höfische Gebundenheit angehende *Rousseausche Naturbewegung (*Sturm und Drang*) als Frühromantik durchbrach. Doch bereitet ihn auch schon die Natursehnsucht des Rokoko als Einschlag von galanter Empfindsamkeit vor. Zur R. rechnen vor allem die Clavecinisten von *Couperin bis *Rameau, D. *Scarlatti u. *Pergolesi, Bach u. Händel in zahlreichen Klavierwerken, vieles v. jungen Haydn u. dem Knaben Mozart, von den Söhnen Bachs (vgl. R. Bellardis Auswahl *Klaviermeister des R.* bei Cotta), die altr. Arien (*Bergerettes*), das dt. Lied der Anakreontik (*Sperontes, *Telemann, *Görner, der i. Berliner Liederschule, B. Th. *Breitkopf) — die letzten dt. R.-Meister sind etwa Kirmberger u. in ihren Anfängen *Reichardt u. *Zelter. Im Musikdrama würde Gluck vor allem den Weg vom R. zur Klassik empor bezeugen. Erste Stilmachung der R.-M. könnte man unbewußt in

Schubertischen Liedern (Heidenröslein, Das Rosenband) finden, bewußte in der Moderne bei Pfitzner („Sonst“) und R. Strauß (Das Rosenband, Rosenkavalier).

Lit.: E. *Bücken, Die Musik des R. u. d. Klassik (Athenaion, 1927).

Rokseth, Yvonne, geb. Rihouët, * 17. Juli 1890 in Maisons-Laffitte (Seine-et-Oise), stud. am Pariser Cons. u. an der Schola cantorum (d'Indy, Roussel u. a.) sowie an der Sorbonne (*Pirro), war 1920—25 Organistin u. wurde *Dr. ès lettres* (Diss. *La musique d'orgue au XV/XVIe s.*, 1930). 1936 bis 40 (Nachf. v. *Gérolde) Prof. an der Universität Straßburg. Sie komp. eine Kl-Fantasie mit Orch., Quintett, V-Son., Lieder u. schrieb außer zahlr. Abh.: *Grieg* (1932); *Histoire de l'orgue* (Rieder); Autogr.-Katalog des Pariser Cons. (in Vorber.); Hg.: *Deux livres d'orgue parus chez P. Attaignant en 1531* (Publ. de la Soc. franç. de musicol. I 1925); *Treize motets et un prélude pour orgue* dgl. (ibid. V 1930); *Le manusc. Montpellier H 196* (Faks., Übertr. u. Erl., 3bdg., i. Vorb.); *La musique d'orgue au XVIe siècle et au début du XVIIe* (Paris 1930), Bespr.: Act. mus. 9 (*Handschin); *Polyphonies du XIIIe siècle* (Paris 1936); Ausg. der Orgel-W.e des Marc Antonio da Bologna v. 1523 (in Vorber.); Mitarb. an *Trois Chansonniers du XVIe s.* (3bdg., Droz), u. an der 3. französ. Ausg. v. *Riemanns Lex.; französ. Übers. v. K. Nefs **Einfg. in die MG* (1931).

Rolla, Alessandro, * 22. April 1757 zu Pavia, † 15. Sept. 1841 zu Mailand, Violinist in Wien (hier Schüler v. Giac. Conti), dann Mailand, seit 1782 Solobratschist am Hof zu Parma, 1802 Kplm. an der Scala, dann Solo-Violinist bei Eug. Beauharnais u. 1805 V-Prof. am Mailänder Kons., der Lehrer *Paganini (1795 in Parma). Außer Balletts schrieb er vor allem V- u. Br-Konz. e, StrQu. e; Duette f. V u. Br u. f. 2 V, StrTrios; 3 Duos f. V, Vc u. Kl hg. v. Stutschewsky (Schott 1932).

Lit.: A. *Moser, Gesch. d. V-Spiels, S. 291ff.

Rolland (spr. rollä), Romain (spr. romä), * 29. Jan. 1868 zu Clamecy (Nièvre), stud. in Paris u. Rom, wurde

1895 Dr. ès lettres, wirkte als Geschichtslehrer an der *Ecole norm. supérieure*, gründete u. leitete die Musikabt. an der *Ecole des hautes études soc.* u. hielt an dieser die MG-Vorlesungen. 1900 organisierte er den 1. Pariser Kongr. f. MW. (Hg. des Berichts mit *Combarieu), Mitbegr. der *Revue d'hist. et crit. mus.*; seit 1909 las er nicht mehr an der Sorbonne, sondern wandte sich immer mehr dem dichterischen Schaffen zu. Seit 1914 lebt er in der Schweiz. Er schrieb als Diss. *Histoire de l'Opera en Europe avant Lully et Scarlatti* (1895, 1931); ferner *Les musiciens italiens en France sous Mazarin et l'Orfeo de L. Rossi* (1901); *Vie de Beethoven* (1903, dt. 1918); *Musiciens d'autrefois* (1906, 1919) u. *Musiciens d'aujourd'hui* (1908, 1912), beide dt. 1927, engl. 33; *Paris als Musikstadt* (dt. 1905 v. M. *Graf in der Straußschen Samml. Musik); *Händel* (1910 in *Les maîtres de la mus.*, dt. 1923); *Voyage mus. au pays du passé* (1919, dt. 1921); *Beethovens Meisterjahre v. d. Eroika bis zur Appassionata* (1928, engl. 29, dt. 30); *Les grandes Epoques créatrices* (Paris, du Sablier, 1943); Neustes Buch über Goethe u. Beethoven (Rodapfel-Verlag, Zürich); Dramat. Werke: *Danton*; *Der 14. Juli*; *Ein Spiel v. Tod u. Liebe*; *Der Triumph der Vernunft*; *Die Zeit wird kommen*. Romane: *Jean-Christophe* (1904—12, dt. v. Grautoff 1913, endgültige Ausg. 1931); *Maitre Breugnon* (1919); *Pierre et Luce* (1920); *Verzauberte Seele* (I Annette u. Sylvia, 1925; II Sommer, 1925); Biogr. von Michelangelo, Tolstoi, Ghandi; Briefw. mit M. v. Meysenburg 1890/91 (Stuttg. 1932).

Lit.: P. Seippel, *R. R.* (franz., 1913); St. Zweig (j.), *R. R.* (1913, franz. 29); H. L. Götzfried, *R. R.* (Stuttg. 1931); Albertini in der RMI 37/4; M. Lob, *Un grand Bourguignon R. R.* (Auxerre 1927); Fr. Baser in der Musik XXIII/11; M. Jäger, Die Erzählungstechnik R. R.s in Jean-Christ. (Diss. Münster 1933).

Rolle, Georg, * 28. Dez. 1855 zu Köben (Schles.), † 4. Mai 1934 in Berlin, stud. 1879—82 bei M. *Blumner in Berlin, wurde Domsänger u. Schulmusiker, Mitgl. der Zelterschen Liedertafel, auch Oratorienbaß; war 1907—24 Prof. f. Ges. u. Musikpäd. am kgl. Inst.

f. KM., Fachberater, der fachm. Bearb. der pr. Schulgesangsreform v. 1910. Er schrieb: Didaktik und Methodik des Schulgesangsunterrichts (1913, 214).

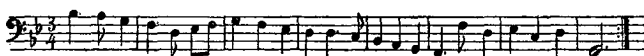
Rolle, Joh. Heinr., * 23. Dez. 1716 (nicht 1718) zu Quedlinburg als Sohn eines aus Halle stammenden Org., † 29. Dez. 1785 in Magdeburg; ob er tatsächlich 1736—40 in Leipzig stud. hat, ist zweifelhaft. 1741 kam er als Bratschist in die Berliner Hofkap., wurde 1746 Joh.-Org. in Magdeburg u. ebenda 1752 als Nachf. s. Vaters städt. MD. Wichtiger als s. Kantaten-Jgg. und Passionen sind seine von Glucks Dramen beeinfl. Oratorien (u. a. Der Tod Abels, Abraham auf Moria, Lazarus [1779], Gedor oder das Erwachen zum Leben; Thirza u. ihre Söhne [1781]). Ein Neudr. in Ritters *Armonia*, zahlr. Neudr. in J. B.

Sanders *Heiliger Caecilia*; 5 Hefte Ges. Motetten hg. v. *Rebling (1851—66), eine Orgelfuge bei Körner, eine Kl.-Son. hg. v. E. *Pauer (Br. u. H.).

Lit.: Fr. *Rochlitz, F. Fr. d. Tk. (Neuausg. 1868 II 43 ff.); E. *Valentin, J. H. R. (in Jb. f. Sachsen u. Anhalt 1933); R. Kaestner, J. H. R. (Diss. Kbg. 1931, Bärenr. 32).

Romane s. Musik in der Dichtung, Dichter u. Musik.

Romanesca (ital. = die römische Tassomelodie?), ein seit *Caccini (*Nuove musiche*, 1601) von vielen Sonatisten (S. *Rossi 1613, St. *Laudi 1620) und Kantatenkomponisten (F. Vitali 1620, Kasp. *Kittel 1638) als *Ostinato verwendetes, der *Chaconne verwandtes Liedchen, dessen Urform wohl lautet:



Lit.: H. *Riemann, Hdb. d. MG. II, 2, S. 88 ff. u. 353 ff.; F. Ghisi, *Alle fonti della monodia* (Mailand 1940).

Romantik, Die Musik der, stellt eine der fruchtbarsten und wichtigsten Epochen in der Gesamtentwicklung der abendländischen Tonkunst (s. Musikgeschichte) schon dadurch dar, daß damals auch alle andern Künste sich bewußt musikhafte Gesetzen unterwarfen, ihr Wesen und Wollen der Tonkunst annäherten, also dieser gewissermaßen noch ihre außermusikalischen Kräfte zur Verfüg. stellten, was freilich eine Gefahr der Überfremdung für diese in sich barg. Wenn man will, ist die Romantik nicht nur eine einmalige zeitgeschichtliche Erscheinung gewesen, die in der Dichtung vor allem 1790—1830 herrschte und in der Musik während des ganzen 19. Jhs. in mehreren Wellen (s. u.) sich ausgewirkt hat; sondern sie stellt eine dauernde Möglichkeit zumal innerhalb der nordischen Musikveranlagung, einen Ewigkeitstyp unserer Kunstäußerungsformen dar. Gegenüber dem Maßhalten und harmonischen Ausgleichen von Form und Inhalt bei der *Klassik, deren klare geschlossene Umrisse sich mathematischer Regelmäßigkeit nähern, neigt die Romantik zu leidenschaftlichem Ausbruch mittels

qualender Schmerz-Dissonanzen, zur Sprengung der Form durch „menschliche“ Inhalte, durch Verunkelung der Umrisse, um das Unbestimmte, Geheimnisvolle, Spuk- und Rauschhafte, die unbegrenzte Ferne ahnen zu lassen. Der Romantiker spaltet (im Gegensatz auch zum Künstler des *Barock) Idee und Wirklichkeit, er sehnt sich nach einem unwirklichen „Ideal“, er träumt ein zweites Leben, tritt in grundsätzliche Feindschaft zum Taghellen, Greifbaren, Nahen (daher Tristans Verherrlichung der Nacht, als sei Nirwana, der Tod, das einzige im höheren Sinn Wahre), er genießt es, der „Unglückliche“ zu sein gemäß Schuberts „Wanderer“: „Dort, wo du nicht bist, dort ist das Glück.“

Die Musik wird durch die Romantik psychologisiert, vernenschlicht, mit Stimmungen und Weltanschauungen belastet, reizsam u. nervös, ja im letzten Stadium des geschichtl. Vorganges schließlich dekadent und Perversionen dienstbar gemacht — herrlichste Blüte und Frucht vergeht schließlich in der Fäulnis des *Atonalen. Die Durchdringung der Tonkunst mit dichterischen u. malerischen Elementen führt rasch zu der Auffassung, die Musik sei „die romantische Kunst schlechthin“

(Hegel), sie sei (E. T. A. *Hoffmann) „allein echt romantisch, denn nur das Unendliche ist ihr Vorwurf“. So erzeugt sie (seit dem Barock erneut) den Gedanken des Gesamtkunstwerks. Mischbegabungen wie die der Dichter-Maler-Musiker E. T. A. Hoffmann, J. P. *Lyser, Graf *Pocci, und Gattungen wie Lied, Oper, sinf. Dichtg. mußten unter ihr sich reich entfalten; viele große Musiker der Romantik starben früh dahin (Fr. Schubert, C. M. v. Weber, Fr. Chopin, O. Nicolai, G. Lortzing), verfielen in geistige Umnachtung oder in Trunksucht — langlebige aber wie Spohr und Marschner verbürgerlichten. Dabei verlied die R. der Musik sinnlichen Reiz und schwermütige Schönheit wie nie zuvor, Innigkeit und Klangpracht, Naturseligkeit und überirdische Verzückung, ähnlich der Bunttheit des schönsten Herbstgartens.

Die Frühromantik wächst nach einer nordisch-folkloristischen Vorwelle (*Kunzen, *Vogler, *Schulz, *Kuhlau) unmerklich aus „Sturm und Drang“ (musikalisch vor allem bei Friedemann u. Ph. Em. *Bach, *Stamitz, *Fils, *Schobert, zeitweilig auch bei Haydn u. dem Mozart von 1770—80) hervor; z. T. indem sie gerade das Kraftgenietum abstreift und Reste der *Rokoko-Empfindsamkeit aufgreift, um sie zur Rückschau zu wenden u. mit Wackenroder, Tieck, Eichendorff von der „schönen alten Zeit“ zu träumen — daher wohl die Palestrina- u. Bach-Schwärmerei in der Musikergeneration E. T. A. Hoffmanns, dem Reichardt u. Zelter, Prinz Louis Ferdinand und Himmel zur Seite treten, bis C. M. v. Weber mit seinem *Freischütz* die große Brücke zu „Volkstum u. Heimat“ schlägt. Auch Beethoven u. Schubert sind keineswegs nur unter dem Deckschild der „Wiener Klassik“ zu begreifen, sondern gehen in stärkstem Maße durch die Romantik hindurch, nur daß ihr gewaltiges Musikertum alle literarisierende Problematik hinter sich läßt; zumal Schuberts lyrische Natur romantisiert durch epische Erweiterung die Sinfonie und vertieft den Gedankeninhalt des Liedes durch die Stimmungsreize wärmerer Harmonik. Während die Hauptwelle um 1830 nach Frankreich (zu *Berlioz, *Meyerbeer [j.],

Fél. *David, Ernest Reyer), um 1840 nach Italien (zu *Mercadante, *Pacini, *Verdi) wandert, erlebt sie in Deutschland eine Biedermeier-Einengung (*Marschner, *Lortzing), aus der in der Klavier- u. Kammermusik R. Schumann, in der Musikdramatik R. Wagner mit dem Dreigestirn „Holländer-Tannhäuser-Lohengrin“ genial zu einem zweiten, hochromantischen Gipfel hinauszuführen. Um 1850 tritt eine deutliche Teilung ein: die optimistischen Temperamente vereint die romantische Gegenwartsflucht im pseudo-darwinistischen „Fortschritts“-Gedanken zur Neudeutschen Schule um Liszt in Weimar, der mit Berlioz-Chopinscher Reizchromatik und bereicherter Orchestertechnik die Entwicklung auf die „Zukunftsmusik“ hin zu beschleunigen sucht; die schwermütigeren Naturen aber scharen sich (wenigstens ideell) um Brahms als den Erben Schumanns u. Mendelssohns (j.), um im rückschauenden Ringen um die Kunst der alten Meister das Verfallstempo aufzuhalten und sich dem nahenden Chaos zu widersetzen. Noch um 1900 zeigt etwa der Unterschied zwischen R. Strauß und Pfitzner die Vererbung dieser Fronten, während sich in Reger eigentümlich die brahmsisch-altmeisterliche Fugentechnik und Liszt-Wagnersche Neuharmonik begegnen.

Bei Wagner seit seiner Züricher theatisierenden Neuversammlung von 1850ff. laden sich die elektrischen Kräfte des romantischen Jahrhunderts zu den stärksten Auslösungen auf: vom späten Mozart über Spohrs „Jessonda“ führt eine Entwicklungslinie zu der Fieberkrise der Harmonik des *Tristan*, in dem zugleich die individuelle Vereinigung der romantischen Erlebnisbeichte erschütternd hervortritt. Im *Ring des Nibelungen* aber verbindet sich mit romantischen Unwirklichkeiten eigentümlich der scharfgeistige Realismus der Bismarckepoche: hatte bei Hoffmann, Weber, Marschner in die tatsächliche Welt eine überirdische Macht wunderbar hineingegriffen, so läßt Wagner in mythologischen Fernen und Formatvereinfachungen die verwickelte Gegenwarts-Psychologie seines ichtümlichen Wotandramas abrollen, und selbst die „Meistersinger“ bleiben

bei allem Spiel mit den historischen Stilen und allem großartigen National-Bezug noch ein Teil persönlichsten Erlebens-Bekenntnisses. Auch kehrt W. das Verhältnis zwischen Musik und Leben mit gewaltiger Energie um: waren im ersten Halbjahrhundert der Romantik zahlreiche außermusikalische Ideen in die Musik eingeströmt, so will er nun mit seinem Musikdrama volks-erzieherisch eine Kulturwende erzwingen; sein rassenhygienisches und gesellschaftsreformierendes Programm zur Überwindung der Zivilisationsdekadenz, das über H. St. *Chamberlain an den Nationalsozialismus weiterging, stellt die Kunst neben die Religion als größte ethische Macht.

In der Spätromantik verteilen sich die Energien nach den verschiedensten Seiten; die Fernsehnsucht der zentralen R. hatte sich auch örtlich ausgewirkt in der Heranholung gegensätzlichster Nationalkolorits, musikalisches Skandinavisch, Schottisch, Italienisch, Spanisch, Slawisch heben sich gegen die deutsche Tonsprache ab; — das erweitert sich um 1890—1920 zur Einbeziehung exotischer oder wenigstens vermeintlich fremdrassiger Ausdrucksmittel (Ganztonleiter, Pentatonik, Vierteltonsysteme, orientalische Ornamentik). Das Nervosierungsbestreben führt zu letzter Zwischenfarbigkeit und Linienaufspaltung im *Impressionismus; die Wagnerschen realistischen Elemente werden zum *Verismo vergrößert; die Affektballungen und Dissonanzschärfungen übersteigern sich bis in den *Expressionismus, die Freiheit der Modulation führt über *polytonale in *atonale Gebiete, die Lust am Altertümlichen greift bis auf angeblich „gotische“ Linearität zurück — die vermeintlich antiromantische Neue Musik ahnte kaum, wie sehr sie letztes Zwangsergebnis der in der Romantik liegenden Auflösungskeime gewesen war.

Heutige Sehnsucht nach „neuer Klassizität“ setzt vielfach wiederum bei einem früheren Stadium der R. als Nachromantik an, doch sind auch gewollte „Überwindungen“ der R. wie die mus. *Jugendbewegung größtenteils als Auswirkungen der R. zu betrachten, so daß eine etwaige weitere

Zukunftsfunktion der rom. Musik noch keineswegs ausgeschlossen erscheint, um so mehr als sie heut noch, etwa in *Pfitzner, O. *Schoeck u. H. *Zilcher, schöpferische Kräfte aussendet.

Die besonderen mus. Darstellungsmittel des rom. Stils sind vor allem: a) *melodisch*: Volksliedhaftes neben freisprachmelodischem Ausschweifen, chromatische Feinstufigkeit, unbegleitetes Melos (s. Monodie); b) *rhythmisch*: ritterliche Punktierungen, altertümelnde Figuren (Hemiolen u. dgl.), verunklarende Synkopen u. Komplement-Rhythmen, frei vitale Mischfiguren; c) *harmonisch*: Spannungsalterationen (überm. Dreiklang), verm. Septimenakk., mehrfache chrom. Vorhalte, Bevorzugung von Terzverwandtschaften (Medianten) u. Gegeneinanderstellung ganz fremder Tonartbezirke; d) in der Klangfarbe: Erweiterung in höchstes Licht (Lohengrin) u. äußerste Dunkelheit (Wolfsschlucht), konträre Klangfarben in der Instrumentation, poetisierende Ausschöpfung der einzelnen Instrumenten-Charaktere, Bereicherung des Instrumentariums (s. Orchester).

Lit.: E. *Kurth (j.), R. Harmonik u. ihre Krise in Wagners *Tristan*; H. W. v. *Waltershausen, Webers *Freischütz*; E. Istel (j.), Die Blütezeit d. mus. Rom. in Dtschl. (1909); E. Glöckner, Stud. zur rom. Psychol. der Musik (1909); W. Hilbert, Die Mus.-Ästh. d. Früh-R. (1911); M. Ehrenhaus, Die Operndichtung der deutschen R. (1912); M. Friedland (j.), Zeitstil u. Persönlichkeitsstil in den Var.-Werken der mus. R. (1930); K. *Roeseling, Die Grundhaltung romantischer Melodik (Diss. Köln 1928); H. Eckardt, Die Musikauffassung d. franz. R. (Diss. Hdlbg. 1932); F. *Torrefranca, *Le origini ital. del Romanticismo mus.* (Turin 1930, anfechtbar!); A. Damerini, *Classicismo e Romanticismo nella musica (Firenz 1942)*; R. Dumesnil, *Musiciens rom.* (Paris 1928); P. Egert, Die Kl.-Son. im Zeitalter der R. (1934); Cl. Laforêt, *La vie mus. au temps rom.* (Paris 1929); A. Müller, Die Kunstanschauung der Frührom. (1931); H. J. *Moser, Gesch. d. dt. Musik III 272ff.; G. *Becking, Zur mus. R. (Dt. Vj. II); E. *Rudorff, Aus d. Tagen d. R. (Lpz. 1938).

Romanze, ein *romanisches* (französisch-provençalisches), *romantisches* (nämlich heiter-ritterlich, nicht wie die Ballade schauerlich gestimmtes), *romanhaftes* (d. h. ein Abenteuer erzählendes) Lied, so von Frankreich her in der Oper zu Anfang des 19. Jhs., z. B. Adolars R. in Webers *Euryanthe* „Unter blühenden Mandelbäumen“ oder Pedrillos parodistische R. in Mozarts Entführung „Im Mohrenland gefangen war“. Eine besondere R.-Gattung od. -Form innerhalb der Troubadour-Kunst gibt es nicht. Das Vor-

bild der Instrumental-R. schuf wohl *Dittersdorf mit dem 2. Satz seiner Es-dur-Sinf. op. 7, 1 v. 1773, Haydn mit den Allegretto-R.en französ. Gepräges an Stelle des langs. Satzes (z. B. Militärsinf.), danach Mozart u. Beethoven mit seinen V-R.en op. 40 u. 50.

Lit.: Joach. Storz, Gesch. d. altfr. u. prov. R.-Strophe (Diss. Halle 1930); dagegen Friedr. *Gennrich, Formenlehre des m.-a. Liedes (1932), S. 8.

Romberg, Musikerfamilie aus Münster i. W., nämlich u. a. die Brüder

Gerhard Heinrich R. (1745—1819, berühmter Clar. u. MD. zu Münster)

Andreas R. (s. u.)

Cyprian R. (1807—65, Vc. in Hamburg u. Petersburg)

Anton R. (1742—1814, berühmter Fg. in Münster)

Bernhard R. (s. u.)

1) Andreas R., * 27. April 1767 zu Vechta (Oldbg.), † 10. Nov. 1821 zu Götha, kam als Geiger auf einer Konzertreise mit s. Vetter (s. u.) 1784 nach Paris, wo er für die *Conc. spirituels* verpflichtet wurde; 1790—93 spielten beide mit dem jungen Beethoven in der Bonner Hofkap., dann lebte A. meist in Hamburg, erhielt von Kiel den Dr. h. c. u. wurde 1815 als Nachf. v. Spohr Hkplm. in Götha; er schrieb Opern, Orch.-Gesänge, KM., Sinfonien, StrQu.e usw.; einzig noch sein Chorwerk *Die Glocke* (Schiller) wird gelegentlich aufgeführt.

Lit.: Fr. *Rochlitz, Für Freunde d. Tk. I; K. Stephenson, A. R. (Hab.-Schr. Freiburg i. Br., Veröff. d. Vereins für hamburgische Geschichte, 11, 1938).

2) Bernhard R., * 12. Nov. 1767 in Dinklage (Oldbg.), † 13. Aug. 1841 in Hamburg, lebte bis 1799 mit s. Vetter (s. o.) zusammen, war 1800—03 Vc-Prof. am Pariser Cons., ging dann nach Hamburg, 1805 als Solo-Vc. nach Berlin, wo die Hofmusik sich aber infolge der Schlacht bei Jena u. Auerstädt auflöste, reiste jahrelang im Ausland, war 1815—19 Berliner Hkplm. u. lebte dann zu Hamburg im Ruhestand. Seine 10 Vc-Konz.e, 3 Concertinos u. eine Fantasie f. sein Instr. werden noch gespielt, stilistisch berührt er sich manchmal mit Spohr. Ferner schrieb er Vc-Duette, Sonaten, ausländische

Volksliedbearbb. f. Vc m. Orch., Trios, StrQu.e, Quintette, Opern usw.

Lit.: H. Schäfer, B. R. (Diss. Bonn, Münster 1931).

Rondeau (franz., spr. rōdo) v. lat. *rotundellus*, *rondellus* = Rundgesang, siehe Rondo.

Rondo, Rundgesang, entstanden aus jener Form gemeinschaftlichen Singens (u. Tanzens), bei der im Kreise nacheinander jeder einzelne eine Vordersrophe (Couplet) mit wechselndem Text singt (tanzt) u. jeweils die übrigen mit einer gleichbleibenden Nachstrophe (dem *Refrain, Kehrreim, *Repetitio*) antworten — so etwa in den meisten Volks-*Balladen u. z. B. noch in M. Claudius' Gedicht „Herr Urian“. Dar- aus entwickelte sich eine durchkomponierte Vokal- und noch öfter Instrumentalform, die entweder von der Ganzheit aus (oft als geschlossene Bogenform) symmetrisch unterteilt (*Rondo*) oder von den Einzelteilen her (als offene Kettung) die kleinen Bausteine von Zwischensätzen und festen Wiederkehren aneinanderhängt (*Rondeau*). Beide *Formen blühten nach den römischen Rondokantaten 1630—50 (Riemann, Hdb. II, 2 S. 372 ff.) besonders im Hochbarock (Lully, Bach) und in der Wiener Klassik, hier vor allem in den Schlusssätzen der Solokonzerte. Aus dem Bau des Menuett mit Trio entwickeln sich Sonderformen wie A B A /

C / A B A oder A B A C A D A X A, wobei X einen fremden unregelmäßigen Einschub an vorletzter Stelle bedeutet; der Kehrreim A braucht nicht in der Haupttonart zu verbleiben, sondern kann seinerseits durch Transpositionen einen Tonartbogen beschreiben, auch können die Couplets als Variationen untereinander in Verbindung stehen, so daß Rondokehre und Zwischensätze sich dem Verhältnis von 1. u. 2. Sonatenthema nähern. Ferner begegnen (schon bei Schütz) Rondoformen mit zwei gleichwertig abwechselnden Themen, also etwa A a B b A c B d A e B f A, womit Rondobogen und Rondeaukette sich gegenseitig durchdringen. Beim späteren Haydn u. bei Mozart entsteht eine Mischform, das sonatenhafte R., dadurch, daß die Zwischensätze bald die Funktion des 2. Themas, bald der Durchführungsfortspinnung annehmen. Die Romantik (Schubert, Schumann, Brahms, Reger) hat die R.-Grundrisse noch weiter gelockert u. vervielfältigt. — Über die altfranz. Dichtungsform des Rondeaux s. Ballade.

Lit.: Fritz *Piersig, Das R. (in Martens Reihe Bd. 4); R.s aus d. Barock f. Kl. (Hg. v. J. Beer, Heinrichsh. 1943); H. *Riemann, Gr. KompL. I 498ff.; W. Chrzanowski, Das instr. R. u. die R.-Formen des 18. Jhs. (Diss. Lpz. 1911).

Rooy, Anton van, * 1. Jan. 1870 in Rotterdam, † 28. Nov. 1932 in München, wo er als Schüler v. J. *Stockhausen ein ausgezeichnete Bühnen- u. Konzertbariton war.

Ropartz, Guy, * 15. Juni 1864 zu Guingamp (Côtes-du-Nord), † 15. Juli 1935 zu Lanloup/Plouha (Côtes-du-Nord), Bretone, stud. am Pariser Cons. (*Dubois, *Massenet) und bei C. *Franck, wurde 1894 Cons.-Dir. in Nancy, 1919—29 dgl. in Straßburg, lebt seitdem in Paris. Er schrieb 4 Sinfonien und ein hervorragendes Kl-Trio (1918); ferner Musik zu Lotis *Pêcheurs d'Islande* (1893), *Le miracle de S. Nicollas* (1915), die taktige bret. Legende *Le diable couturier* (1894), 3aktige gr. Oper *Le pays* (1908); *Oedipe à Colone* (1924); 3 Messen; Motetten; 136. Ps. (Chor, Orch., Org.); *Nocturne* (Ch., Orch.); Orch.-Stücke; *Rhapsodie* (Vc, Orch., 1928); 3 StrQu.e, 3 V-Son.en, 2 Vc-Son.en; *Prélude* usw.

(Fl, V, Br, Vc, Harfe, 1928); Chöre, Lieder, Kl-Stücke. Neueste Werke: Ballett *Prélude dominical* (1931) D-dur-Konzert f. Orch. (1930); Sonate f. Fl. u. Kl. (1931); *Requiem* (f. Soli, Chor u. Orch.); *Sérénade champêtre* (1934). Schriften: *Le concert et le cons. de Nancy* 1881—97 (1897); *Petites exercices d'harm.* (1930); *Enseignement du Solfège* (1932).

Lit.: A. *Coeuroy, *La mus. mod. fr.* (1922); M. Boucher in RM V/8 (1924).

de Rore, Cyprian, * 1516 zu Antwerpen (oder Mecheln?), † Ende 1565 in Parma, stud. bei *Willært (Venedig), sang an S. Marco, 1553 Hkplm. in Ferrara, seit 1558 in Antwerpen, 1561 Hkplm. in Parma, 1563 Willaerts Nachf. als Kplm. an S. Marco, 1564 wieder in Parma. de R. war einer der bedeutendsten *Madrigalmeister, der besonders die Schilderungsgabe dieser Gattung erhöhte und ihre Sprache erwärmte. Wenn er seine 5stg.en Madrigale (5 Bücher zwischen 1542 u. 66) „*chromatisch“ nennt, so wegen der reichen rhythmischen Unterteilungen. 4stg.e Madr. (I 1551 u. 8.; II 1557; Stud.-Part. beider 1577); 4—5stg.e *Le vive fiamme* (1565). Motetten: 3 Bücher à 5 (1544, 45, 49); Sammelwerk (mit *Zarlino, 1563); 4- bis 7stg.e Motetten *Sacrae cantiones* (1573 bis 95); 4—6stg.e Messen (verschollen, 1566); eine 5stg.e bei Gardane I 1566 (3 hs. in München); Psalmen v. ihm u. Jaquet v. Mantua 1554; eine Joh.-Pass. 1557; 3stg.e Fantasien u. Ricercare (mit Willaert, 1549); Neudrucke: Schering, Beisp. 106; 3 Madrigale in Blumes Chorwerk Heft 5; 5 Motetten bei Commer (VII u. XII), Burney, Hawkins, Kiesewetter, Dehn.

Lit.: J. Musiol, C. de R. (Diss. Breslau 1928, Halle 32); J. C. Hol in der Nef-Festschr. 1933.

Rorich, Karl, * 27. Febr. 1869 zu Nürnberg, † ebenda im Juni 1941, stud. an der Würzburger kgl. Musikschule, wurde 1892 Lehrer an der Weimarer Musiksch. (1897 MD.), 1914—34 Oberstudiendir. des Nürnberger städt. Kons. Er schrieb Ouv.en, Suiten, Sinf., 4 StrQu.e, Kammerlieder mit StrQu, Sextett, Chöre, Kl-Stücke, Lieder. Ferner schrieb er: *Materialien f. d. theor. Unterr.* (1908) und *Die Lehre v. d. selbständigen Stimmführung* (1930).

Rosalie s. Sequenz 2).

Rosbaud, Hans, * 22. Juli 1895 in Graz, stud. dort u. in Frankfurt a. M. (Hochsch. Kons.), war 1923—30 Dir. der städt. MSchule in Mainz, nun i. Kplm. u. Abt.-Leiter am Reichssender in Frankfurt a. M., dann städt. GMD in Münster u. leitet seit 1940 das Musikleben in Straßburg.

Rose, die durch Schnitzereien gefüllte Resonanzöffnung in der Mitte der *Laute-Decke.

Rosé, Arnold Jos. (j.), * 24. Okt. 1863 zu Jassy, V-Schüler von Heißler (Wiener Kons.), seit 1881 Wiener H.-KonzM., bis 1924 Prof. an der Wiener Staatsakad., Führer eines StrQu.s. Jetzt in England.

Roselius, Ludwig, * 2. Aug. 1902 in Kassel, stud. in Berlin MW bei *Abert u. J. *Wolf (1924 Dr. phil.) u. Kompos. bei G. *Schumann (Meisterschule 1921 bis 23), schrieb die Opern (nach eignen Worten) *Doge u. Dogaressa* (Dortm. 1928 u. ö.), *Godiva* (Nürnberg 1933 u. ö.), *Gudrun* (Graz 1939); f. Kl: Var. op. 7, Son. op. 12; Kl-Trio; Lieder, Stücke mit Harm.; Hg. v. DTB 29/30.

Rosenmüller, Johann, * um 1620 zu Ölsnitz (Vogl.), † im (begraben 12.) Sept. 1684 zu Wolfenbüttel, stud. 1640 in Leipzig, wo er zwei Jahre später Hilfslehrer an der Thomasschule, 1651 Org. der Nicolaikirche u. stv. Org. an S. Thomae neben Tobias *Michael wurde, dessen Kantorat er geerbt hätte, wenn er nicht 1655 unter dem Verdacht sittl. Verfehlung hätte nach Hamburg entweichen müssen. In Venedig lebte er jahrelang u. begegnete hier bedeutsamer Neuentwicklung der kirchlichen Orch.-Sonate; 1674 ging er als Hkplm. nach Wolfenbüttel. An *Instrumentalwerken* veröffentl. er: Paduanen, Allemanden usw. (3stg. m. Bc., 1645); *Studentenmusik* mit 3 u. 5 Violon (1654); 11 *Sonate da camera a 5* (Venedig 1667 [verschollen], 21670, Part.-Ausg. v. K. *Nef als DTD 18, Suiten mit vorausgestellter *Sinfonie*); *Sonate a 2—5 strom. d'arco* (1682); Neudrucke: Sonaten e und g (Hg. v. Saffe, Nagel), in d und B (Schmid, Vieweg), in D (Egidi, Vieweg), in G u. c (Dameck beim Afa-Verlag); Schering Beisp. 220. — Mindestens ebenso bedeutend ist R. als *Vokal-komp.*, von dem rund 200 hs. Einzelwerke und der Druck *Kernsprüche*

mehrents aus Hlger. Schrift (3—7stg., 1648—52) erhalten sind, darunter etwa 75 Psalmen teils als Solokantaten, teils als kl. geistl. Konzerte, 6 Messensätze, 2 Magnificats u. mehrere gereimte geistl. Werke — fast alle fesselnd durch süße Herbigkeit; damit ist er der vielleicht reizvollste dt. Kantatenmeister zwischen Schütz u. Buxtehude. Neudr.: *Dialog Tobias u. Raguel* u. Terzettkantate *In hac misera valle* (Seifferts Organum); Die Augen des Herrn (Schmid bei Vieweg); Ps. 134 (Alt, Orch.), 138 (4stg. u. Orch.) u. 2 Hefte *Lamentationes Jeremiae* (Baß u. Orgel, Hamel bei Nagel). 8 5stg.e Begräbnissänge (Hg. Hamel) bei Kallm. Wichtige Hss. in der Sammlung Koch (Berliner Singakad.). Sein edler 5stg.er Satz *Welt, ade, ich bin dein müde* (seit *Winterfelds Ev. KG II u. Kaiserl. d. b. Gem.-Ch. oft neugetr.) galt lange für Bachs Werk u. bestätigt C. *Printz' Urteil: „R., so wegen Reinlichkeit seiner Compos. billig zu loben“ — noch *Scheibe stellte „einen R., der fast ganz Italien beschämte“, neben Lully.

Lit.: F. Hamel, Die Psalmkompositionen J. R.s (Diss. Gießen 1930, gedr. Straßb. 1933); Aug. Horneffer, J. R. (Diss. Berlin 1898 u. MfM 1899); K. *Nef, Zur Gesch. d. dt. Instr.-Musik im 17. Jh. (Beiheft IMG) u. Gesch. d. Sinf. u. Suite S. 62ff.

Rosenthal, Moriz (j.), * 18. Dez. 1862 in Lemberg, stud. dort Kl bei Mikuli, in Wien bei Joseffy, 1877 bei Liszt in Weimar, lebte in Wien (k. k. Kammer-virtuose, rum. Hofpianist), reiste seit seinem 15. Lebensjahr, jetzt in USA. Mit L. Schytte schrieb er: *Schule des höheren Kl-Spiels; Techn. Studien bis zur höchsten Vollendung*.

Rosetti s. Franz Anton Rößler.

Rossi, Luigi, * 1598 zu Torre Maggiore bei S. Severo (Foggia), † 19. Febr. 1653 in Rom, schrieb u. a. 1647 für Paris einen berühmten *Orfeo* (daraus ein Schlummerlied f. 3 Fr.-St. = Schering Beisp. 199), erh. in Rom (Chighi, Abschr. in Paris u. Brüssel, Cons.); von seinen über 100 Kantaten boten je 2 *Gevaert (*Les gloires*) u. *Riemann (*Kant.-Frühling*); 6 Duette in *Landshoffs *Alten Meistern* II; sehr frühe Dacapo-Arien von ihm in Riemanns Hdb. II 2, S. 379ff.

Lit.: A. *Wotquenne, *Etude bibliogr. sur L. R.* (Brüssel 1909); H. *Prunières (j.) in SbIMG XII und XIV, ZsIMG XIV und *L'opéra ital. en France avant Lully* (Paris 1913); A. *Cametti in SbIMG XIV und in *La Crit. mus.* 1919; R. *Rolland ins *Musiciens d'autrefois* (1912), dt. 1927, S. 91—130.

Rossi, Michel Angelo, Schüler v. *Frescobaldi in Rom, wo 1625 seine geistl. Oper *Erminia sul Giordano* (1637 gedr.) gegeben wurde, bot 1657 *Toccate e Correnti* (hg. bei Torchi III).

Lit.: A. Toni, M. R. (Boll. bibliogr. mus. 1927).

Andere, unter s. Namen neugedr. Kl-Werke stammen aber von Abbate Lorenzo de Rossi (*1720 in Rom, † 6. Aug. 1794 ebenda), 1746—71 Tenorist der päpstl. Kapelle, Kammer-Cembalist des Kardinals Albani u. Kirchenkplm. an S. Bernardino; er schrieb *Sei Sonate per cembalo da eseguirsi ancora coll' organo* (Neuausg. v. R. Tenaglia bei Ricordi).

Rossi, Salomone (mit dem Beisatz *Ebreo*, also j.) 1587—1628 am Hof zu Mantua, fesselnder Instr.-Komp. neben *Monteverdi durch s. 4 Bücher Sonaten: I/II *Sinfonie e gagliarde a 3—5* (1607/08) III/IV *Varie sonate* usw. (III 23, IV 22, 236); Neudrucke in *Riemanns *Alter Kammermusik* (Schott), MG. in Beisp. Nr. 81 u. Hdb. d. MG. II 2; ferner schrieb er Kanzonetten, Madrigale zu 4 u. 5 St., Madrigaletti mit Bc. (1628), 3—8stg.e Cantica, Psalmen, Hymnen, Laudes (1620); Ausw. geistl. u. weltl. Vokalwerke von Naumbourg (j.) und d' *Indy (2bdg., Paris 1877); 6 Duette in *Landshoffs (j.) *Alten Meistern I*.

Rossini, Gioacchino, * 29. Febr. 1792 zu Pesaro in der Romagna, † 13. Nov. 1868 in Ruelle bei Paris, Sohn eines Hornisten u. einer Sängerin, stud. 1807 beim Abbate Mattei (Liceo in Bologna) nur den einf. Kontrap., dann wandte er sich sogleich an's Opernkomponieren u. debütierte 1810 in Venedig mit *La cambiale de matrimonio*; 1813 war *Tancredi* sein erster großer Erfolg, der ihm auch bei der Italienerin in Algier treu blieb und 1816 in Rom beim *Barbiere di Sevilla* (trotz der von den Verehrern *Paesiellos

ausgezeichneten Premiere) noch gewaltig stieg. Auch *Othello* (Neapel 1813) und *La gazza ladra* (Die diebische Elster, Mailand 1817, Neubearb. v. A. Treumann-Mette, Breslau 1937) wurden hoch gefeiert. 1815—23 stand R. im Dienst des Impresarios Barbaja; 1822 erlebte Wien trotz Beethoven u. Schubert einen wahren Rossinitaumel. 1823 besuchte R. als Triumphator London und ließ sich dauernd in Paris nieder, wo er zunächst die Leitung der Ital. Oper übernahm, bald aber nur noch als Titular-Generalintendant hohe Einnahmen (seit 1830 Ruhegehalt) bezog. Sein letztes Bühnenwerk *Guillaume Tell* (Paris 1829) war das erste Beispiel der Großen Oper. Seitdem schrieb er nur noch sein *Stabat mater* (1832, erweitert 1841), einige Kirchenmusik, Kantaten, Kl-Stücke, im übrigen lebte er als bequemer Feinschmecker und Präger vieler Bonmots bald in Italien, bald in Paris. „R. hat in der Oper zunächst als Anhänger S. *Mayers begonnen u. neben dessen Errungenschaften namentlich die virtuose Koloratur weiter entwickelt. Später nähert er sich mehr u. mehr der franz. Oper, die er im *Siège de Corinth* 1826 betritt u. im *Tell* als Neubelebung der alten Revolutionsoper sich völlig zu eigen macht, wiewohl er auch hier namentlich in der Melodik den Italiener nicht zu verleugnen vermag. Und echt ital. ist in s. ersten Opern auch das naive sinnliche Genießertum, das strengere dram. Rücksichten nur stellenweise offenbart. Endlich ist auch der höhere Wert seiner Buffokunst gegenüber der ersten Kunst ein Erbstück seiner Heimat. Das Verdische *Tutto nel mondo è burla* gilt auch für ihn u. s. *Barbier*, nur daß hier die Verdische Altersabgeklärtheit durch eine in allen Lichtern der Laune u. des Spottes spielende, in der Buffooper nie wieder erreichte jugendliche Ausgelassenheit ersetzt ist. Auch R.s KM. teilt mit den Opern die Ungeniertheit der Arbeit; seine übrigen Werke kommen den Genannten gegenüber kaum in Frage“ (H. *Abert, MLex.).

Daß man zur Zeit auch eine R.-Renaissance versucht, zeigen die Neuestudierungen von *Tell* (Berliner Staatsoper 1933, bearb. v. J. *Kapp), *Graf Ory* (Paris 1828, Duisburg 1933/34).

Die Italienerin in Algier (Prag 1933); *Signor Bruschino* (bearb. v. L. Landschhoff [j.] und K. Wolskehl 1932); *Diebische Elster* (v. *Zandonai, dt. v. C. Stüber, Karlsr. 1943); vgl. dazu C. Photiadès, *Le retour à R.* (Revue de Paris, 1. 7. 1929). Denkmäler in Paris u. Pesaro, wo durch seine Stiftung (3 Millionen Lire) das *Liceo mus. R.* entstand. Sechs Quartette f. Fl., Cl., Horn u. Fag. (Schott 1936). Briefe R.s hg. v. Mazzatinti (1892); Ausgew. Br. (dt.) hg. v. W. Klefisch (i. Vorber.).

Lit.: H. *Gerigk, Das neue R.-Bild (ZIMW XVI/1); G. *Radiciotti R. (3bdg. Tivoli 1927—29); ders. im Pianoforte IV/12 gegen die irreführende R.-Biogr. v. Stendhal-Beyle (1824 dt. 1824 v. Wendt 1892 1929); ders. *Aneddoti Rossiniani autentici* (Rom 1929); H. de *Curzon, R. (in *Les maîtres* 1920, 1930); ders., *Une heure avec R.* (1930); R. Fauchois, R. (Lyon 1922); J. *Sittard in Waldersees Vortr. 1882; L. *Dauriac, R. (in *Mus. célèbres* 1905); A. *Sandberger, *Rossiniana* (in ZIMG IX 336ff. u. Ausgew. Aufsätze, S. 300ff.); E. *Istel (j.), *Rossiniana* (Die Musik, 1911); E. Bienenfeld (j.) (ebenda XXIV/7); G. M. *Gatti, *Le Barbier* (Paris 1926, 1929); E. *Vogels Einl. zum Peters-Kl.-A. des Barb.; neue Übers. v. Kollmann u. Lichten (Wiesb. 1930); G. Biamonti, *Barb. e Tell* (Rom 1930); G. *Monaldi, G. R. (Mailand 1936); A. Capri, R. *e l'estetica teatr.* (RMI Sept. 1942); Lord Derwent, *R. and some forgotten nightingales* (Paris 1937); A. Fraccaroli, R. (Mailand 1941); R. Bacchelli, G. R. (Turin 1941); E. Albin, *Rossiniana* (RMI 1940); H. Faller, Die Gesangskoloratur i. R.s Opern (Diss. Berlin 1935); R.s mus. Testament (dt. v. W. Klefisch, ZfM April 1942). — Histor.: Carpani, *Le Rossiniane* (1824); d'Ortigue, *De la guerre des Dilettanti* usw. (1829); R. Wagner, Erinnerungen an R. (Ges. Schr. 1); H. W. *Riehl, Mus. Charakterköpfe I; Azevedo R., *sa vie et ses oeuvres* (1865); A. *Pougin, R. (1870).

Rosthius, Nikolaus, aus Weimar, war 1579 ev. Kantor in Linz (Oberdonau), 1583 Hofkantor in Heidelberg, 1593 dgl. in Altenburg, später Pfarrer zu Kosmenz (Sa.-Altenburg); er komp.

Fröhliche neue teutsche Gesäng (1583), *Neue Liebl. Galliardt* (4stg., 1593/94), den 127. Ps. 8stg. (1603) u. 6- bis 8stg.e Motetten *Cantiones selectissimae* (1613 u. 14); Neudrucke: je 2 Sätze in *Jödes Chorb. IV u. VI, Staatl. Jugendldb. Nr. 361, Schering Beisp. 141.

Reta s. Rotte.

Rotulus, mhd. radel, ein „Rad“-förmig in sich zurückkehrender *Kanon, so der *Sommerkanon* (s. engl. Musik) u. der *Martinskanon* der Lambacher Lhs. (um 1380, vgl. H. J. *Moser, Gesch. d. dt. Musik I 5187f.).

Rote Noten s. Color 1).

Roth, Bertrand, * 12. Febr. 1855 zu Degersheim (St. Gallen), † Febr. 1938 in Bern, Gymn. in Plauen, stud. 1875 bis 77 in Leipzig (Kons. u. Univ.), bis 1880 Schüler v. Liszt, bis 1884 Kl-Lehrer am Hochschen Kons. u. Mitbegründer des Raff-Kons. (Erkft. a. M.), bis 1890 dgl. am Dresdener Kons., verdient besonders um moderne Kompon. durch seine 1901 gegr. Dresdener Sonntagvorm.-Musiken, 1903 Prof. Er schrieb u. a. ein StrQu, Sonate f. V allein, Lieder, Klavierwerke.

Roth, Herman, * 15. Febr. 1882 in Hornberg (Baden), † 3. Febr. 1938 in Berlin, stud. Philol. u. Philos., wurde 1902/03 Schüler v. Ph. *Wolfrum (Heidelbg.), dann H. *Riemann (Lpz.), später Anhänger von *Schenker (j.) und A. *Halm, wurde 1907 Leipziger Konzertkritiker, lebte 1910—21 in München, wurde dann Th.-Lehrer am Karlsruher Kons. 1925 dgl. an der Stuttgarter Hochschule, wurde 1932 Nachf. von *Pfohl als Musikref. der Hamburger Nachr., 1934 an die Berlin. Hochschule f. M. berufen. Er schrieb Lieder u. ein Orgelwerk, Hg. v. Bachs Magnif., Joh.-Pass., Schemelliliedern u. Liedern aus dem Kl-Buch der A. M. Bach, v. Händels Ob-Konz. in B, 9 dt. Arien und 30 Gesängen f. Frauenst. (Peters), von Ph. Em. Bachs 30 geistl. Liedern. Vortrefflicher Ver deutscher Mozartscher Opern (z. B. Don Giovanni). Auch bearbeitete er Händels *Tamerlan* u. *Alcina*. Ferner schrieb er u. a. H. K. Schmid (1921) u. *Elemente der Stimmführung* (1926).

Rother, Arthur, * 12. Okt. 1885 zu Stettin, war seit 1927 GMD in Dessau, seit 1934 1. Kplm. (1938 GMD) am Dt.

Opernh. Berlin-Charlottenburg. Schrieb BühnenM.en, Kammermusik, Lieder, bearb. Mozarts Idomeneo.

Rotte (lat. *Roia*, *Rotta*, wohl von kelt. **chrotta*), m.-a. Streichinstr., Ur-Vc., nachdem es (bei *Notker Labeo) als *Psalterium (Zither) gezupft worden war, wovon sich der Name mhd. auch auf die Spitzharfe abgezweigt hat.

Lit.: L. Grillet, *Les ancêtres du Violon*; C. *Sachs, *Reallex. der Musikinstr.*

Rouget de l'Isle (spr. rûehê dâ lil), Claude Joseph, * 10. Mai 1760 zu Lons le Saulnier, † 26. Juni 1836 in Choisy le Roi (bei Paris), schrieb 1792 als Militäringenieur in Straßb. die franz. Nat.-Hymne *La Marseillaise*, dann mehrere Revolutionshymnen, 25 Romanzen mit obl. V u. Kl sowie 50 *Chants franç.*, auch dichtete er zwei Opernbücher.

Lit. u. a.: A. Lanier, *R. de l'I.* (1907); J. *Tiersot, *Hist. de la Mars.* (Paris 1915); E. Istel (j.), *Die Mars.* eine dt. Komp.? (*Die Musik* 1925, vorher in Mus. Quarterly 1922); Ad. Becker, *La Marseillaise* (Braunsch. 1930); Const. Pierre, *La Mars., différentes versions* (1887); ders., *Les hymnes et chansons de la Révolution* (1901); VI. Helfert in RMI 1922; R. Brancour, *La M. et le Chant du départ* (1916); L. Fiaux, *La M., son hist. dans l'hist. des Français* (1918).

Roulade (franz. = Roller), Lauf, Passage f. Gesang.

Rousseau (spr. russô), Jean, ließ drucken: eine Gesangs-u. Verzierungslehre (1678, 5. Aufl.), zwei Bücher Gamenstücke (o. J.) und eine Gambenschule (1687).

Rousseau (spr. russô), Jean-Jacques, * 28. Juni 1712 zu Genf, † 2. Juli 1778 zu Ermenonville bei Paris, wurde in Turin kath., lebte 1732—37 bei Mme. de Warens in Les Charmettes, wirkte seit 1738 als Hauslehrer in Lyon, wurde 1741 Gesandtschafts-Sekr. in Venedig, dann lebte er zu Paris im Umgang mit M. *Grimm, *Diderot usw. 1754 wurde er in Genf wieder Calvinist, lebte 1756 bis 58 dort in der Nähe auf der *Ermitage* und in Montmorency, dann wieder in Paris, mußte aber nach Neuchâtel u. England entweichen u. weilte seit 1770 erneut in der franz. Hauptstadt. Der Kulturkritiker (*Discours sur les sciences*

et les arts, 1750; *Disc. sur l'inégalité parmi les hommes*, 1754; *Du contrat social*, 1762) hat ebenso stark auf das allg. Geistesleben u. damit auch auf den Musik- u. Opernstil eingewirkt, wie der Dichter (Romane *Julie ou La nouvelle Héloïse*, 1761; *Emile, ou de l'éducation*, 1762; *Confessions*, 1770) auf die Pädagogik u. so (über Pestalozzi, *Pfeiffer u. *Nägeli) auch auf die *Musikerziehung. Sein Kampf gegen gesellschaftliche Verkünstelung und für das Naturrecht des Gefühls hat die Empfindsamkeit des Singspiels und den Sturm u. Drang der Mannheim-Wiener Sinfonik gleichermaßen inspiriert. Zwar blieb R. in der Musik lange halber Dilettant, dem wenigstens das Notenabschreiben manchmal in seiner Armut half, bemühte sich aber doch um die Kunstregeln — so spiegelt eine anon. Hs. (Genf), *Leçons de musique*, vielleicht frühe *Rameautstudien (*Tiersot in SbIMG XIV). Sein Entwurf einer mus. Ziffernschrift (*Projet concernant de nouveaux signes pour la musique*, 1742, *81, *95) geht wohl (G. Becker in MfM I) auf eine Genfer Quelle v. 1560 (P. Davantes Psalmbuch) zurück. R.s *Dictionnaire de musique* (1767 bis 1825 mehrfach, engl. 1769 u. ö.; nur Sachartikel) ist eine sehr wertvolle Quelle zur Formenlehre u. MÄsth. seiner Epoche wie für s. persönl. Musikauffassung. Mit den *Lettres sur la musique moderne u. française* (1743 u. 53, letztere dt. 1822) u. einem Sendschreiben an M. Grimm (1752) (4 bdg.e Ges.-Ausg. seiner Schriften zur Musik seit 1782 mehrfach) trat er in die musikal. Zeitkämpfe ein, schlug sich im Buffonistenstreit auf die Seite der Italiener (später war er Glucks Partigänger) und bewies dies auch schöpferisch: durch sein jubelnd aufgenommenes Singspiel mit Seccorezitativen *Le devin du village* (Der Dorfwahrsager, 1752, Neudruck z. T. v. Arnheim [j.] in SbIMG IV 686 ff., dt. Neubearb. v. Priva [Rowohl 1911], v. H. Schwartz [Br. u. H.]; der gleiche Stoff noch in Mozarts *Bastien u. Bastienne*), das der *Singspielbewegung stärksten Antrieb gab, während 1747 seine Ballettooper *Les Muses galantes*, mißfallen hatte (nur 1 Aufzug wiedergefunden). Auch sein Mimodram *Pygmalion* (dessen Originalmusik auf der kgl. Hausbibl. Berlin,

Vertonungen v. Coignet [Lyon 1770] u. Asplmayr [Wien 1772] wurde für die MG. folgenreich durch die Entwicklung des *Mono- und *Melodrams. Ferner schrieb er eine Anzahl Kirchenstücke. Aus dem Nachlaß erschienen noch Bruchstücke einer Oper *Dafnis et Chloé*, neue Arien zum *Devin* und ein Buch Romanzen (*Consolations des misères de ma vie*).

Lit.: A. Jansen, R. als Musiker (1884); A. *Pougin, R. *musicien* (1901); E. Istel (j.), R. als Komp. seiner lyr. Szene *Pygm.* (1901); J. *Tiersot, J. J. R. (in *Maîtres de la mus.*, 1912); G. *Cucuel in SIM Juli/Aug. 1912; E. Faguet, R. *artiste*. Neueste Lit.: seine *Corresp. générale* (hg. v. Dufour u. Plan, Bd. 1—16 [bis 1767], Paris 1929—33); A. L. Sells, *The early life of R. 1712—40* (London 1929); R. Gérin, J. J. R. (Paris 1930); M. Moffat, R. *et le théâtre* (Par. 1930); S. Elou, *La maladie de R.* (Paris 1929); H. G. Kramer, Nietzsche u. R. (Diss. Erlangen 1928); A. Arnheim (j.), *Le devin* (SBIMG IV); H. Somerset, J. J. R. (*Music and letters*, London 1936).

Roussel, Albert, * 5. April 1869 zu Tourcoing (Dep. du Nord), † 23. Aug. 1937 in Royan, war 1887—94 Marine-Offizier (Indochina), dann wurde er Musiker (1899 Kompos.-Schüler von d'Indy), 1902—13 Lehrer f. Kontrap. an der *Schola cantorum*. Seine Entwicklung ging von C. *Francks formaler Klassizität über die Exotik des Impressionismus (Spiegelung einer 2. indischen Reise in den *Evocations* u. *Padmavati*) und die Motorik Strawinskys zu neuer Bändigung der Umrisse. Am bedeutendsten seine 3. Sinf. (1929, deutsche Urauffg. Berlin 1933). „Wie bei allen seinen Werken weht uns auch aus diesem etwas von der herben Würze des Seewinds, von bäurischem Volkstum, entgegen, das bei aller Sensibilität diese Musik so gänzlich unpariserisch macht. Noch in der Farbe steht ihre kraftvolle Geformtheit in denkbar größtem Gegensatz zu der geschmeidigen Eleganz eines Ravel“ (R. Obousier). Hauptwerke: 3 Sinf.: I *Poème de la forêt* op. 7 (Brüssel 1908), II B-dur op. 23 (1919—21), III g-moll (Urauffg.

v. *Kussewitzkij, Boston 1930); Chor-sinf. *Les évocations* (1910/11); *Suiten: *Pour une fête de Printemps* op. 22 (1921); Suite F-dur op. 33 (1926); zwei *Bacchus-Suiten* (1933—34); der 80. Ps. f. Soli, Chor, Orch. (1929); *Concert* (kl. Orch., op. 34, 1926); Kl.-Konz. op. 36 (1927). Bühnenwerke: Ballett *Le festin de l'Araignée* (G. de Voisins) op. 17 (1912, auch als Suite); Musik (dgl.) zu einem Einakter *Le marchand de sable qui passe* (Jean-Aubry) op. 13 (1908); 2aktiges Opernballett *Padmavati* (*Laloy) op. 18 (1914—18, Paris 23); *La naissance de la Lyre* (*Reinach) op. 24 (Paris 1925); Kammermusik u. a.: *Joueurs de flûte* (Fl, Kl, op. 27, 1924); *Sérénade* (Fl, Harfe, V, Br, Vc, op. 30, 1925); 2. V-Son. op. 28; Kl-Sonatine op. 16; Trio (Fl, Br, V) op. 40 (1929); Lied v. Ronsard op. 26 mit Fl; *Madrigal aux Muses* (3stg. FrCh, op. 25).

Lit.: R. Vuillemin, A. R. (Paris 1919); Roland-Manuel in RM Nov. 1922; G. *Pannain in der *Rass. mus.* 1929; Sonder-Nr. der RM 1929 u. Nov. 1937; R. Dumesnil, *L'œuvre inf. de A. R.*, in der *Musique française* (Febr. 1933); A. Hoëree, A. R. (Paris 1937).

Rovelli, Pietro, * 6. Febr. 1793 in Bergamo, † ebenda 8. Sept. 1838, Schüler v. R. *Kreutzer (Paris), 1815 bis 19 KonzM. in München, Lehrer u. a. v. *Molique, schrieb vortreffl. V-Etüden (Capricen). Vgl. L. *Spohrs Selbstbiogr. zu 1815.

al rovescio (ital., spr. -wäscho), in der Umkehrung; z. B. *Kanon in der *Gegenbewegung, auch von hinten nach vorn u. mit auf den Kopf gestelltem Blatt (Spiegelkanon), siehe *Umkehrung.

Rowley (spr. raulē), Alec, * 13. März 1892 zu Shepherds Bush (London), Schüler v. *Corder an der Royal Acad., schrieb ein Ballett *The Princess who lost a Tune*, eine *Georgian Suite* (Orch.); Kantaten, Chöre, Orgelwerke, Kammermusik. Neueste Kl-Werke (bei Peters); Heitere Bilder op. 37; Von Elfen u. Feen op. 38; Aus m. Skizzenbuch op. 39; 4-Sonatinen (Die Jahreszeiten) op. 40; 6 kurze Tanzstücke (4hdg.) op. 41; 18 mel. u. rhythm. Studien op. 42; Mithg. des „neuen Czerny“ (2bdg. ebenda).

rubato (ital. = geraubt), Tempo r. = taktlich „geraffte“ Vortragsweise, erstmals wohl bei *Tosi (1723) nachweisbare Vortragsbezeichnung für die *agogisch belebte Wiedergabe einer Melodie über der straff im Zeitmaß verbleibenden Begleitung — so wenigstens noch bei Mozart, Weber, Chopin (so daß also die kleinen Verzögerungen und Beschleunigungen in der Summe sich aufheben); erst bei Schumann u. seinen Nachfolgern hat das R. das ganze Tongewebe ergriffen, kommt dort also auf einen agogisch freien Vortrag mit viel *acc. u. rit.* hinaus, muß aber selbstverständlich auch hier völlig sinngemäß bleiben, um nicht den Eindruck des Unrhythmischen zu erwecken. Vgl. Schumanns Haus- u. Lebensregel: „Das Spiel mancher Virtuosen ist wie der Gang eines Betrunknen — solche nimm dir nicht zum Muster!“

Lit.: L. Kamiński im AfMW I; B. Bruck, Wandlungen des Begriffs T. r. (Diss. Erlangen 1928); John B. McEwen, *T. r. or time variation in musical performance* (London 1928); J. A. Johnstone, *Rubato* (London 1931).

Rubebe, Rubella, m.-a. *StrInstr.

Rubert, Johann Martin, * um 1614 zu Nürnberg, † 1680 zu Stralsund, in Hamburg u. Leipzig ausgebildet, wurde 1640 Stralsunder Nicolai-Org. Er ist einer der frühesten deutschen Suitenmeister, der den Tänzen eine *Sinfonia* vorausschickte, laut dem Titel (J. G. *Walthers MLex.) seines verschollenen Druckwerks v. 1650 (Greifswald) „*Sinfonien, Scherzi, Balletten, Allemanden, Couranten u. Sarabanden*“ f. 2 V u. Bc. Ferner liegen vor 4stg.e Arien *Friedensfreude* (1645); *Musicalische Arien* zu 2—3 St. (1647, daraus ein Stück bei H. J. *Moser, Corydon II 12); *Mus. Seelenerquickung* (2—4stg. mit 2—6 Instr., 1664); Begrüßungsarie f. Prinz Karl v. Schweden (Ten., 5 Instr., 1663).

Lit.: Willibert Müller, MG. Stralsunds bis 1650 (ungedr. Diss. Frbg. i. Br. 1933).

Rubinstein, Anton (j.), * 28. Nov. 1829 (nach Ehrlich [j.] 30. Nov. 1828) zu Wechotynez bei Balta (Podol.), † 20. Nov. 1894 zu Peterhof. R. erwuchs in Moskau, wo er nur als Kind

bei s. Mutter u. bei A. Villoing Kl-Unterr. erhielt; nach Erfolgen vor Liszt u. a. (Paris 1841) stud. er mit s. Bruder Nikolaus (s. u.) 1844—48 bei *Dehn (j.) (Berlin) Kompos., arbeitete dann in Rußl. als Opernkomp., lebte 1854—58 im Ausland, wurde Petersburger Hofpianist, 1859 Leiter der kais. russ. Musikges., 1862 Dir. des von ihm gegr. Petersburger Kons. (nochmals 1887—90), 1867 bis 70 auf europ. Konzertreisen. Als russ. Staatsrat wurde er geadelt, erhielt 1891 auch den preuß. Orden *Pour le mérite*. Als Komponist war R. bald Schumannianer, bald bloßer Schönredner von salonmäßiger Glätte, dessen Gesamtwerk heute ganz verblaßt ist. Er schrieb Opern (*Feramors*, 1863), Oratorien (*Christus*, 1888), 6 Sinf., 4 Ouvertüren, 5 Kl-Konz.e; die C-dur-Fant. op. 84; V-Konz.; 2 Vc-Konz.e; Kammermusik: 3 V-Son.en, Br-Son., 2 Vc-Son.en; 5 Kl-Trios; Kl-Quart.; Kl-Quint.; 10 StrQue.; Kl-Quint. m. Bl.; StrQuint.; StrSext.; Oktett.; Kl-Werke: 4 Son., Thema m. Var. op. 88, Préludes, Étüden, Barkarolen, Capricen, *Soirées de St. Petersburg*; viele Einzelstücke. Einst bekannte Lieder: *Der Asra, Gelb rollt mir zu Füßen, Es blinkt der Tau*; Chöre. Schriften: *Die Musik u. ihre Meister* (1892); *Erinnerungen aus 50 Jahren* (dt. von Kretzschmann, 1892, 295); *Leitfaden zum Gebrauch des Pedals* (1896); *Gedankenkorb* (hg. v. H. Wolff [j.], 1897); *Meister des Klaviers* (1897); Biographien u. a. v. Eug. Zabel (1892) u. N. D. Bernstein (j.) (Reclam 1911); *Erinnerungen von *Tappert* (1885), J. Rodenberg (j.) (1895), Sandra Droucker (j.) (1904). Vgl. auch H. Ehrlich (j.), Schlaglichter u. Schlagschatten (1872), S. 125ff.; G. Kinsky (j.), Katalog Heyer IV 570ff.; K. *Huschke, *Unsere Tonmeister untereinander* Heft 5; H. *Engel, Instr.-Konz. S. 407ff.

R.s Bruder Nikolaus (j.) (* 2. Juni 1835 zu Moskau, † 23. März 1881 zu Paris) war 1844—46 Kl-Schüler v. *Kullak, Komp.-Schüler v. *Dehn (j.), stud. bis 1855 in Moskau Jura, gründete das Moskauer Kons., war Pianist, Dirig. (seit 1860) und Lehrer (u. a. v. *Tanejew, *Sauer, *Siloti).

Lit.: Kaschkin (in der Russ. Rundschau 1897/98) u. *Findeisen (in der Russ. MZ. 1901).

Ruckers, Familie bedeutender Cembalo-Erbauer in Antwerpen, die besonders England (*Virginal) versorgten: Hans R. (seit 1579 in der Lukasgilde, † bald nach 1623)

Johannes (* 1578) Andreas I (* 1579)
Andreas II (arb. 1636—67)

Lit.: Grove, *Dictionary*³.

Rudnick, Wilhelm, * 30. Dez. 1850 in Damerkow bei Bütow (Pommern), † 7. Aug. 1927 in Liegnitz, Org. in Berlin, Landsberg a. W. und seit 1891 in Liegnitz, kgl. MD., schrieb zahlr. Orgelwerke, geistl. Lieder mit Orgel, Oratorien, Kantaten, Chöre. — Sein Sohn Otto, * 5. Juni 1887 in Landsberg, Schüler der Berliner Hochschule, ist KMD. in Liegnitz, Orgel-Virt., schrieb Motetten.

Rudolph (Rodolphe), Joh. Joseph, * 14. Okt. 1730 zu Straßburg, † 18. Aug. 1812 zu Paris, V-Schüler von *Leclair u. berühmter Waldhornist zu Bordeaux, Montpellier, Parma (wo er 1754 noch bei *Traëtta Komp. stud.) sowie unter *Jommelli zu Stuttgart, wo er Ballette schrieb (hg. v. H. *Abert in DTD 43/44), wurde dann in Paris 1. Hornist d. gr. Oper u. 1784—1802 Lehrer an der kgl. Musikschule (Kons.). Er schrieb Opern, Hornkonzerte usw., V-Duette, Etüden u. 2 theor. Werke.

Rudorff, Ernst, * 18. Jan. 1840 in Berlin, † ebenda 31. Dez. 1916, stud. Kl bei *Bargiel, dann am Leipziger Kons., wurde 1865 Lehrer am Kölner Kons., 1869—1910 1. Kl-Prof. der Berliner Hochschule, leitete auch 1880—90 den Sternschen GesV.; als Komp. von 3 Sinf., 3 Ouv., 2 Orch.-Serenaden, Chorwerken, Chören, Kl-Stücken Spätromantiker der Schumann-Brahmsschen Richtung, ist er weit wichtiger geworden als Begr. der deutschen Natur- und Heimatschutzbewegung. 1866 bot er die 1. Part.-Ausg. von Webers Euryanthe und rev. noch mehrere Bd.e der Schlesingerschen Weber-Ausg. um 1870 (allerdings mit zuviel dynam. Zusätzen); für die Urtextausg. der Berliner Ak. d. K. besorgte er Mozarts Konz.e und Kl-Sonaten, war Mitarb. an der Brahms'schen Chopin-Ausg., instrum. Schuberts f-moll-Fantasie, Hg. von C. M. v. Webers Briefen an H. Lichtenstein (j.) (1900). Sein Briefwechsel mit Brahms hg. von

W. *Altmann (Br.-Br. Bd. III, 1907), mit *Joachim (j.) in Briefe von u. an J., Bd. III. Er schrieb: Aus den Tagen der Romantik (I, nachgel., 1938).

Rückpositiv, bei Orgeln des 16.—18. Jhs. (u. auch neustens wieder) ein kleines Werk (*Positiv) im Rücken des Organisten in der Brüstung der Orgel-empore in das Kirchenschiff hinunter (gegen Haupt-, Ober-, Brust- u. Pedalwerk).

Rue s. Larue.

Rüdel, Hugo, * 7. Febr. 1868 in Havelberg, † 27. Nov. 1934 in Berlin, wurde Berliner Hochschüler, dann 1. Waldhornist an der kgl. Oper, 1899 auch Lehrer für Horn an der Hochschule, dann Dir. des Opernchors, seit 1901 auch Chorleiter der Bayreuther Festspiele, 1909 zugleich Dir. des Berliner Domchors, 1916 auch Dirig. des Berliner Lehrer-GesV.s, seit 1932 z. T. im Ruhestand.

Rüdinger, Gottfried, * 23. Aug. 1886 in Lindau, trieb bis 1907 in Eichstätt (Domkplm. Widmann) u. in München Theol. u. Philos., stud. bis 1909 bei Reger in Leipzig Kompos. u. dann nochmals in Eichstätt, lebt seit 1910 in München, wo er 1920 Theorie-L. an der Akad. wurde. Werke u. a.: Bäuerliche Spieloper *Tegernseer im Himmel* op. 100, Kinderoper *Berchtesgadener Sagenspiel*, *Musikantenkomödie* (Singsp.), Märchenoper *König Folkwart*, Messe C-dur op. 115 (gemCh u. Orgel), *Traumhochzeit* (Tanzsp.); Partiten f. StrQu, für 3 Violinen; 2 Kl-Trios; Trios f. Br., Saxoph., Kl; *Truderinger Kirchweih*; *Schwäbische Musik*; *Wach auf* (3 Trp, 3 Pos, Pk); Suite f. StrO. op. 117, f. 4 Bfl. op. 118, Serenade f. 6 Bl, Heitere Musik f. Fl, Cl, Fg; 6 dt^e Tänze, *Nordisches Fest* (3 Zithern), *Nachthymne* (Org), StrQu op. 126; Gautinger Tänze (Kl); Orch.-Suite *Frisch auf Musikanten*; *Hochzeit in Unterbrunn* (Suite f. bayr. Bl.musik); *Ein-Freudenfest* (Suite f. Trp.chor) op. 132; Lieder nach Ric. Huch; Senate f. 3 Stimmen op. 89; Liederkreis *Sancta Maria* op. 93 (Billinger, mit Instrumenten); *Abendfeier* (Singst. u. Kl.); Bearbb. von älplerischen Volksliedern op. 34, 35, 37, 40, 42, 49, 55; Biedermeiertänze f. Kl 4hdg.; Sonatinen u. Bagatellen f. Kl; Lenzes Er-

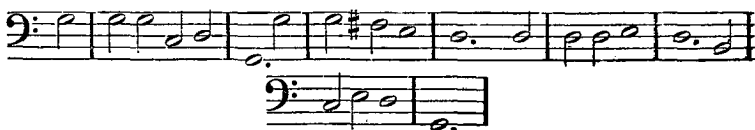
wachen (Lied der Jugend) 1934; Oratorium *Tannenberg* (1939).

Lit.: L. Gerheuser, G. R. (ZfM, Jan. 1934).

Rühlmann, Franz, * 7. Dez. 1896 in Chemnitz, stud. nach Teiln. am 1. Weltkrieg in Leipzig u. Kiel Theaterwissenschaft. u. MW (Fr. *Stein), 1924 Dr. phil. (Diss. *R. Wagner u. die deutsche Opernbühne*), 1924—33 Musikkrit. in Flensburg, Magdeburg u. Braunschweig, 1933 an die Hochschule f. Musik in Berlin berufen, 1934 Prof., stv. Dir. u. mit der Fachgruppe dram. Kunst betraut.

Schriften: R. Wagners theatral. Sendg. (DtMKultur 1942/43), Zehn Jahre Oratorienverein in Kiel (1929); Abhh.; Hg. v. Kl-Auszügen (Freischütz, Requiem v. Mozart, Orpheus v. Gluck), Sammlung Hausmusik der Zeit (Litolf, jetzt Peters), Festschrift f. Fr. *Stein (1939).

Ruggiero, Aria di (spr. rudsehëro), ein viel bearbeiteter *Ostinato um 1600, vielleicht so nach einer Ariostschen Strophe (aus *Orlando furioso*) benannt; z. B. bei Sal. *Rossi (1613), A. Cifra (1613), *Frescobaldi (1624), Kasp. *Kittel (1638).



Lit.: H. *Riemann, Hdb. d. MG. II 2, S. 92ff. u. 352ff.; A. *Einstein (j.) in SbIMG XIII, 444ff.

Ruggieri (spr. rudsehëri), ital. Geigen-

bauerfamilie in Cremona. und zw. Francesco R. detto il per (1645 bis 1700), Schüler v. Nikolaus *Amati, der bedeutendste Vertr. des Namens.

Giacinto Giov. Batt.
1666—96

Vincenzo detto il Per
arb. 1690—1735

Antonio (arb. um 1723).

Die R. sind zu unterscheiden von der Brescianer Familie Rogeri.

Rumänische Musik. Die frühesten Aufzeichnungen wallachischer Volksweisen durch D. *Speer um 1660 scheinen verloren; die ältesten erhaltenen stammen von Fr. Jos. Sulzer (Wien 1781). Aber erst die Melodiesammlungen von Ciorogariu („*Cantece diu popor*“, Bukarest 1909), Parvescu (*Hora diu Cartal*, dgl. 1908 u. B. *Bartoks *Chansons pop. du dëp. de Bihor* (Akad. Romana 1913) waren vollwertig u. trugen zu einer eigengeprägten rum. Kunstmusik bei. Nachdem Gustav Weigand (Leipzig 1904) rum. Mundartgesänge aus der Bukowina u. Bessarabien phonographiert hatte, erreichte *Breazul 1926 die Gründung eines staatl. Schallplattenarchivs für Volksmusik in Bukarest. Die meist 1stg.en Weisen, gern vom Dudelsack (*Cimpoiinu*) mit Orgelpunkt begleitet, gehören *Kirchentönen an; Dur-Moll-Beziehungen melden sich erst durch Einfluß des Schlagers. Reiche Melismatik kommt vom *byzanti-

nischen KGes. u. dem arab. Maqamen her. Die Gattung *Hora lunga* wird auch auf bäurischen Längsflöten gespielt; eigenwillig u. vielseitig ist die Rhythmik, je nachdem ob es sich um Tanzlieder oder Weihnachtsgesänge (*Colinde* s. Breazul) handelt. Auf oströmischer Tradition entwickelte sich der liturg. Gesang; im 16.—18. Jh. hatte im Lande die türkische Musik den Vorrang.

Seit 1819 die Wiener Oper gastierend Mozart u. Rossini nach Bukarest gebracht, herrschten im 19. Jh. deutsche u. ital. Einflüsse vor; so stammt die rum. Nationalhymne von Hübsch; die Lieder von Dima u. die Opern von Candellica klangen durchaus unrumänisch. Mit Beginn des 20. Jhs. erwachte ein rum. Eigenstil, vom Volkslied bestimmt, jedoch meist unter bald russischem, bald neufranzösl. Einfluß, wofür die Pariser Aufenthalte des von *Debussys *Impressionismus beeinflussten Hauptmeisters Georg *Enes-

cu kennzeichnend waren; den von ihm 1912 gestifteten Nationalpreis errangen die jungen Tonsetzer Nona Otescu (seit 1919 Dir. des Bukarester Kons.), Oper *Dela Mateiu citice*, Michail Jora (Schüler von *Krehl, Orch.suite „Moldauische Landschaften“ 1923, Ballettmusik „Am großen Markt“ 1928), Alfr. Alessandrescu (Orch.werke *Didonna* u. *Acteon*), Filip Lazar, Mich. Andricu, Stan Golestan usf. Neigten diese mehr nach Frankreich (Rumänisch ist eben eine romanische Sprache!), so knüpfte Martian Negrea bei Reger, Sabin Dragoiu (Oper *Napasta* 1928) bei R. *Strauß, bei der Prager Schule und bei *Mussorgskij an.

Daß die Ausübung stark mit deutschen Vorbildern in Verbindung steht, symbolisiert die bedeutende Erscheinung des Dirigenten *Georgescu. Überraschend hoch ist der Stand der rum. Schulmusik.

Lit.: Emil Riegler-Dinu, Das rumän. Volkslied (1940); ders. in Adlers Hdb. 21182ff., M. Friedwagner, Rum. Vld.er aus der Bukowina! (Triltsch 1940); Elsa Ziehm, Über das rum. Vld. (Diss. Berlin 1938); Ludwig Schmidts, Die Musikkultur in Rum. (Dt. Musikkult. 1938); ders. Dier.Kunstmusik in d. Entw. (Klingsor 16, 1939); W. Schlandt, Die aufbauende Kraft d. dt. Kultur in der Musik R.s (Völk. Merz., Juni 1942).

Rundfunk (Radio) bedeutet die Verbreitung von Sprache und Musik durch den Äther; er ist das wichtigste Unterhaltungs- und Nachrichtenmittel breiter Volksschichten geworden. Deutschland hat schätzungsweise 8 Millionen Rundfunkteilnehmer. Rechnet man im Durchschnitt auf den Haushalt 3 bis 4 Personen, so darf man 30 Millionen Menschen annehmen, die innerhalb des Reichs Rundfunk hören. In der ganzen Welt schätzt man etwa 35 Mill. Empfänger, also nahezu 120 Mill. Hörer. Zur Durchführung der Programme bestanden in Deutschland zehn Sendegesellschaften (seit 1933 nur die Reichsrundfunkges.), wofür 26 Sender zur Verfügung stehen. In Europa zählt man insgesamt 238 Rundfunksender. Die dtsh. Reichsrundfunkgesellschaft untersteht dem Reichspropagandaministerium, die technische Durchführung

des Betriebes besorgt das Reichspostministerium. Beide Ministerien ernennen für das Rundfunkressort je einen „Reichsrundfunkkommissar“. An der Spitze jedes Reichssenders steht ein Intendant, der die Programme aufstellt.

A) *Technik*: Die Erfindung des Rundfunks kann nicht einem Einzelnen zugeschrieben werden, sondern stellt das Ergebnis einer jahrzehntelangen Entwicklung dar. Das Bestreben, ein Verständigungsmittel über weite Entfernungen zu schaffen, führt von der Telegraphie auf Leitungen (Morse 1837) über die Erfindung des Telephons (Reis 1861, Bell 1876) zur drahtlosen Telegraphie und Telephonie. Die entscheidende Voraussetzung für den Rundfunk war die Entdeckung der elektromagnetischen Schwingungen (Ätherwellen) u. die Erkenntnis ihrer Wesensgleichheit mit den vom Licht ausgestrahlten Schwingungen (durch Heintr. *Hertz [j.], Karlsruhe 1887). Den Ausbau der Hertzschen Theorie vollführte der Italiener Guglielmo Marconi, dem 1897 eine drahtlose telegraphische Verbindung über 5 Kilometer in England gelang. Der Straßburger Physiker Ferdinand Braun und sein Berliner Kollege Adolf Slaby melden in den folgenden Jahren wichtige Patente auf dem neuen Gebiet der Hochfrequenztechnik an, die als Grundlage der im Jahre 1903 von der AEG und Siemens gegründeten Telefunkengesellschaft dienen. Im Jahre 1906 meldet der Deutsche Robert von Lieben das berühmte Patent 179807 an, das für den Rundfunk grundlegend wurde u. eine Schlüsselstellung wie kein anderes Patent jemals eingenommen hat: die Elektronenröhre, ohne die Rundfunk, Tonfilm u. dgl. nicht zu denken sind. Bis zum Weltkrieg hatte sich die Funktechnik so weit vervollkommen, daß sie für militärische Zwecke erfolgreich Anwendung finden konnte. Danach war die drahtlose Telephonie reif, für den Rundfunk eingesetzt zu werden. Schon seit 1921 war die Station Königswusterhausen mit Opernübertragungen beschäftigt, wobei die Erfahrungen für den offiziellen Rundfunk gesammelt wurden, der 1923 mit der Berliner Station im Voxhaus in der Potsdamer Straße eröffnet wurde. Es folgte dann 1924 die Aufstellung von Sendern

in allen deutschen Gauen, der Ausbau der Rundfunknetze in aller Welt. Die Übertragung von Konzertmusik begann in England durch die Marconigesellschaft 1921/22, 1923 wurde erstmals eine ganze Aufführung der Coventgarden-Oper aus London übertragen; ungefähr gleichzeitig setzte die entspr. Entw. in USA. ein. In Deutschland erfolgte die Verstaatlichung der ursprünglich privaten Gesellschaften, nachdem man den Rundfunk als propagandistischen Machtfaktor erster Ordnung erkannt hatte, und schließlich die arteigene Ausbildung von Programmen, die Schaffung der Typen „Sendespiel“, „Rundfunkoper“ usw. Indessen sind die Versuche, eine eigene Funkmusik zu schaffen, die auf *Hindemith, *Braunfels (hj.), *Butting u. a. zurückgehen, wieder aufgegeben worden, da die Beschränkungen, die der Rundfunk ursprünglich dem freien künstlerischen Schaffen auferlegte, technisch behoben sind und nun jede Gattung Musik direkt aus dem Konzertsaal übertragen werden kann.

Die Rundfunktechnik unterscheidet drei prinzipielle Vorgänge: Sendung — Übertragung — Empfang. Am Sender werden hochfrequente Schwingungen in der Größenordnung von 1000000 Hertz (= Schwingungen pro Sekunde) mit Hilfe von Elektronenröhren erzeugt, die mit dem Mikrophonstrom moduliert, verstärkt und ausgesendet werden. Im Mikrophon werden die durch den Schall verursachten Luftschwingungen in elektrische Schwingungen verwandelt, die im Rhythmus von Sprache und Musik schwanken und nun die hochfrequenten Schwingungen in diesem Rhythmus variieren lassen (Modulation). Die Ausbreitung der Rundfunkwellen erfolgt theoretisch gleichmäßig im ganzen Umkreis, sie können auf dem ganzen Erdball empfangen werden. Durch besondere Bodenverhältnisse kann eine Absaugung der Wellen eintreten, auch tritt beim Fernempfang ein häufiges Schwinden der Lautstärke auf (engl. *Fading*), was auf Reflexionserscheinungen der Wellen an der Heaviside- (spr. hēwīseid) Schicht, einer Ionen-Schicht in großer Höhe, zurückzuführen ist. Die Ausstrahlung der Welle am Sender erfolgt mit einer Leistung von 0,3 bis 100 Kilowatt. Das Bestreben geht in

aller Welt nach immer größeren Sendern, wodurch jedoch die gegenseitigen Störungen der Sender wachsen und der Empfang verschlechtert wird. In Moskau ist sogar ein Sender mit 500 Kilowatt erbaut worden. — Am Empfänger werden die Ätherwellen durch die Antenne aufgenommen, im Radioapparat die niederfrequente Welle, die die Modulation darstellt, von der hochfrequenten Welle getrennt („Gleichrichtung der Hochfrequenz“), dann durch 1 bis 5 Röhren weiterverstärkt und im Lautsprecher hörbar gemacht. Die Empfangsanlage als das gangbarste „Musikinstrument“ im Heim soll nach rein klanglichen Gesichtspunkten beurteilt werden. Der Rundfunk hat die Aufgabe, den akustischen Frequenzbereich von 20 bis 20000 Schwingungen/sek. oder wenigstens bis 10000 Schwing./sek., was noch recht natürlich klingt, zu übertragen. Wenn nur ein Glied des ganzen Weges Mikrophon — Lautsprecher den gestellten Anforderungen nicht standhält, so sind die weiteren nachgeschalteten Glieder trotz aller Qualität nicht in der Lage, den Verlust einzuholen. Die erste Grenze für das zu übertragende Frequenzband ist durch den Wellenabstand der Sender gegeben, der international auf 9000 Schwing./sek. festgelegt ist. Welchen Frequenzbereich Sender und Empfänger durchlassen, hängt von der Art der verwendeten Schaltungen ab. Aus den ersten Jahren des Rundfunks weiß man, wie entstellend eine Beschneidung des Frequenzbandes auf die wiedergegebene Klangqualität bei Musik und Sprache wirkt. Nicht auf dem Seitenband hören! Das Fehlen der tiefen und hohen Frequenzen in einem Klanggemisch macht die Wiedergabe dumpf und blechern. Oftmals ist auch der Rundfunkhörer selbst an einer Beschneidung des übertragenen Frequenzbandes durch unsachgemäße Bedienung des Empfängers schuld. Wenn man nämlich auf der Abstimmungsskala über die Stelle der größten Lautstärke hinweggeht, dann verläßt man allmählich den akust. Frequenzbereich der gerade eingestellten Station und wird feststellen, wie zuerst die tiefen Töne, dann die höheren Töne und schließlich der ganze Empfang verschwindet. Ein

Abschwächen des Empfangs darf also niemals durch ein Verstärken des Knopfes an der Stationsskala geschehen, sondern nur durch Zurückgehen mit der Rückkoppelung oder Einstellen des Sperrkreises. Beim Lautsprecher findet man solche Typen, die die hohen, und andere, die die tiefen Töne bevorzugt wiedergeben. Durch eine Kombination von mehreren Lautsprechern verschiedener Art erhält man eine ziemlich ausgeglichene akustische Frequenzkurve. Den größten Frequenzbereich umfaßt heute der elektrodynamische Lautsprecher, der daher für musikalische Darbietungen am zweckmäßigsten ist. Außer den eben behandelten Frequenzverfälschungen sind noch die „nicht-linearen Verzerrungen“ zu beachten, die ebenfalls in den Gliedern der Anlage entstehen können. Dabei wird die Kurvenform der Schwingungen verändert, wodurch auch die Klangfarbe wechselt. Es treten Obertöne hinzu, die den Klang unrein machen. Der Grad der Verzerrung wird durch den „Klirrfaktor“ rechnerisch erfaßt. Ebenso störend sind die *Kombinationstöne, die ebenfalls in der ursprünglichen Sendung nicht vorhanden sind. Durch das Zusammenwirken zweier Töne entsteht ein neuer Ton, eine Erscheinung, die von *Tartini 1714 entdeckt u. v. *Helmholtz näher untersucht wurde. Es kann vorkommen, daß ein großes Orchester bei schlechter Übertragung und schlechtem Lautsprecher infolge der Kombinationstöne von starkem Krächzen fast völlig zugedeckt wird. Die Norm der Empfangsanlage stellt heute der Zweiröhren-Verstärker dar, der eine ausreichende Zimmerlautstärke liefert und auch eine Reihe von fernen Sendern bei günstigen Empfangsbedingungen bringt. Dieser Typ wird als Volksempfänger vom Reichsministerium für Aufklärung und Propaganda durch die Industrie in den Handel gebracht. Ein hochwertiges Gerät ist der Superheterodyne-Empfänger, dessen Wirkungsweise darin besteht, daß der ankommenden Welle eine örtlich erzeugte Welle überlagert wird. Die Differenz beider Wellen läßt die Modulation hervortreten, die dann im Lautsprecher hörbar gemacht wird. Der zu Beginn des Rundfunks viel verwendete Detektorapparat, der ohne

Röhren arbeitet, ist aus der Mode gekommen, da er nur zum Betrieb eines Kopfhörers ausreichend ist. Wichtige Zusatzvorrichtungen zum Empfänger sind der Sperrkreis, der den benachbarten Sender, die sich überlagern, von einander trennt, und der Klangregler (auch Tonblende usw.), mit dem man dem Klangbild eine höhere oder tiefere Färbung geben kann. Beide Vorrichtungen bestehen aus Spulen und Kondensatoren. — Die Störungen, die den Empfang durch Brodeln und Krachen im Lautsprecher unterbrechen, können atmosphärischer Natur (vorwiegend im Sommer) sein oder von elektrischen Hausgeräten durch Funkenbildung herühren. Während man gegen die erste Art von Störungen machtlos ist, läßt sich die Funkenbildung an Motoren u. dgl. durch besondere Störschaltungen beseitigen. Manchmal helfen auch metallische Abschirmungen und besondere Antennen- und Leitungsverlegungen.

Die Klanggüte einer Rundfunkübertragung hängt aber nicht nur von dem elektrischen Weg Mikrophon—Lautsprecher ab, sondern auch von den akustischen Verhältnissen des Aufnahme- und Wiedergaberaums. Um den richtigen Nachhall zu bekommen, der für den Einzelvortrag, für Kammermusik oder großes Orchester entsprechend der Größe der dazu notwendigen Räume verschieden ist, muß gemäß den natürlichen Verhältnissen die Gesamtdämpfung des Aufnahme- und Wiedergaberaums richtig gewählt werden. Da im Senderaum die richtige Dämpfung ziemlich genau eingestellt wird, kommt der Ton im Empfänger mit dem richtigen Nachhall an, so daß man zweckmäßig den Lautsprecher in einem kleinen, gedämpften Raum aufstellt. Indessen ist es jedem überlassen, den Nachhall bei großen Konzertübertragungen zu erhöhen, indem man den Lautsprecher in einem größeren, ungedämpften Raum aufstellt. Zu beachten ist, daß der Lautsprecher in Kopfhöhe der anwesenden Personen aufgestellt wird, was den natürlichen Verhältnissen entspricht. Bei der Aufstellung an der Decke und am Boden können unerwünschte akustische Reflexionen auftreten. Die Hörsamkeit

des Senderraumes ist sehr schwierig zu behandeln. Für die Wände wird ein bestimmtes Material verwendet, das ein bestimmtes Rückwurfsvermögen, Aufsaugungsfähigkeit und Durchlässigkeit für die akustischen Schwingungen enthält. Daraus ergibt sich dann die erforderliche Schalldämpfung für den Raum. Die Senderäume werden durch Zwischenwände je nach den Darbietungen verkleinert. Durch ein Beobachtungsfenster vom Studio getrennt, befindet sich der Kontrollraum mit dem Vorverstärker. Dort wird die richtige Lautstärke reguliert, plötzliche Lautstärkeveränderungen („Übersteuerungen“), die zu Verzerrungen führen, ausgeglichen und Überblendungen vorgenommen, z. B. wenn in eine Darbietung erläuternder Text gegeben werden soll. Ähnliche Verhältnisse liegen auch beim *Tonfilm vor. Jedoch ist es beim Rundfunk, wo man ganz auf das Hören eingestellt ist, besonders wichtig, eine akustische Raumvorstellung zu geben und klanglich z. B. den Unterschied zwischen einem Kuppelsaal und einer Galerie zu vermitteln. Dazu muß oft die akustische Kulisse mithelfen, d. h. Geräuschwirkungen, die sich aus der Handlung ergeben und besser als der Nachhall den Raumeindruck vermitteln. Ausschlaggebend ist dabei die richtige Aufstellung der Mikrophone. Leider haben sie nicht die Fähigkeit des menschlichen Ohres, die Richtung herauszuhören. Während man früher bemüht war, durch Verwendung einer großen Zahl von Mikrophenen das gesamte Klangbild gleichmäßig zu erfassen, herrscht heute der Grundsatz, nach Möglichkeit nur ein Mikrophon aufzustellen, um die nötige „akustische Perspektive“ zu erhalten. Außer dem Hauptmikrophon dienen einige Nebemikrophone dazu, bestimmte entfernte Geräusche zu erfassen.

Die eigentliche Rundfunktechnik ist nach zehnjähriger Entwicklung ziemlich abgeschlossen. Die nächsten Aufgaben bestehen darin, die Kurzwellen von 10 bis 100 Meter Wellenlänge und die Ultrakurzwellen unter 10 Meter für den Rundfunk verwendbar zu machen. Besonders die Ultrakurzwellen haben eine große Zukunft vor sich, da sie allein die Möglichkeit zu einem brauchbaren

Fernsehen bieten. Dieses ist laboratorienmäßig so weit entwickelt, daß seine Umsetzung in die Praxis nicht mehr lange auf sich warten lassen wird. Vorläufig ist an die Übertragung von Tonfilmen gedacht, die auf einer Mattscheibe von ungefähr doppeltem Postkartenformat erscheinen. Das Fernsehzusatzgerät wird an Stelle des Lautsprechers an den Empfänger angeschlossen.

Mit der Fortentwicklung der Rundfunktechnik befassen sich vor allem das Reichspostzentralamt in Berlin und München, das Institut für Schwingungsforschung in Berlin-Charlottenburg, die Forschungslaboratorien der Elektrogroßkonzerne und einige technische Hochschulen im Reich, mit der Ausbildung von Rundfunkreportern und -künstlern (nach dem Vorgang der Rundfunkversuchsstelle an der Hochschule für Musik in Berlin) zahlreiche „Mikrophoninstitute“ an Konservatorien und Kunstschulen, mit den öffentlichen Aufgaben des Rundfunks das zeitungswissenschaftliche Institut an der Universität Heidelberg u. a. m.

B) *Musikalisch-künstlerisch*: Nach den Pressemitteilungen der ReichsRGen. nahmen von allen Sendungen in Deutschland 1932 an Zeitdauer die musikalischen 57,9%, also mehr als die Hälfte (gegenüber Literatur 5%, wiss. Vorträgen 14,4%, Berichten 9,6%, Zeitfunk 3,6% u. Verschiedenes 9,5%) ein, wobei die Durchschnittsdauer jeder Sendung 60 Minuten (gegen 36 Min. in der Literatur u. 22 Min. bei den Vorträgen) betrug, so daß die Anzahl der Einzelsendungen in der Musik wesentlich geringer war (25,1%). Das Verhältnis von ernster u. Unterhaltungsmusik war für die erstere nicht sehr günstig, schätzungsweise ein Viertel, und ist seither noch weiter zurückgegangen, wobei obendrein der Anteil an bloßer *Schallplatten-Wiederholung bei einzelnen Sendern aus Sparsamkeitsgründen bis auf zwanzig und mehr Wochenstunden gestiegen ist — für die ausübenden Künstler mangels Schutz ihres Urheberrechts ein sehr bedauerlicher Zustand, während Komponisten, Textdichter u. Bearbeiter Anteile erhalten. Immerhin ist anzuerkennen, daß die Sendegesellschaften manches

Kulturorchester usw. rein finanziell und durch öftere Beschäftigung unterstützen. Gegenüber der ersten Künstlerschaft ist der R. zeitweilig der größte Arbeitgeber gewesen (im 1. Vierteljahr 1933 in Deutschland an eigenen u. fremden Mitwirkungen im Orchester insgesamt 53726, in Chören 19934) u. wird es hoffentlich bei reicher verbleibenden Geldmitteln in Zukunft wieder werden. Durch die Kriegsverhältnisse haben sich mancherlei Programmeinsparungen nötig gemacht.

Wenn die Hörer ihre Apparate tatsächlich anstellen, werden sie mit ungeheuren Mengen Musik berieselt, was ebenso zu einer starken Emporbildung des Musiksinnes wie aber auch zu grober Abstumpfung führen kann — je nach dem Wert des Gebotenen; die Sendeleitungen tragen damit also eine gewaltige musikerzieherische Verantwortung. Da der R. sich an den Bedarf aller bis in die letzte Hütte wendet, so kann er nicht bloß schulmeistern oder rein kunstfachliche Gesichtspunkte heranzubringen, sondern muß auch dem Unterhaltungsbedürfnis der Massen Genüge tun — wie diese Ansprüche gegeneinander abzuwägen seien, erfordert Feingefühl, Instinkt und klare Einsichten. Welche Folgen diese neue Gemein-Öffentlichkeit über Berg und Tal und über alle Landesgrenzen hinweg für das Verhältnis von Kultur und Zivilisation, von Volks- und Kunstmusik, für die Stammes-, National- und Rassenstile der Musik haben wird, ist noch nicht abzusehen, verspricht aber jedenfalls zu einem der folgenreichsten Ereignisse der abendländischen MG. zu werden. Gegenüber der zunächst rein optischen Kunst des Films schien der R. als rein akustisch vorerst einen Sinnesausgleich zu bedeuten; aber wie ersterer sich zum Tonfilm erweiterte, wird letzterer sich bald (s. o.) mit dem Fernseher verkoppeln und dadurch zugleich einen Teil jener Beengung überwinden, die vorläufig noch das mus. Hörspiel (Opernkurzbearbb. usw.) dazu zwingt, das nicht Sehbare durch Hörbares jeweils zu ersetzen. Freilich, wie der Lautsprecher bereits gelegentlich zu einem Hilfsmittel der Nicht-R.-Musik geworden ist (in Pfitzners „Herz“, zur Wiedergabe von Orakelstimmen

usw.), so ist nicht abzusehen, ob er nicht, wie die *elektrische Musik, noch in mancherlei Weise für die allg. mus. Praxis herangezogen werden kann — teilklangverstärkend im Orchester, obertonverändernd bei der Singstimme, räumlich u. zeitlich getrennte Klangquellen verkoppelnd usw. — Endlich ist der unterrichtlichen Möglichkeiten des Radios zu gedenken: für Volkslied-singen und Schulfunk.

Lit.: K. W. Wagner, Wissenschaftl. Grundlagen des R.-Empfangs (1927); F. W. Winckel, Taschenbuch für R.-Hörer (1931); H. Fitze, Elementarhdb. des R.-Hörers (1931); ders., Die R.-Technik (1931); M. v. Ardenne, Funkempfangstechnik (1930); H. Wigge, R.-Technisches Hdb. (1930); R. Krüger, D. Selbstanfert. v. Radio-App. (Berlin 1936); F. Weichart, D. physikalischen Grundlagen der R.-Technik (1930); W. Langewiesche, E. Schwandt, W. Lehmann, R.- und Tonfilmtchnik (1932); I. Hermann, Radiotechnik (Sammlung Götschen, 1929); G. Lillge, Radiotechnik (Reclam, 1929); K. Vaessen, D. Entwickl. d. R.s (Diss. München 1938); Laufende Sammlung „Rundfunkschriften für Rufer und Hörer“, Hg. Th. Hüpgens, Berlin; A. Szendrei, R. u. Musikpflege (Diss. Lpz. 1930); E. Latzko, Probleme des mus. R. (ZfMW XIV 352ff.); Dt. Rundfunkschriften, bearb. v. d. Dt. Bücherei, hg. v. d. Reichssendegesellsch., Jg. I 1930; Rundfunkheft der „Musik“ XXIV/4 u. XXIV/41; K. v. Boeckmann, Jugendliche als R.-Hörer (Ber. der Reichsschulmusikwoche München 1929); B. Winzheimer, Das mus. Kunstwerk in elektrischer Übertragung (Diss. Erlangen 1929); L. *Neubeck, Die kulturelle Sendung des R. (ZfM Jg. 100, S. 1205ff.); K. E. Wacker, Schallplatten im Lautsprecher (München 1930); H. Ph. Manly, *Radio and electronic dictionary* (Chicago 1932); G. Wilson, *Gramophones, acoustic and radio* (London 1932); A. D. v. d. Berg, *Het nieuwe handboek der radiotechniek* (Amsterd. 1933); R.-Jb. 1933; M. Codel, *Radio and its future* (N. Y. 1930); A. d'Agostino, *Elementi di Radio* (Genua 1929); A. *Cœurroy, *Panorama de la radio* (Paris 1930); K. Schenkel, Funk-Strafrecht (Lpz.

1929); B. Jost, Antenne und Lautsprecher im Funkrecht (Köln 1928); G. Reininger, Der Schutz des Urheberrechts im dt. R. (Berlin 1929); H. Dawid, R. u. d. Urheberrecht (Diss. Berlin 1935); K. Bley, Üb. d. Grundl. d. R.-Rechts (Diss. Erlangen 1935); F. v. Sluzewski, D. R.-Strafrecht (desgl. 1937); G. Rollwage, D. franz. R.-Recht (desgl. 1937); Zss.: *Der Schulfunk* (1930ff.); *Rufer u. Hörer* (M. Hesse, 1932ff.).

Runge, Paul, * 2. Jan. 1848 zu Heinrichsfeld (Posen), † 4. Juli 1911 zu Colmar, wo er (nach Besuch des Berliner kgl. KM.-Inst.s) seit 1873 als Gymn.-GesL. lebte, verdient um die Erkenntnis des Hebighkeitsprinzips und die chorale Lesung der Minnesangs-Notierungen. Er schrieb: *Die Sangesweisen der Colmarer Hs.* (1896); *Die Gesänge der Geißler 1349* (1899); *Die Lieder Hugos v. Montfort* (1906); *Die Notation des Meistersanges* (Basler Congr.-Ber. 1907); *Maria muler rainiu mail* (Riemannfestschr. 1909); *Der Marienleich Heinr. Loufenbergs* (Lilienconffestschr. 1910), und bot mit R. *Batka die *Lieder Mulichs v. Prag* (1905).

Runghagen, Karl Friedrich, * 27. Sept. 1778 in Berlin, † ebenda 21. Dez. 1851, wurde 1815 2. Dirig. der Berliner Singakad. u. nach Zelters Tode 1833 (der Bewerbung Mendelssohns ob-siegend) 1. Dir., auch Mitgl. u. Kompos.-Meister der Akad. d. K. (1843 Prof.). Hübsche Chorlieder bei Hoppe, Lieder der Geselligkeit (1932), u. in den Ldbb. der Zelter-Liedertafel. Ferner schrieb er Opern, Oratorien, Kantaten, Motetten. Ein „Ständchen“ (Ges. u. Kl) bei H. Reimann (Dt. Lied II).

Runze, Maximilian, * 8. Aug. 1849 in Woltersdorf (Pommern), † 8./9. Mai 1931 in Berlin, Prof. Dr., Pfarrer u. Volkshochschullehrer, der verdiente Loeweforscher. Seine Hauptschriften u. Ausgg. s. unter Loewe. Zu ergänzen: Arien aus ungedr. Opern und Orat. Ls (3bdg., 1892); C. Loewe, *eine ästh. Beurteilung* (1884); Goethe u. L. (1901).

Russische Musik, Die, baut sich auf altslaw. Volksliedern der *Gusli-Spieler (mit vermutlich skandinavischem Einschlag) u. besonders den Kirchentonarten des *byzantinischen Gesanges

auf, beide wieder überwachsen von tatarischer Melismatik und finnischer Weiträumigkeit. Daß die Kirchenmusik seit dem 11. Jh. einen russ. Eigendialekt der oströmischen Melodien ausgebildet habe, deutet schon ihre eigene *Neumenschrift (*Krjuki* = Haken) an; die ersten bodenständigen liturgischen Eigenweisen hießen *Rospjéw* (bis ins 17. Jh. einstimmig), seit dem 12. Jh. ausgeweitet durch Koloraturen auf die Sproßvokale *cho* und *mo* (daher *Chomonie*), die 1666 durch eine Kommission unter Alex. Mesenez wieder beseitigt wurden. Die von den Unterstimmen des Volksgesanges her seit dem 15. Jh. spurweis eingedrungene Dreistimmigkeit (*Organum? *Fauxbourdon?) wurde um 1700 abgelöst durch Cantus firmus-Behandlung der Altargesänge im Tenor mit Alt- u. Baßkontrapunkt (Partesgesang); 1679 erschien in Moskau als ältestes Theoriebuch die russ. Übers. der poln. *Idee musikalischer Grammatik* v. N. Dilezki. Früheste russ. Kantaten- u. Psalmen-Komponisten begegnen unter poln.-ukrainischer Führung, bis um 1770 die Entwicklung durch italienische Gäste (*Galuppi, *Sarti, *Traëtta) zu *Bortnjanski, *Glinka und Lwow hin wachsend verwestlicht wurde. Erst die historisierende Rückbewegung auf die altrussischen Quellen zu (D. Rasumowski, Fürst Odojewski, um 1870) hat der KM. nationale Eigenhaltung bei Kastalski (*1856) u. s. Schüler *Gretschaninow ermöglicht, wohinter allerdings die kommunistische Gottlosenpropaganda den vorläufigen Schlußpunkt gesetzt hat.

Das weltl. Volkslied entwickelte zumal im 16.—18. Jh. die Gattungen schwermütiger Räuber-, Kosaken-, Gefängnis-, Arbeits- und Schiffstreidlergesänge (*Burlaki* = Barkenschlepper); in der tanzfrohen Ukraine dagegen erblühte die Lyrik auf mehr europäischer (westslaw.) Grundlage zu reicher Instr.-Begleitung (*Lyra* [= Drehleier], **Gudok* [= Gambe], *Kobsa* [= Laute], **Bandura* [= Mandoline]). Erst nach Peter d. Gr. entwickelte sich das Soldatenlied; die Anfänge des Industrieresens gebaren um 1800 ein städtisches volkstüml. Lied aus abgesunkener Kunstmusik (*Ischastuschki* = Fabrikschlager) zur *Balaika und Ziehharmonika, die den alt-

russ. Instrumentenvorrat völlig verdrängten. Die *Zigeunervorromanze* wurde zum Reizmittel der frühromantischen *jeunesse dorée*, im 19. Jh. erwuchs das politische Kampflied der revolutionären Studenten, schließlich saugte die städtische Gebildetenlyrik das Volkslied fast auf — heute herrscht der Tendenzhymnus der proletarischen Revolution.

Die höhere weltl. Kunstmusik begann am Hof der Zarin Anna 1733 mit ital. Operngastspielen unter Francesco Araja, dann unter Zarin Elisabeth durch die von dem Tschechen J. A. Maresch (1719—94) 90 Leibeigenen mit nur je einem Horn-ton eingeeübten *Hornmusiken* (Ouvertüren, Opernfantasien!); Kaiserin Katharina II. zog Meister wie *Traetta, *Galuppi, *Sarti an ihren Hof, erste russ. Tonsetzer wie Beresowski (1745—77), D. *Bortnjanski (1751—1825) und der Geiger Chandoschkina (1765—1804) mußten im ital. Stil komponieren — höchstens im Singspiel (*Tanjuscha* von Wolkow [1756]) duldeten man einen nationalen Einschlag; weitere Vertreter dieses Zweiges waren Fomin (1741—1800) und die Brüder Titow. Westeuropäische Gäste wie *Clementi, *Field, Eck, *Rode tauchten immer häufiger in Petersburg auf. Adlige Dilettanten wie Alebjew u. Warlamow (*Der rote Sarafan*), Werstowski, Fürst Kotuschubei konnten sich in ihren Romanzen eine nicht unwichtige Geschmackslockerung leisten und so dem ersten nationalen Tonmeister den Weg bahnen: *Dehns (j.) Schüler M. *Glinka (1804—56), in dessen bürgerlichem Schaffen sich die zumal deutsche Romantik spiegelt — mit seiner Oper *Das Leben für den Zaren* (1836) und der noch weit bodenständigeren *Rußland u. Ludmilla* (1842) steht der erste große Russe unter den Tonmeistern auf. Er versteht auch als erster einheimische Volksweisen nach ihrem eignen Stil zu harmonisieren. Der Wert der Reife-Opern von *Dargomjischski (1813—69) ist umstritten; die einen sehen (wie *Ssabanew) in *Russalka* (1856) u. dem *Steinernen Gast* (Rezitativeroper nach Puschkin, 1869 beendet von *Cui u. *Rimskij-Korssakoff) nur eine dilettantische Abschwächung von Glinka, andere (wie *Wolfurt) eine Emporent-

wicklung zum „russischen Tristan“, doch wird seine Lyrik, zumal in ihrem humoristischen Einschlag beiderseits geschätzt. Mit den Schriftstellern Ododjewski, *Ulibischew und Sseroff (dieser der erste russ. Wagnerapostel u. selbst auch Opernkomp.) beginnt um 1845 auch eine russ. Musikästhetik; mit John *Field († 1837 in Moskau), der Übersiedlung v. Ad. *Henselt nach Petersburg (1838) und dem Besuch Liszts (1842) erwacht das Konzertleben, dessen Organisatoren die Brüder *Rubinstein (j.) wurden (Konservatorien, Konzertgesellschaften); der Geiger A. Lwow schrieb die kais. Nationalhymne. Halb westlerisch noch wirkt das umfassende und bedeutende Schaffen von *Tschaikowskij, den neben Glinka Schumann und Liszt beeinflussten, während die innerslawischen „östlichen“ Bestrebungen der Zeit sich zum „mächtigen Häuflein“ der *jungrussischen Schule* verdichteten, das das Volkstum als legendenhafte künstlerische Kraftquelle seines nationalen Eigenwuchses entdeckte. Führer und Lehrer der Bewegung war Mili *Balakireff (1835 bis 1911); blieb unter den Genossen der Miniaturen-Meister César *Cui (1835 bis 1918) als Geblütsfranzose halb abseits, so stand der geniale Modest *Mussorgskij (1839—1881) im Mittelpunkt dieser Entwicklung — voll Liebe zum Menschlichen seiner „Volksdramen“, hellhörig und mimosenart auf neue Reize antwortend als ein frühester Impressionist, dem die Schulförne kein Wagnis verbietet, ein Mystiker bis in seine Liederzyklen hinein. Wie von seinen mächtigen Bauten viele Bruchstücke blieben, so auch bei *Borodin (1834—87), dessen Oper *Fürst Igor* ebenfalls erst die Nachlaßpfleger Rimskij-Korssakoff u. *Glasunow fertigstellen mußten — bei ihm erleben Sinfonie und StrQu ihre ersten vollrussischen Verwirklichungen. Der programmmusikalische Grundzug der Jungrossen im Gefolge v. Berlioz u. Liszt kennzeichnet selbst noch die Anfänge v. Rimskij-Korssakoff, der dann bei einem rationalen Akademismus und in Rußland seltenen Optimismus landet, aber doch als „echter“ Volksliedbearbeiter dem Glinkaschen Erbe treu bleibt. Er überwindet den grundsätzlichen Dilettantismus des „mäch-

tigen Häufleins“ und wird dadurch weltläufig; neben den Epigonen jenes Kreises — *Ljadow (1865—1914), Ljapunow (1859—1924), Kalinnikow (1866—1901) mit ihrem literarischen Herold W. Stassow (1824—1906) und ihrem Verleger Belajew — wuchs als letzte Generation vor der Sowjetwendung die Gruppe *Glasunow (1865—1936), *Tanejew (1856—1915), *Arensky (1861—1906) heran, bei denen Brahmsches Können sich mit dem heimatischen Schollengut begegnet; müssen diesesamt *Medtner, *Juon und *Rachmaninow gelegentlich den Vorwurf des Akademischen tragen, so nehmen grundsätzliche Impressionisten wie Rebikow (1866—1920) und der Nietzsche-Enthusiast *Skrjabin (1871 bis 1915) gern das Plakat der Neutönerei auf sich. Über *Prokofiew aber (* 1891) und Igor *Strawinskij (* 1882) mit ihrer anfangs oft brutal-maschinellen Motorik, die sich aber im Suchen nach neuer Klassizität milderte und abschliff, geht der Weg über Seelenloses zur Suche nach seelischem Neuland weiter; den Hintergrund zu diesen Spitzenreitern füllen die gleichfalls noch sich entwickelnden Talente *Dobrowen, *Mjaskowski, A. Alexandrow, A. Gödicke, Roslawetz, Ssabanejew, Paschtschenkow — von den Allerjüngsten seien Krjukow (* 1902), Mosolow, Pirogow, Schaporin und Dimitri Schostakowitsch (* 1906) genannt. Zahlreiche ausübende Künstler von Rang haben den Ruhm nationaler Begabung nach Europa und Amerika getragen, so als Nupianist *Siloti, als Sänger *Schaljapin, als Dirigent *Kussewitzki; nicht zu vergessen die weite Auswirkung des russ. Balletts (Djagilew, Anna Pawlowa). Was die Sowjetunion gezeigt hat, war teils gewollt-primitiver Plakatstil von Volkshymnen, teils atonaler Kubismus — das „Orchester ohne Dirigenten“ war ein kennzeichnender Versuch, d. Kommunismus auch musiksoziologisch zu spiegeln.

Die russische MW. hat eine Reihe von Geschichtsschreibern der nationalen tonkünstlerischen Entwicklung hervorgebracht (*Findeisen, O. v. *Riesemann, *Ssabanejew, *Rimskij-Korsakoff d. J.), denen z. T. auch stattliche Musikerbiographien zu danken sind.

In dem Moskauer Staatsinstitut f. MW. unter Garbusow und Ssabanejew wurde eine Schriftstellertätigkeit entfaltet, die sowohl musikerzieherisch-psychologischen und volkskundlichen wie musikpolitischen u. technisch-physikalischen Themen galt.

Lit.: L. *Ssabanejew, *Gesch. d. russ. Musik* (dt. v. O. v. Riesemann, Br. u. H. 1926); N. *Findeisen, *Schilderungen aus der russ. MG. von den ältesten Zeiten bis zum Ende des 18. Jhs.* (russ., Moskau 1929, dt. Auszug v. R. Engel in *ZfMW* XIV, 228 ff.); A. *Pougin, *Essai hist. sur la mus. en Russie* (1904); ders., *Modern russian Composers* (London 1930); L. Sacchetti, im *Kongr.-Ber. Wien* 1909, S. 466 ff.; C. *Cui, *La mus. en R.* (1880); russische MG. en v. Beresowski (1898), Mischnewitsch (1879), M. Iwanow (1910); K. A. Kusnetzow (I, 1924), Glinka u. s. Zeitgenossen (1926), Tschechichin (*Gesch. d. russ. Oper*, 1905; *Die russ. Musik um 1800*, 1927); Stolpjanski, *Musik im alten Petersburg* (Leningr. 1926); E. Braudo, *Die Musik der USSR*. (Rfkft. Ausstellungskatalog, 1927); R. Engel, *Probleme des russ. Musiklebens* (Osteuropa IV/10) ders., *Vom russ. Mus.-Alltag* (*Die Musik XXIII/11*); R. A. Mooser, *L'opéra comique franç. en Russie au 18me siècle* (Genf 1932); Rosa Newmarch (j.), *The russian opera* (1914, franz. 1922); M. Brilliant, *L'infl. des ballets russes* (RM 111); A. Lourié, *Perspectives de l'école Russe* (RM 117); E. Koschmieder, *Die wichtigsten Hilfsmittel zum Studium des russ. Kirchenges.* (Jbb. f. Kultur u. Gesch. der Slawen, N. F. IV 1, 1928); M. C. Calvocoressi, *Esquisse d'une bibliogr. de la mus. russe* (SIM 1907); ders. u. G. Abraham (j.), *Masters of Russian Music* (London 1936); G. Abraham (j.), *On Russian music* (London 1939); *Theatral. u. mus. Hdb. d. USSR*. (1924 ff.); O. v. *Riesemann, *Moderne Russen* (in *Adlers Hdb.*); G. Troeger, *Mussorgskij und Rimskij-Korsakoff* (Breslau 1941); S. Korew, *Die Wege zur proletarischen Musik* (Moskau 1929); ferner zahlreiche Anweisungen für Dorforchester u. dgl. von K. Alexejew, W. Dasmanow, W. P. Kiptianow; L. Lebedinsky, *Über das prolet. Massenlied* (Moskau

1929). — Zur *Volksmusik*: P. Panoff, Die Volksmusik der Großrussen (Die Musik XXI/5); ders. in Bückens Hdb.; F. Kolessa, Die ukrainischen Kosakenlieder (Kongr.-Ber. Wien 1909); R. *Lach, Gesängeruss. Kriegsgefangener (Abhh. der Wiener Akad. d. W., 1920 bis 31, 3 Bd.e); G. *Schünemann, Deutsche Kolonistenlieder aus Rußld. (1923).

Rust, Friedrich Wilhelm, * 6. Juli 1739 zu Wörlitz bei Dessau, † 28. Febr. 1796 in Dessau, V-Schüler v. Höckh u. Franz *Benda, stud. auch in Italien, war seit 1775 HofMD. in Dessau; er schrieb Violinsonaten (1 hg. v. F. *David [j.], 2 f. V allein u. 1 f. 2 V hg. v. *Singer [j.]), Kl-Sonaten (die man zunächst wegen der Zutaten seines Enkels W. Rust [s. u.] für schon unmittelbar „beethovenisch“ hielt), eine Lauten- u. V-Son. (hg. v. Neemann). Werke f. Kl u. Str. (hg. v. Czach) in LD. Mittelschld.

Lit.: R. Czach, Fr. W. R. (Diss. Berlin 1927); W. Hosaeus, R. u. das Dessauer Musikleben 1766—99 (1882); E. *Prieger, Fr. W. R., ein Vorgänger Beethovens (1894) — dagegen E. Neufeldt in der Musik 1912 (2. Dez.-Heft).

Sein Enkel Wilhelm R., * 15. Aug. 1822 in Dessau, † 2. Mai 1892 in Leipzig, 1843—46 Schüler v. Friedr. *Schneider, kam als Hauslehrer in Ungarn zu Ph. Em. Bach-Funden, lebte 1849—78 in Berlin als Org., Chorleiter, KomposL. am Sternschen Kons., dann wurde er in Leipzig Thomassorg., Lehrer am Kons. u. 1880 Thomaskantor. Sein Hauptverdienst war die Hg. vieler Bände der Ges.-Ausg. J. S. Bachs, wenn auch manche seiner Folgerungen von Ph. *Spitta u. Späteren angefochten worden sind.

Ruthardt, Adolf, * 9. Febr. 1849 zu Stuttgart, † 12. Sept. 1934 in Leipzig, war Kl-Schüler v. Lebert u. Stark (er bearb. 1914 ihre Kl-Schule), wurde 1868—85 als Kl-Lehrer in Genf geschätzt, 1887—1914 Lehrer (1910 Prof.) am Leipziger Kons. — R. schrieb *Das Klavier, ein geschichtl. Abriß* (1888); *Chormeisterbüchlein* (1890); Wegweiser durch die Klavierlit. (ältere Auflagen K. Eschmann); Hg. einer Ausw. Cramerscher Etüden, 2 Bd.e *Alte Tänze*, *Kl-Buch nordischer Komponisten* (2bdg.,

1913); zahlr. Rev. f. die Ed. Peters. Er komp. Kammermusik, Kl-Werke und besonders wertvolle Kl-Etüden.

Ruthström, Julius, * 20. Dez. 1877 zu Sundsvall (Schweden), stud. am Stockholmer Kons. u. 1901—03 bei A. *Moser u. J. *Joachim (j.) (Berlin), war 1907—09 KonzM. in Göteborg, seit 1912 V-Prof. am kgl. Kons. in Stockholm u. Führer des besten schwed. StrQu.s. Er schrieb schwed.: Mechanik des Passagenspiels (1914); Kunst der Bogenführung (1921); Doppelgriffstudien (1924); V-Schule (1928).

Rutini, Giov. Mar. Placido, * um 1725 zu Florenz, † ebenda 7. Dez. 1797, stud. 1739—44 unter Fago u. *Leo in Neapel (Cons. dei Turchini), wurde weithin als Komp. f. Kl u. von Kantaten (op. 4) geschätzt — die wichtigsten Hefte seiner Cembalsonaten: op. 1 (1748), 2 (1754?) [beide neugedr. v. Pratella], 3 (1756?), 5 (58) [Ausw. aus beiden v. Perinello, 1922], 6 (1759?), 7 (65), 8 (74), 13 (82) [3 hg. v. *Pauer]; V-Son.en op. 10, 11, 14 (Faks. der letztgenannten im Boll. bibliogr. Mailand 1934); mehrere kom. Opern.

Lit.: F. *Torrefranca in RMI XXVI 291ff.; Pratella in *Il pens. mus.* (Bologna, IV 9/10); A. della *Corte, *L'op. com. it.* I (1923).

Rutz, Ottmar, * 15. Juli 1881 in Fürth, lebt als Dr. jur. u. Rechtsanw. in München, baute die von s. Vater Joseph Rutz (Sänger u. GesL. in München) u. seiner Mutter Klara R. entdeckte Lehre von den verschiedenartigen Dauereinstellungen der Rumpfmuskulatur beim Singen, Sprechen, Schreiben usw. aus u. suchte sie auch gesangspädagogisch zu verwerten. Die 3 „Rutztypen“ (ital.: vorgewölbter Bauch, tiefe, freie Stimme, ausladende runde Handbewegungen, mit Handflächen nach oben, Goethe, Mozart; deutsch: eingezogener Bauch, hohe, gepreßte Stimme, enge, schrofte Bewegungen mit Handflächen gegeneinander, Schiller, Brahms; franz.: abwärtsgedrückter Bauch, Handbewegungen nach unten hinten mit abwärtsgedrehten Handflächen, J. Seb. Bach, Wagner), noch mit „kalten“ und „warmen“ Unterabteilungen, kommen zur Hauptsache mit den Ed. Sieversschen

Typen und den Kurven *Beckings überein. Sie lassen sich auch zur Feststellung von Autorenfragen benutzen (das „siderische Pendel“ zeichnet vermutlich auch nur den wechselnden Eindruck dieser Typen auf den Pendelnden nach). Daß eine Anpassung des Musizierenden an den Typ des jeweiligen Tonsetzers klanglich und vortraglich vorteilhaft sein müßte, leuchtet ein; die Frage ist nur, wie weit solche jeweilige Umstellung tatsächlich ohne Vergröberungen lehrbar ist. Schriften von O. R.: *Neue Entdeckungen v. d. menschl. Stimme* (1908); *Musik, Wort u. Körper als Gemütsausdruck* (1911); *Typenstimm- bildung* (1920); *Menschheitstypen u. Kunst* (1921); *Vom Ausdruck des Menschen* (1926).

Lit.: Felix *Krueger in ZsIMG XI, 180ff.; G. Borchers ebenda XII,

249ff.; Ed. Sievers im 1. ästh. Kongr.-Ber. (Berlin 1913); dagegen ebendort Alfr. Guttman (j.).

Rychnovsky, Ernst (j.), * 25. Juni 1879 in Janowitz (Böhmen), † 25. April 1934 in Prag, stud. MW. bei *Rietsch (Dr. phil. Prag 1903) und bei W. *Tappert (Berlin), war Musikkritiker des Prager Tagblatts und schrieb: *Katalog der Autogr.-Samml. Donebauer* (1900); *Spohr u. Rochlitz* (1904); *J. Fr. Kittel* (I 1904, II 05); *L. Blech* (1905); *Bibliogr. über das geistige Leben der Deutschen in Böhmen* (1906—09); *Katal. d. Musikausstellg. Prag* (mit *Batka, 1906); *J. Haydn* (1909); *R. Schumann* (1910); *Beethovens 9. Sinf.* (1911); *Liszt* (1911); *Keußlers Jesus v. Naz.* (1918); *Smetana* (1924); *Vom Kunstwerk R. Wagners* (1927); *Neuausg. v. Niemetscheks Mozart* (1905).

S

S, Abkürzung: 1) = *Segno* (ital., spr. Benjo), Zeichen; *dal S.* = nicht vom Anfang, sondern erst vom Zeichen an (meist no oder \oplus oder \otimes); *al S.* = nicht bis zum Schluß, sondern nur bis zum Zeichen; 2) Funktionsbezeichnung für *Subdominante; SS = Subdom. der Subdominante.

Sabata, Victor de, * 10. April 1892 in Triest, stud. am Mailänder Kons., schrieb OrchSuite (1909), sinf. Dichtg. *Juventus* (1919), *La notte di Platon* (1924) u. *Gethsemane* (1925), die Oper *Il Macigno* (Mailand 1916), vok. u. instr. Kammermusik u. wurde vor allem einer der bedeutendsten ital. Opern- u. Konz.-Dirigenten.

Lit.: R. Murci, *V. De S.* (Lanciano 1937); M. Saint-Cyr, *V. De S.* (Rs. Dor. 1931).

Sacchini (spr. Bakkini), Antonio Maria Gasparo, * 14. Juni 1730 zu Florenz, † 8. Okt. 1786 in Paris, mit *Piccini u. *Guglielmi Schüler v. *Durante in Neapel, wo er 1756 mit einem Intermezzodebütierte. Erschrieb bis 1770 bereits 50 Opern (für Rom, damals als KonsDir. in Venedig), ging über München u. Stuttg. nach London, wurde dann in Paris einer der Hauptvertreter

von Glucks Schule durch *Dardanus* (1784) u. *Oedipe à Colone* (1786). Ferner schuf er Kirchenwerke, Oratorien, Kammermusik.

Lit.: J. G. *Prod'homme im *Ménestrel* (Dez. 1925).

Sacher, Paul, * 28. April 1906 in Basel, stud. am Kons. (R. *Moser, *Weingartner) u. a. d. Univ. (K. *Nef), gründete 1926 d. Basler Kammerorch. (1928 mit Kammerchor), zahlr. Uraufg. en; 1941 auch Dirig. d. Coll. mus. Zürich; 1933 Gründer u. Leiter der *Schola Cantorum Basiliensis* (f. alte Musik), 1942 Vizepräs. des Schw. Tonk.-V.s; schrieb in den Jahresberichten des Bas. Kamm.-Orchs; vgl. auch dort W. *Schub (1936) u. W. Nef (1941), H. Ehinger im Neuen Musikbl. 1936 Nr. 20.

Sachs, Curt (j.), * 29. Juni 1881 zu Berlin, stud. Musik, bei O. *Fleischer, J. *Wolf u. *Kretzschmar MW sowie Kunstgesch. (1904 Dr. phil.), habilitierte sich als Priv.-Doz. f. MW. (Prof.) u. war bis 1933 Dir. der staatl. Musikinstr.-Sammlung, dann ging er über Paris nach USA. Er schrieb u. a.: *MG. der Stadt Berlin bis 1800* (1908); *Musik u. Oper am kurbrandenbg. Hof* (1910); *Reallex. der Musikinstr.* (1913); *Hdb. der*

Musikinstr.-Kunde (1920, ²1930); *Die Musikinstr.e* (Jedermanns-B. 1923); *Das Kl.* (1923); *Katal. der staatl. Instr.-Sammlg.* Berlin (1922); *Geist u. Werden d. Musikinstr.* (1929); *Eine Weltgeschichte des Tanzes* (1933); Abhh. s. unter Instrumentenkunde. Auch bot er Schallplattenserien (2000 Jahre Musik) bei Lindström und (*Anthologie sonore*) bei Pathé.

Sachs, Hans, * 5. Nov. 1494 in Nürnberg, † ebenda 19. Jan. 1576, „Schuhmacher und Poet dazu“; für die MG. wichtig als bester *Meistersinger des 16. Jhs., dessen Melodien (im Singebuch des Ad. *Puschmann, hg. v. G. Münzer 1906) Schwung u. Frische zeigen; seine *Silberweise* auch bei Schering Beisp. 78. H.-S.-Opern schrieben Lortzing (1840, Neubearb. v. Hanke u. Loy 1941), Ad. *Gyrowetz (1850) und R. Wagner (Die Meistersinger v. Nürnberg, 1868).

Lit.: R. Genée, H. S. u. s. Zeit (1894, ²1903); E. Mummenhoff, Musikpfl. u. Mus.-Auffg. in alten Nürnberg (1908); R. Mirbt, H. S. (In: W. Andreas u. W. v. Scholz: Die gr. Deutschen I, 1935). Ferneres s. unter Meistersinger.

Sachs s. auch Sax.

Sachße, Hans, * 3. Aug. 1891 zu Bautzen, stud. seit 1912 in Dresden Architektur, Kriegsteilnehmer, 1919 Dr. ing., stud. bei E. *Schmitz u. *Schreyer Theorie, dann 1922—24 in München bei *Hausegger Dirig., bei *Courvoisier Komp., seit 1925 Dirig. der Bürgersängerzunft in München, 1935 Nachf. v. A. *Reuß an der Akad. d. Tonk. (Prof.), erhielt 1940 den Musikpreis v. München, seitdem Kriegsteiln. Er schrieb Kl-Werke (Bach-Var.), Orgelfant., Kammermusik (Kl-Trio, Kl-Quint., 6 StrQue, V-Son.), Bl-Suite (Fl, Ob, Cl, Fag, Horn), 2 Sinf., Vorsp. z. einer Tragödie; Musik f. StrO., „Serenade“ (MCh., Sopr-Solo, 4 Hbl, Laute), Lieder (Partita nach H. Hesse, 15 L. op. 7), MCh.e, GemCh.e, Concertino (Kl u. Orch); Elegisches Vorspiel f. Orch., Orch.-Var., ein Oratorium *Der Morgen* (zur Jahrtausendfeier Bautzen 1933) usw.

Lit.: W. Zentner in ZfM Juli 1941.

Sack, Joh. Philipp, * 1722 zu Harzgerode, † 1763 in Berlin, wo er seit

1747 Hilfs-, seit 1755 Domorg. war u. mit *Marpurg 1749 die *Musikbünde Ges.* gründete. Mit seinen *Liedern* (Ode v. Zachariae in *Mosers Alten Meistern, anderes bei M. *Friedlaender [j.]) ging er gleich Ph. Em. *Bach bedeutsam über die engen Rezepte der 1. Berliner Liederschule hinaus und schrieb als einer der Ersten seine Kl-Lieder auf drei Systemen.

Sackbut (engl., spr. säckbött, von span. *sacabuche*), m.-a. *Posaune.

Sacratì, Francesco, † 20. Mai 1650 zu Modena, wo er seit 1649 Hkplm. war, fesselt weniger durch seine ersten frühvenez. Opern (1639—48) als durch seine der neapol. Buffa zeitlich weit vorausseilende komische Oper *La finta pazza* (Text v. Giulio Strozzi), die auf römische Anregung entstand u. 1645 bei dem Pariser Gastspiel der ital. Oper Aufsehen erregte.

Lit.: H. *Prunières (j.), *L'opéra ital. en France avant Lully* (1913).

Sängerbünde s. Liedertafel u. Musikerstand.

Sängerknötchen s. Gesang 4.

Sailer, Sebastian, *1714 in Weißenhorn (Württbg.), † 1777 als kath. Pfarrer in Dieterskirch, nachdem er Benediktinerpater in Kloster Marchthal gewesen war; bekannt durch seine volkstümlichen Singspielchen, deren berühmtestes, die *Schöpfung*, er vielleicht selbst (in *Rathgebers humorvoller Art) vertont hat, während die Liedeinlagen zur Fortsetzung *Kain u. Abel* aus den Schweizerliedern (1769) von Joh. Schmidlin in Zürich (1722—72) stammen.

Lit.: R. *Lach in Denkschr. d. Wiener Ak. d. W. ph.-hist. Bd. 60 (1917); H. Boettcher in der Abert-Gedenkschrift (1928); A. Holder, Gesch. d. schwäb. Dialektdichtg. (1896) S. 52ff.; P. Beck in Württbg. Vjhefte NF III (1894) S. 236ff. u. Alemania V (1877) S. 104ff.

Saint-Foix (spr. Bã foá), Georges, Comte de, * 2. März 1874 zu Paris, wo er bei d' *Indy an der Schola cantorum stud.; schrieb mit H. de *Wyzewa in der ZIMG X über *Schobert, dann mit dems. das wichtige Buch *W. A. Mozart 1756—77* (Paris, 2 Bde. 1912, 3. Bd. 1936) u. mit *I. Laurencie *Contribution*

à l'hist. de la symph. franç. vers 1750 (in *L'année mus.* 1911). Ferner schrieb er allein: *Chronol. de l'œuvre instr. de J.-B. Sammartini* (SbIMG XV); *Mozart et le jeune Beethoven* (RMI 1920); im Bull. de la soc. fr. de musicol. 1918—21: *M. Clementi*; *Un quatuor d'airs dialogués de Mozart*; *Mozart, disciple de Bach et Haendel*; ferner: *Les débuts de Gluck à Milan: Le dernier Concerto pour Violon de Mozart* (Bull. II 1); *Quatre quatuors inconnus de Mozart* (dgl. III 2); ferner mehreres über französ. Kl.spieler vor Mozart in der RM.

Saint-Saëns (spr. Bâ Bâß), Camille, * 9. Okt. 1835 zu Paris, † 16. Dez. 1921 in Algier, KompSchüler des Kons. (*Halévy [j.], Reber) u. v. *Gounod, war 1855—77 Org., zugleich Lehrer an *Niedermeyers KMSchule, lebte seit 1877 nur seinem Schaffen u. s. Konzerttätigkeit als Kl.spieler u. Dirig.; obwohl er den Orden *Pour le mérite* besaß u. mit seiner oratorienhaften Oper *Samson u. Dalila* (Urauffg. 1877 in Weimar) bei uns dauernd aufgeführt wurde, gab er sich betont deutschfeindlich. Er schrieb als geistreicher Klassizist u. a. sinf. Dichtungen, 5 Sinf. (3 gedr.), 2 Orch-Suiten, mehrere Märsche, Overtüren. Von seinen 5 Klavierkonzerten sind bis auf das erste alle wirksam, ferner die *Rhapsodie d'Auvergne* (1884), von 3 V-Konz. das dritte sowie die mit *Scordatur arbeitende *Danse macabre* (1874, auch f. Kl u. Orch. bearb.), von 2 Vc-Konz. das zweite; ferner schrieb er mehrere Werke f. Bläser u. Orch. An Kammermusik wurde das TrpSeptett mit Kl u. Str gern gespielt, ebenso ein KlQuint. u. KlQu, StrQu, 2 KlTrios; 2 VSon.en, VcSon, Ob-, Cl-, Fg-Son.; f. 2 Kle u. a.: Var. über ein Thema v. Beethoven op. 35; 4hdg.e u. 2hdg.e Kl-W.e; Orgelstücke; Messe (Soli, Chor, Orch), Requiem (dgl.), Weihnachtsoratorium; Chorwerke, Motetten u. kirchl. Werke, Psalmen; Lieder, Chöre, Orch-Gesänge; mehrere Opern, Szenen, Ballette. Themat. Katalog 1897, 1907 bei Durant; ferner schrieb er: *Matérialisme et musique* (1882); *Notice sur Reber* (1886); *Notes sur les décors de théâtre dans l'antiquité romaine* (1886); *Ch. Gounod et le Don Juan de Mozart* (1893); *Harmonie et mélodie* (ges. Aufs. 1885, dt. v. Kleefeld [j.] 1902, 205); *Introduction*

sur Niedermeyer (1892); *Problèmes et mystères* (1894); *Portraits et souvenirs* (1900); *Essai sur les lyres et cithares antiques* (1902); *Ecole buissonnière, notes et souv.* (1913). Auch leitete er dem Namen nach die Ges.-Ausg. *Rameaus.

Lit.: Deutsche Biogr. v. O. *Neitzel (bei Reimann, 1899) u. J. *Handschin (Zürcher Neujbl. 1930); französ. Biogr. v. J. Langlois (1934); A. Dandelot (1930), J. Normand (1930), G. *Servières (1930), Augé de Lassus' (1914), J. Binnerot (1914, 23); engl. W. Lyle (1923) und A. Hervey (1921); ferner H. *Engel, InstrKonz. S. 308ff., 370ff., 519ff.; H. *Mersmann, Kammermusik IV 69ff.; L. *Schneider, *Une heure avec S.-S.* (1930); C. Baumann, *L'œuvre de S.-S.* (1905); O. Séré, *Musiciens fr. d'aujourd'hui* (1911); H. Collet, *Samson et Dalila de S. S.* (Paris 1938).

Saiten sind in erster Linie Darmsaiten (meist von Lämmern), dann auch — schon mindestens seit dem 15. Jh. — Metallsaiten, früher aus Messing- oder Kupferdraht, heute aus Stahl. Um für tiefe Töne nicht zu dicke Saiten nehmen zu müssen, die sich nicht angenehm spielen und schwer „ansprechen“, erhöht man ihr spezifisches Gewicht durch Überspinnen mit feinem Kupfer- bzw. Silberdraht oder nimmt Stahlsaiten (E u. H beim seitigen Kb). Haupterfordernis klaren Tons und richtiger Intonation (Quintenreinheit: daß rein in Quintengestimmte Nachbarsaiten bei gleicher Verkürzung auch immer wieder genau dasselbe Intervall ergeben) ist die gleichmäßige Dicke der Saite an allen Stellen, die man schon mit dem Auge feststellen kann, indem man die locker gespannte Corde durch Zupfen in Schwingung versetzt, wobei sich klare Zweiecke ergeben müssen (daher im Untertitel vieler Geigen- u. Lautenschulen des 16. Jhs.: *dal effetto della corda falsa e giusta*). Die Saitendicke mißt man mit dem *Chordometer. Um 1500 wurden Saiten besonders in Nürnberg u. Memmingen hergestellt, um 1600 in Frankfurt a. M. u. (nach J. *Dowland) zu Meldorf in Holstein. Alten Ruhm genießen die „römischen“ Violinsaiten u. seit 1835 (Verfahren v. Savaresse) die „Pariser“ — doch werden die meisten unter solcher Bezeichnung heute in Dtschld. verkauft.

ten tatsächlich in Offenbach a. M. und Markneukirchen (Vogtland) hergestellt.

Saiteninstrumente. Die, sind uralte und haben sich vom Mundbogen der Wilden bis zur Violine, Pedalarfe und dem Konzertflügel erstaunlich entwickelt. Man kann fast auf der ganzen Erde beobachten, daß sie erst mit dem Finger gezupft, dann mit dem Dorn (Tangente, Drehrad) gerissen, dann mit dem Plektrum (Hämmerchen, Taste) geschlagen und schließlich mit dem Bogen zu dauerndem Gesangston angestrichen worden sind, woher sich manchmal sogar unzweckmäßige Nebenformen (z. B. die Bogenharfe als *Cruth) entwickelt haben; am deutlichsten zeigt sich diese Entwicklung auf dem Weg Harfe u. Laute — Cembalo u. Clavichord —, Zimbal u. Hammerklavier — Drehleier und Bogenklavier. In der Systematik der *Instrumente gliedert man die *Chordophone* jedoch nicht nach der Spieltechnik, sondern nach dem Körperbau, vgl. S. 396 Sp. 2 nebst *Lit.*; ferner A. Seiffert, Charakteristik der S.e (Z. f. Instr.kunde Jg. 49/3 u. einzeln); H. *Neupert, Vom Musikstab zum Kl. (1926).

Salièri, Antonio, * 19. Aug. 1750 zu Legnano bei Verona, † 7. Mai 1825 in Wien, kam 1765 als Alumne an die Marcuskirche (Venedig), dann nach Wien, wo ihn *Gaßmann unterr., debütierte hier 1770 mit einer kom. Oper u. wurde 1774 G.s Nachf. als Kammerkomp. u. Dirig. der ital. Oper, verwandelte sich dann in einen Gluck-Jünger (*Les Danaïdes*, Paris 1784, Neuausg. Br. & H., *Axur* u. a.). 1788—90 war er Bonnos Nachf. als Wiener Hkplm., dann leitete er bis 1824 nur noch die Hof-sängerkapelle u. wurde hierdurch der Lehrer Schuberts. Zweifellos war er ein Intrigant; daß er aber Mozart vergiftet habe, gehört zum Hintertreppenklausch. Er unterrichtete auch Beethoven und Liszt. Insgesamt schrieb S. rund 40 Opern, viele KM, Oratorien, zahlr. Vokalkanons u. Instr.-W.e.

Lit.: R. Nützlader, S. als KM.er (Studien zu DTÖ Heft 14, 1927); A. v. Hermann, A. S. (1897); A. d'Angeli in *Cron. mus.* 1910; Ad. *Jullien, *La Cour et l'opéra sous Louis XVI.* (1878); G. Magnani, A. S. (Legnano 1934); A.

Della Corte, A. S. (Turin 1936); E. J. Luin, *Documenti inediti sul S.* (RMI 1936); Roman: F. Farga, S. u. Mozart (Stuttg. 1937); histor.: I. v. *Mosel, A. S. (1827).

Salinas, Francisco, * 1. März 1513 zu Burgos, † 13. Jan. 1590 zu Salamanca, blinder Org., seit 1538 in Rom, bis 1561 beim span. Vizekönig in Neapel, seit 1567 Musikprof. a. d. Univ. Salamanca. 1577 erschien dort sein wertvolles Werk *De musica libri septem* — das *Zarlinos Lehre weiterführt.

Lit.: O. *Kinkeldey, Kl u. Orgel im 16. Jh. (1911); B. Trend, S. (in *Music and Letters*, Jan. 1927); K. Voßler in Sitzungsber. d. bair. Akad. d. W. 1936, Heft 1.

Salonmusik, ursprünglich gleichbedeutend mit „Kammer“-Musik, bezeichnet aber im 19. Jh. eine veräußlichte, fad-gefällige, mit bloßem Schein der Virtuosität spielende Literatur, gegen deren erste Vertreter *Kalkbrenner, *Herz, Hüntens sich Rob. Schumanns Davidsbündler-Kampf in der ZfM (1834—44) richtete. An sich zeigen erste Einschläge zur S. selbst die Klavierwerke C. M. v. Webers und die sie umgebende Lit. v. *Clementi, *Dussek, *Hummel, später auch Liszt in Galopps u. Opernfantasien.

Salonorchester, ein Unterhaltungs-Ensemble; man unterscheidet: 1. Wiener Besetzung (Kl, Harm., 1 V [Stehgeiger], V „obligat“, Vc ad lib., Schlagz.); 2. Berliner Bes. (ebenso, dazu Br., Kb, Fl, Cl, Cornett, Pos.; 3. Pariser Bes. (ohne Harm.; mit Kl, V, Vc, Kb, Fl, Cornett, Schlagzeug). Heute treten, da die Unterhaltungskapellen zugleich Tanzmusik zu spielen haben, meist Blechbl. u. Saxophone hinzu (SO-Ausgabe); dazu treten Spezial-Arrangements, z. B. „Musette“ (= Handharmonika, französ.), etwa diese mit 1 V, 1 Saxoph. (Alt oder Tenor, gekoppelt mit 1 Cl als Nebeninstr.), 1 Gitarre, 1 Kb u. Kl (gekoppelt mit Celesta). Ein Großtyp (wie das „Dt. Tanz- und Unterhaltungssorch.“, geleitet v. Franz Grothe u. Georg Haentzschel, Berlin) besteht aus 4 Saxoph. (alternierend mit Cl), 3 Trp, 4 Pos, 3 erste V, 3 zweite, 3 dritte, 3 Br, 2 Vc, 2 Kb, Kl, Gitarre, zweifaches Schlagz. Dazu könnten noch 3 Fl, Ob; Harfe treten.

Saltarello (ital. = Springtanz) rascher Tanz im $\frac{6}{8}$ (römisch $\frac{2}{4}$) Takt; das wohl früheste Beispiel (Hs. Brit. Mus. 29987, Florentinisch 14. Jh.) steht allerdings noch im $\frac{3}{4}$ Takt:



Typisch für den heutigen S., der in Süditalien u. Spanien gern gleich der *Tarentella als Liebespiel zwischen Tauber und Taube dargestellt wird, ist etwa:



saltato (ital. = „getanzt“), mit springendem Bogen.

Salterio (ital. u. lat. = *psalterium*) = *Zither, *Hackbrett.

Salve regina, die von Trinitatis bis Ende des Kirchenjahres zur Vesper u. Komplet gesungene der vier *Marien-antiphonen, im Bau auffällig nahestehend den Doppelversikeln der *Sequenz. Dichtung und Musik stammen gewiß nicht, wie lange geglaubt wurde, von Skt. Bernhard, eher von *Hermanus Contractus, oder wahrscheinlicher von Bischof Ademar v. Puy († 1098) dazu P. *Wagner in der Greg. Rundschr. 1903 S. 69ff.; Einfg. I 3157ff.; Greg. Formenlehre S. 320, Jean de Valois, *En marge d'une antienne* (Paris 1912). Im 14.—16. Jh. gab es zahlr. Salvestiftungen u. Salve-Bruderschaften, die diesen Gesang in feierlicher Weise ausführen ließen, so daß das S. v. in der Kunstmusik eine ähnlich bedeutende Rolle gespielt hat wie etwa *Magnificat und *Tedeum. Berühmte Vokalpolyphonierungen reichen von den Trienter Codices, Obrecht, Josquin bis zu Schubert hin. Für den *alternativ*-Vortrag der Einzelsegen zwischen Chor u. Orgel gab es seit 1500 auch zahlr. Orgelbearbb. der ungradzahligen Versetten, so von *Hofhaimer, *Schlick, *Kotter, Schrem (mehrere praktisch bearb. bei *Moser u. *Heitmann, Frühmeister des dt. Orgelspiels).

Lit.: P. *Runge in der Lilienchron-festschr. 1910; H. J. *Moser in Neue Musikztg. 49/2 u. Hofhaimer, S. 135ff.

Johs. Maier, Beiträge zur Gesch. der Marienantiphone S. r. (Diss. Frbg. i. Br. 1928, gedr. München 1939).

Samazeuilh, Gustave, * 2. Juni 1877 in Bordeaux, stud. in Paris bei E. *Chausson u. d' *Indy, schrieb Orch.-W.e, OrchLieder, StrQu., StrTrio, V-KlSon, KlStücke, Lieder, kulturell stark mit Deutschland verbunden durch s. franz. Übers. v. Wagners „Tristan“, Liedern u. Fünf Gedichten, v. Schumanns Genoveva u. zahlr. Liedern von Schubert, Schumann, Liszt, R. Strauß, angesehener Musikkritiker von *Temps*, *Illustration*, *Rev. mus.* usw.

Sammartini, Giovanni Battista (der „Mailänder“), * 1701, † 15. Jan. 1775 zu Mailand, wo er seit etwa 1730 Org. u. Kirchenkplm., 1737—41 aber der Lehrer Glucks war. Er ist, obwohl ihn Haydn als „Schmierer“ bezeichnet hat, verdient als einer der Vorgänger der *Mannheimer Reform, die ihm wohl vor allem den „rauschenden“ Orchesterstil verdankt. Er schrieb Sinfonien (u. a. hg. v. *Torrefranca), Triosonaten (davon eine in *Riemanns *Coll. mus.*), Notturmi f. 2 V u. Br., f. Fl., 2 V u. Br, Fl-Duette, 7stg.e V-Konz.e, Concerti grossi (StrQu als Concertino), KM., 2 Opern. Barocke Spielstücke f. 2 Mel.-Instr.e von Händel, S. u. a. hg. v. F. J. Giesbert.

Lit.: R. Sondheim (j.) in ZfMW III; G. de *Saint-Foix in SbIMG XV; *Torrefranca in RMI 1913/15. — Manche seiner Werke können auch dem älteren Bruder Giuseppe S. (dem „Londoner“), * um 1693 in Mailand, † 1740 (*Burney) oder 70 (*Hawkins) als Kammermusikdir. des Prinzen v. Wales in London, angehören, der Conc. grossi (wie oben), Triosonaten (eine bei Riemann), Kl-Konz.e, Fl-Duette u. Fl-Son.en veröffentlicht hat.

Sandberger, Adolf, * 19. Dez. 1864 zu Würzburg, † 14. Jan. 1943 in München, stud. Komp. 1881—87 an den kgl. Musikschulen dort und in München, seit 1883 hier und in Berlin (Ph. *Spitta) MW. (1887 Dr. phil.), reiste im Ausland, wurde 1889 Vorstand der Musikabt. der Staatsbibl. München, hab. bil. sich daselbst 1894, wurde 1900 a. o., 1909 o. Prof., Geheimrat, 1930 emeritiert, Hg. der DTB, war ständiger Sekr. der Musiksektion der Deutschen Akad.,

ist ord. Mitgl. der bayr. Akad. d. W. und vieler auswärtiger Ges. Als Tonsetzer etwa zw. *Rheinberger u. R. Strauß stehend, schrieb er u. a. Opern *Ludwig der Springer* (seit 1895 mehrfach) u. *Der Tod des Kaisers Tiberius* (Vorspiel gedr.); Lieder (1934 op. 24); Kl-Stücke; Gem. u. MCh.e; einen Chor m. Orch.; Triosonate; Kl-Trio; V-Son.; 2 StrQu.e; Schauspielouv.; sinf. Prolog *Riccio*; sinf. Dichtg. *Viola*; Königsmarsch.

Als MW.ler einer der erfolgreichsten Lehrer, schrieb er u. a.: *Peter Cornelius* (Diss. 1887); *E. Chabriers Gwendoline* (1892); *Cornelius' Cid* (1893); Beiträge zur Gesch. d. bayr. Hofkap. unter Lasso (I u. II 1894/95); Hg. der Werke v. *Abaco, *Pachelbel, *Kerll in DTB, wo er als V. 1 *Bemerkungen zur Biogr. H. L. *Haßlers u. zur MG. v. Nürnberg u. Augsburg* (1904) bot; ebenso Hg. der weltl. u. (seit Bd. 21) geistl. Werke in der Haberschen Ges.-Ausg. v. Lasso. Wichtig sind s. *Ges. Aufsätze* (I 1920, u. a. zur Biogr. v. Lasso, s. Beziehungen zur it., fr., dt. Lit.; Zur altital. Kl-Musik; Zur frühdt. Oper in Nürnberg; Zur Gesch. v. Haydns StrQu u. Sieben Worten; Rossiniana usw.; II 1924 zu Beethoven; III i. Vorber. zur Gesch. d. Oper). Seit 1925 gibt S. das *Neue Beethovenjb.* (bisher 9 Bd.e) heraus. Fernere Abhh.: *Über zwei ehemals Mozart zugeschriebene Messen* (1907); *Lasso u. d. geistigen Strömungen s. Zt.* (Münchner Ak. d. W. 1924/26); *Neue Haydniana* (Petersjb. 1933); anderes in der Neuen ZsfM, den Propyläen usw. Neuerdings beschäftigt sich S. besonders mit der erfolgr. Mehrung des Bestandes an Haydnschen InstrW.en, wovon u. a. eine B-dur-Sinf. im Selbstverlag (Münchner H.-Renaissance), StrTrios bei Litolf 1934 erschienen. Der langwierige Streit des Mag. Larsen gegen die Echtheit der neuen Funde ist einfach einer der Methoden: der Däne glaubt an die alleinige Beweiskraft der Akten, Sandbg. kann sich auf die Evidenz der künstlerischen Wirkung berufen. Eine S.-Festschr. (hg. v. *Kroyer) erschien 1919; zu S.s Schülern zählen u. a. *Kroyer, *Schieder-mair, E. *Schmitz, *Ursprung, *Kaul, Th. W. *Werner, B. A. *Wallner, *Blessinger, G. Fr. *Schmidt, E.

*Bücken, Ad. *Chybinski, K. *Huber, *Fellerer, *Lorenz, G. *Cesari u. a. m. Eine zweite Festschr. mit Beitr. z. T. der Vorigen u. v. Brückner, Buchner, Herre, Leux, Ziegler wurde 1929 hs. überreicht.

Lit.: L. *Schieder-mair, A. S. (ZfMW 17, 1935). Über den Komponisten: Friedr. Munter in ZfM 106 (1939); H. J. *Moser, Das dt. Lied seit Mozart I 300.


Sandvik, Ole Mörk, * 9. Mai 1875 in Hedemarken (Norw.), 1902 cand. phil., lehrte am Gymn. in Oslo, wurde 1916 Doz. f. Liturg. am prakt.-theol. Univ.-Seminar, 1922 Dr. phil. (Diss. über *norweg. Volksmusik); ferner schrieb er: Norw. KM. u. ihre Quellen (1918); Volksmusik im Gulbrandstal (1919); MG. Norwegens (mit *Schjelderup, 1921); Meßbuch f. d. norw. Kirche. Auch ist er Mitgh. des Choralbuchs f. d. norw. Kirche (1926), des Ill. M.-Lex. v. *Behrend u. *Panum u. gründete an der Univ.-Bibl. Oslo eine Norw. Musiksammlung.

Santini, Fortunato, * 5. Jan. 1778 in Rom, † ebenda 1862 als Abbate in einem Kloster, brachte eine der wichtigsten Musikbibliotheken zusammen, die vom Bischof v. Münster i. W. der dortigen Univ.-Bibl. zur Aufbewahrung übergeben worden ist. Den 1. Band eines Katalogs bot Jos. Killing (Diss. Münster 1910), weitere Übersichten gab K. G. *Fellerer im Km. Jb. 1931 ff.

Lit.: Stassow, *L'abbé S. et sa coll. mus. à Rome* (1854).

Santoliquido, Francesco, * 6. Aug. 1883 zu S. Giorgio a Cremano (Neapel), stud. in Rom (Sta. Cecilia), lebt seit 1912 abwechselnd in Rom u. Hammamet (Tunis) als Dichter u. Tonsetzer. Er schrieb an Opern: *La favola d'Helga* (1910); *Ferhuda* (1919); *L'ignota* (1924); ein Mimodram *La bajadera dalla maschera gialla* (1917/23); sinf. Vorsp. *La morte di Tintagiles* (nach Maeterlinck, 1907); eine Kantate; mehrere sinf. Impressionen; Sinf. (1916); sinf. Suite *Acquarelli* (1924); Messe f. Ch. u. Org. (1925); V-Sonate; d-moll-StrQu (1930); Klavierstücke; Lieder; eine Abh. *Il dopo Wagner—Debussy e Strauß*.

Sarabande, seit 1599 (Shakespeare u. Cervantes) bekannter span. Tanz in

feierlich breitem $\frac{3}{4}$ -Takt aus ursprünglich 2×8 Takten (je wiederholt), oft im Rhythmus  vgl. die Notenbeispiele bei Folia u. Romanesca.

Sarasate, Pablo de, * 10. März 1844 zu Pamplona (Span.), † 21. Sept. 1908 zu Biarritz, schon zehnjährig als geigendes Wunderkind am span. Hof, stud. 1856—59 bei *Alard am Pariser Konserv., feierte Virtuositätriumphe durch seine bei kleinem, aber süßem Ton bezaubernde Vortragsart, seit 1876 auch viel in Deutschland. Gewidmet sind ihm u. a. *Bruchs V-Konz. Nr. 2 u. Schottische Fantasie, *Joachims (j.) e-moll-Var. f. V u. Orch., *Lalos *Sinf. esp.*, *Saint-Saëns' *Rondo capr.* und 3. Konz. Von s. zahlr. V-Kompos. sind am wertvollsten mehrere Hefte *Span. Tänze*, die *Zigeunerweisen*, *Faustfant.*, *Le Chant de Rossignol*.

Lit.: A. *Moser, *Gesch. d. V-Spiels* S. 457ff.; M. L. v. Vorst, *P. S.* (engl., 1896); J. Altadill, *Memorias de S.* (Pamplona 1909).

Sardana, Reigentanz der Katalanen auf offenem Markt, wobei sich oft Hunderte (wie bei der m.-a. *carole) an den Händen fassen und langsam in verwickelten Schritten bewegen. Die oft sehr reizvoll harmonis. Musik spielt eine Kapelle, in der trompetenartig schmetternde Tenoroboen auffallen.

Lit.: Jos. Grahit, *Les S.* (1920) u. *Recull sardanistic* (Barcelona 1916); Aur. Capmany, *Comoesballas.* (1924).

Sarrette (spr. Barrétt), Bernard, * 27. Nov. 1765 zu Bordeaux, † 13. April 1858 in Paris, gründete als Hptm. der Pariser Nat.-Garde 1789 eine Milkap., die er 1792 zu einer Schule f. alle franz. Mil.-Musiker umformte; 1795 wurde daraus als Nachf. der *Ecole royale de mus.* das *Conservatoire nat.* S. blieb bis 1814 dessen verdienter Dir.

Lit.: Const. Pierre, *S.* (Paris 1895).

Sarrusophon, eine 1856 von dem franz. Mil.-Kplm. Sarrus erfundenes Blechblasinstr. mit Doppelrohrblatt, vom Sopranino bis Kontrabaß in vielen Größen nach dem Vorbild des Saxophons von der Pariser Firma Gaudrot aus Messing in Bündelform mit weiter Mensur gebaut. Davon hat sich in Frkr.

der Kb.-in B allgemeiner eingeführt (ein Solo v. *Casadesus), etwas seltener der zweitgrößte in C.; den in Es baute seit 1923 Conn in Elkhart (Indiana) für Heereszwecke der USA.; neuerdings (von Orsi in Mailand) zum *Saxarrusophon* u. Rohrkb. (*Cb. o. ad ancia*) vereinfacht.

Lit.: R. Leruste in Lavignacs *Encycl.* II (1927).

Sarti, Giuseppe, * 1. Dez. 1729 zu Faenza, † 28. Juli 1802 in Berlin, stud. beim Padre *Martini in Bologna, debütierte 1752 als Opernkomp., wurde 1753 Kplm. bei der Mingottischen Truppe, war 1755—75 Hkplm. in Kopenhagen, dann bis 1779 als Nachf. *Sacchinis Dir. des *Cons. del Ospedaletto* in Venedig, worauf er als Domkplm. nach Mailand ging—: s. Glanzzeit als Opernkomponist. 1784 kam er als Hkplm. der Kaiserin Katharina II. nach Petersburg, wirkte 87—91 beim Fürsten Potemkin als Musikschulleiter, dann ebenso in Jekaterinoslaw, wurde 1794 Mitgl. der Petersburger Akad. d. W.; auf der Rückreise nach Italien starb er in Berlin. Er war der Lehrer *Cherubinis. „S. ist mit s. Opern (Hauptwerk *Giulio Sabino* 1781) der Hauptvertreter der Reaktion der Musikoper älteren Schlages nach der Gluckschen Reform in Italien u. ein bedeutendes dram. Talent, das tief auf Mozart gewirkt hat u. in dram. Kontrasten besonders stark ist“ (*Abert). Erwähnenswert auch s. kom. Oper *Fra i due litiganti il terzo gode* (Mail. 1782), die Mozart im *Don Giov.* erwähnt—M. schrieb auch Kl-Var. über eine Mel. daraus. Ferner komponierte Sarti Tedeums, Festkantaten, KM., Konz. e.

Lit.: H. *Abert, *Mozart I* 254ff.; R. Findeisen, *G. S.* (russ., Mus. Altertümer I 1903); P. Zanelli, *G. S.* (Faenza 1883); C. Rivalta, *G. S.* (Faenza 1928); A. d'Angeli in *Cron. mus.* 1910.

Satie, Eric (j.), * 17. Mai 1866 in Honfleur (Normandie), † 2. Juli 1925 zu Arcueil bei Paris, stud. 1883/84 am Pariser Cons. u. 1905—08 nochmals an der *Schola cantorum*, gilt als einer der Väter des *Expressionismus mit dem sinf. Drama *Socrate*, der kom. Oper *Paul et Virginie*, den *Sarabandes*, *Gymnopédies*, *Gnossiennes* (1887—90), *Trois valse du précieux dégoûté*, *Morceaux en forme de poire* (1903).

Lit.: W. *Danckert, Der Klassizismus E. S.s (ZfMW XII 105ff.); P.-D. Templier, E. S. (Paris 1933); S.-Heft der *Rev. mus.* (März 1924); W. H. Mellers in *Music and Letters* Juli 1942.

Sattel ist die feste Begrenzung der Saite durch eine eingekerbte Querleiste des Griffbretts bei Str.-Instr.en; einen künstl. Sattel bildet der verschiebbare *Capodaster (auf Laute u. Gitarre), aber auch jeder die Saite verkürzende Finger, so beim künstl. *Flageolet und insbesondere beim Vc der Daumenaufsatz.

Satz, 1) = Setzweise: „Satz Note gegen Note“ oder „figurierte Satz“, *homophoner oder *polyphoner, strenger oder freier S.; 2) selbständiger Einzelteil eines zyklischen („mehrsätzigen“) Werkes wie Sinfonie, Sonate, Suite, Messe, Kantate; 3) = *Periode.

Sauer, Emil (Ritter von), * 8. Okt. 1862 in Hamburg, † 27. April 1942 in Hamburg, Kl.-Schüler von N. *Rubinstein (j.) (1879–81) und von Liszt (84/85), seit 1882 eleganter Konzertpianist von steigender Berühmtheit, 1901–07 u. seit 1915 Meister am Wiener Kons., 1917 geadelt, 1918 sächs. Geh. Hofrat, 1921 österr. Hofrat. Er schrieb 2 Kl.-Konz.e, 2 Kl.-Son.en, 33 Konzert-etüden, Hg. v. Kl.-Werken. Erinnerungen: *Meine Welt* (1901).

Sauer, Franz, * 11. März 1894 zu Bielitz (O.S.), Org.-Schüler v. *Irrgang (Berlin) u. J. *Renner (Regensburg), wurde 1914 Salzburger i. Domorg., seit 1915 zugl. Lehrer am Mozarteum (1925 Prof.); 1923 bot er ein *Hdb. d. Org.-Lit.*

Sauer, Wilhelm, * 23. März 1831 zu Schönbeck bei Friedland (Mecklbg.), † 9. April 1916 in Frankfurt a. d. O., wo er 1857 die berühmte Orgelbauwerkstatt begründete, nachdem er bei *Cavaillé-Coll in Paris und Eberh. Friedr. *Walcker in Ludwigsburg gelernt hatte. 1911 übernahm sein Mitarb. Paul *Walcker (1896–1928) das Geschäft, das nach dessen Rücktritt 1916 an Oskar W. übergang (Leitung K. Ruther, * 1867). Die bekanntesten Orgeln seiner Werkstatt: Berlin (K.-Wilh.-Ged.-K., Dom, 1895 u. 1905); Leipzig (Thomask., 1889 u. 1907); Breslau (Jahrhundert-halle, 1913) — das Liebingsinstr. von K. *Straube in s. Virtuosenzeit (Reger). Als Reformwerk der Firma ist op. 1450 in Hamburg (Paulik. 1932) zu nennen.

Moser, Musiklexikon.

Sauveur (spr. Bowör), Joseph, * 24. März 1653 zu la Flèche, † 9. Juli 1716 zu Paris; obwohl von Geburt an taub, wurde er dank genialer math.-phys. Begabung zum ersten Berechner akustischer *Schwingungszahlen und Darsteller der *Obertöne. Seine betr. Schriften erschienen in der Pariser Akad., der er seit 1696 angehörte: *Principes d'acoustique et de musique* (1700/01); *Application des sons harm.* usw. (1702); *Méth. générale pour former des systèmes tempérés* usw. (1707); *Table générale des syst. temp.* (1711); *Rapports des sons des cordes* usw. (1713).

Lit.: E. *Mach, Beitrag zur Gesch. d. Akustik (Prag 1892); ders., Populärwiss. Vorlesungen (1910).

Savart (spr. Bawär), Félix, * 30. Juni 1791 zu Mézières, † 16. März 1841 zu Paris, wurde Leiter des physikal. Kabinetts u. Prof. d. Akustik am Collège de France, 1827 Mitgl. der Akad., arbeitete über die Klangverstärkung durch Resonanzböden, den Einfl. des Pfeifenmaterials auf die Tonhöhen, über Schwingungen in Luft und Flüssigkeiten, über den Vogelgesang usw. Seine betr. Abhh. erschienen 1819–26 in den *Annales de physique et de chimie*.

Sax, Adolphe, * 6. Nov. 1814 zu Dinant, † 4. Febr. 1894 zu Paris, Sohn eines bedeutenden Instr.-Bauers, stud. am Brüsseler Cons. Fl u. Cl, verbesserte 1840 Cl u. Baßcl u. erfand das *Saxophon, dessen Bau in 8 Größen (seit er 1842 nach Paris übersiedelt war) durch das Eintreten v. *Berlioz u. a. ermöglicht wurde. 1857 wurde er Lehrer dafür am Pariser Cons.; ferner konstruierte er durch Verbesserung des Klappenhorns (der Ophicleide) Saxhörner (*Bügelhörner), von denen noch Wagners Rheingold-*Tuben abstammen.

Lit.: O. Comettant, *Hist. d'un inventeur du 19e siècle* (1860); Lajarte, *Instruments Sax* (1867); A. Piquet du Fay, A. S. (in D. Orch. III, Einsiedeln 1936); E. Elsenaar, *Het leven van A. S. (Musica 17)*Hilversum* (1937).

Saxophon, von Ad. *Sax erfundenes Blasinstr. aus Blech mit Clarinettenmundstück (aufschl. Zunge), das dank kegliger Höhlung in die Oktave überbläst u. zunächst in der französ. Mil.-Musik blühte. Gelegentl. begegnet es in

Oper u. Konzert (Verdi: *Othello*, Bizet: *Arlesienne*, Strauß: *Domestica*). Da es Portamenti ermöglicht, wurde es im *Jazz führend u. gelangte von hier auch in die ernste Kammermusik (*Kaun, *Dressel, *Pepping u. a.); heute gebraucht man Piccolo in hoch es', Sopran in b, Alt in f oder es, Tenor in B, Bariton in F oder Es, Baß in tief B. Schulen v. Fedorow (neubearb. v. Baresel u. Frutta, Lpz. 1929), v. L. Teixeira (Paris 1929), H. Guyot (Lyon 1930), L. Mayeur (Paris 1933).

Lit.: Jaap Kool, Das S. (Lpz. 1931); E. Rochow i. d. Musikwoche (20. 12. 1942).

Scala, 1) das berühmte Mailänder Opernhaus (weil hier das Geschlecht der Scaliger sein Absteigehaus hatte), seit 1778 in Gebrauch; 2) = *Tonleiter.

Lit. u. a.: P. Cambiasi, *La Scala 1778—1906* (1906); C. *Gatti, *Il teatro alla Scala rinovata* (1926).

Scandello, Antonio, * 1517 zu Bergamo, † 18. Jan. 1580 zu Dresden, war in seiner Vaterstadt 1541 rittr. Trp. an der Hauptkirche, 1547 dgl. in Trient, bald danach in der Dresdener Hofkap. (seine 6stg.e Gedächtnismesse auf Kurf. Moritz 1553). Seine dt. Joh.-Passion v. 1561 (Neudr. bei O. *Kade) verbreitete sich in ganz Sachsen. 1566 wurde er Kplm. neben *Le Maistre, 1568 Hkplm. Er schrieb Neapol. Canzonen (4stg.e Villanellen, I 1566, II 77, 1 Neudr. bei *Schering Nr. 132); 4—5stg.e Neue deutsche Liedlein (Motetten, 1568); eine 6stg.e Auferstehungshistorie v. 1568 hs. in Stettin; Neue geistl. dt. Lieder (5—6stg.e Kirchengesänge, 1575, daraus mehrere lange im Gemeindegebrauch, einige Neudr. bei Schöberlein u. im Hdb. f. ev. KM.); Neue lustige dt. Liedlein (1570, darin das berühmte Hennenlied, Kldb. f. GemCh Nr. 539).

Lit.: R. *Kade in SbIMG XV 535ff. W. *Gurlitt, J. Walter u. die Musik der Reformationszeit (Luther-Jb. 1933), S. 65ff.

Scarlatti, Alessandro, * 1659 zu Palermo, † 24. Okt. 1725 in Neapel, stud. seit 1672 in Rom bei *Carissimi(?) u. *Pasquini(?); debütierte hier 1679 als Opernkomp., war 1680—84 Hkplm. der in Rom lebenden Königin Christine von Schweden, 1689 kurz Kplm. am Neapler Cons. S. Maria di Loreto, 1694—1702 Hkplm. in Neapel (1703—08 dazwischen in Rom an S. Maria Mag-

giore), zuletzt auch Dir. des Cons. S. Onofrio; Lehrer u. a. v. *Logroscino, *Durante, J. Ad. *Hasse. Mit 115 Opern (davon 87 wenigstens dem Titel nach bekannt) ist er der erste große Meister der *neapolitanischen Schule. „Gewiß hat S. an der Durchsetzung der Dacapo-*Arie u. vor allem an ihrer neuen orchestralen Begl. hervorragenden Anteil, aber noch enger sind die Fäden, die ihn mit der vorhergehenden (*venezianischen) Kunst verknüpfen (Buffoepisoden, Konzertieren zw. Gesang u. Instr., kontrapunktische Setzart), wogegen die Beziehungen zu *Hasse weit lockerer sind. Man kann ihn weit eher mit *Steffani u. Händel unter die drei großen Vertreter der reinen Musikoper rechnen. Tatsächlich steht der Musiker bei ihm weit über dem Dramatiker u. als solcher hat S. dank s. universalen Erfinder- u. Gestalterkraft das Ideal der Musikoper nach seiner Weise in grandioser Stileinheit nach längerer Verflachung wieder zum Durchbruch gebracht. Derselbe hohe u. selbständige Geist beherrscht auch s. 150 Oratorien u. vor allem s. ungemein zahlreichen Kantaten, die intimer gehaltenen Schwestern seiner Opern, in deren Gestaltenfülle u. kühnen Experimenten er wohl sein Bedeutendstes gegeben hat. Seine neue 3sätzige Sinf.-Form (Rasch—Langsam—Rasch) hat er erst allmählich aus der 4sätzigen Kirchensonate herausgeschält u. durch Homophonisierung des Satzes sowie durch klare u. übersichtl. Gliederung des 1. Allegros zu einem wichtigen Vorläufer der späteren Sinf. erhoben. In neuester Zeit hat er sich endlich auch als Kl.-Komp. als wichtiger Wegbereiter seines großen Sohnes erwiesen“ (H. *Abert, III. MLex.). Er schrieb rund 600 Kantaten mit Bc u. 61 mit Instr. (*Dent), eine Joh.-Passion, mehrere Stabat mater, Psalmen, Motetten, Misereres, Madrigale, Gesangsserenaden, Kammerduette Eine Messe u. Motetten-hg. v. Proske, eine 4stg.e *ad voces aeq.* hg. v. *Bas u. *Nekes (Düsseld. 1907), andres bei Choron, Rochlitz, Dehn, Commer. Ein Konz. f. Str. u. Bc. (hg. v. Lenzewski bei Viweg), 6 Conc. gr. (Upmeyer) dgl., eine Son. f. Fl u. Str. bot *Tebaldini (1931), Qu. f. Blockfl., 2 V u. B. C. (hg. von W. *Woehl, 1940). Hauptopern: *La Ro-*

saura (um 1690, Neudr. v. *Eitner in Publ. XIV), *Teodora* (Rom 1693), *Tigrane* (1715), *Griselda* (1721, Proben bot im Neudr. J. J. *Maier); sein Spätwerk von 1719 „*Il trionfo d'Onore*“, eine Semiseria ungefähr mit Don Giovanni-Stoff), 1942 szenisch (bearb. von C. M. Lange) in Göttingen. Seine Toccaten f. Cembalo hg. v. Shedlock (9 Hefte); Ausw. v. *Longo 1923.

Lit.: Edw. *Dent, *A. S., his life and works* (1905); ders. in SBIMG IV (*Operas of A. S.*); van den *Borren, *A. S. et l'esth. de l'opera napol.* (1922); A. *Lorenz, Die Jugendopern A. S.s (2bdg., 1927); ders. in ZMW IX; *Cametti in *Musica d'oggi* (Febr. 1931); E. Jaloux, *Sur un air de Scarlatti* (Mastricht 1928); H. *Riemann, Hdb. d. MG II 2, S. 485ff.; H. *Kretzschmar, *Gesch. d. Oper S.* 165ff.; E. *Schmitz, *Gesch. d. Solokantate S.* 125ff.

Scarlatti, Domènico, * 26. Okt. 1685 (als Sohn des vorigen), zu Neapel, † in Madrid 1757, stud. bei s. Vater, bei B. *Pasquini u. Fr. Gasparini in Rom, wo er einige Opern schrieb, maß sich 1709 im Wettstreit mit Händel (der ihm nur auf der Orgel überlegen war), arbeitete seitdem für die röm. Privatbühne der Königin v. Polen, wurde 1715 Kplm. an S. Peter, ging 1719 als Cembalist nach London, 1721 als Lehrer der Prinzessinnen nach Lissabon, folgte einer von ihnen (nach erneutem Neapler Aufenthalt seit 1725), die zur Königin v. Spanien aufrückte, 1729 als Kammervirtuos nach Madrid und kehrte erst 1754 in die Vaterstadt heim. Bekannt ist aus dieser Lebenshälfte sonst nur ein Besuch 1740/41 in Dublin. S.s Bedeutung beruht fast ganz auf seinen zahlreichen Kl-Kompositionen, von denen etwa 560 in 4 hs. Hauptquellen erhalten sind (Venedig, Parma, Santini-Münster, Wien); zu Lebzeiten gedruckt wurden nur *Essercizi per Gravicembalo* (ohne Ort u. Jahr, vor 1739; Amsterdamer Nachdruck als XXX Sonate op. 1); *XLII Suites de Pièces pour le Clavecin* (hg. London 1739 v. Roseingrave); *Libro de VI Sonatas* (London, nach 1746; dgl. bei Haffner in Nürnberg als op. 1); *Libro de XII Sonatas Modernas* (London 1752); *Six Sonatas for the Harpsichord*; *Pièces*

pour le Clavecin (4bdg., Paris 1746); Neudrucke: 200 Sonaten als Sämtl. Werke, hg. v. *Czerny (Wien, *Hanslinger 1839, 2 Bde.); *Opere complete* (545 Stücke) hg. v. A. Longo (Ricordi, Mailand 1906ff., 10bdg.); zahlr. Auswahlen: 60 bei Br. u. H.; 12 Son.en u. Fugen hg. v. *Köhler; 30 hg. v. C. Banck (1872), 48 hg. v. Cesi (Ricordi); 5 hg. v. *Tausig; 18 v. *Bülow, 18 v. *Schletterer, 28 bei André, 100 in Farrencs *Trésor*, 70 v. H. *Barth (Un.-Ed.), 25 hg. v. E. v. *Sauer (Peters). 8 bei Cotta (Hoffmann-Behrendt), 20 hg. von G. E. Moroni (Mailand 1939), andere bei Pauer, Niemann usw. Diese „Sonaten“ sind einsätzig, mehr „Charakterstücke“ von genialer Vielfältigkeit der Einfälle (meist 2teilige Liedform), beeinflußt durch den kapriziösen Violinstil *Corellis. Zweifellos hat S. die Klaviermusik mit rokokohafter Spielfreudigkeit aus dem italienischen Barock heraus und dem früh„romantischen“ Stil der Wiener Klassiker um einen großen Schritt näher gebracht. Das Spiel mit gekreuzten Händen nennt man noch gern „Scarlattischen Griff“.

Lit.: W. *Gerstenberg, Die Kl-Kompositionen D. S.s (1933); M. *Seiffert, *Gesch. d. Kl-Musik* (1899), S. 419ff.; H. *Riemann, *Präl. u. Stud.* III 174; A. *Longo, *D. S. nella storia della musica* (1913); ders. im 1. Pariser Kongr.-Ber. (1900); Ed. *Dent in *Monthly Mus. Record* 1906 u. *Auftakt* 1922; *Malipiero in *Mus. Quarterly* 1927; E. *Bücken, *Rococo u. Klassik S.* 17ff.; F. *Torre Franca, *Le Origini Italiane del Romant. mus.* (1930). 5 neue Kl-Son.en, hg. v. Gerstenberg (Bosse). L. Bauer, Die Tätigkeit D. S.s in Spanien (Diss. München 1933); R. Häfner, *Dom. Sc.* (Die Mus. XXVIII, 1935); S. A. Luciani (bibliogr.) in *Rass. mus.* 20 (1939); Cl. Sartori, *Gli Sc. a Napoli* (RMI Sept. 1942).

Schadaeus (Schade), Abraham, * um 1545 zu Senftenberg, † nach 1617 (in Bautzen?), stud. 1564 in Leipzig 1613/14 Gymn.-Kantor zu Torgau, dann Bautzen, wo er Rektor bis 1617 war. Sein 3bdg.es *Promptuarium musicum* (8stg. Motetten, 1611–17, 3. Teil von dem franz. Org.-Gasp. Vincent in Speier) war neben dem *Florilegium Portense* von *Calvisius und *Bodenschatz

das berühmteste Sammelwerk der deutschen Schulchöre im 17. Jh.; das *Prompt. mus.* des Rotenburger Rektors Donfried (1622—27) ist dann schon geringstimmig mit Bc.

Schadewitz, Carl, * 23. Jan. 1887 zu St. Ingbert, stud. an der Musikschule in Würzburg u. lebt dort als Chorleiter u. Musiklehrer; er schrieb u. a. Lieder (z. B. op. 31 *Vier Ges. nach alten Marienversen*), Orch.-Gesänge, Lieder f. Frauenstimme, 3stg. MCh u. Str.; Liedsinf. (Brentano) f. S., Bar, V, Fl, Horn, Br u. Kl; V-Son, VcSon, Kl-Qu; Tanzsuite f. V, Br, Vc, Cl, Fg; Bl-Sext. mit Kl; 3 Orch.-Suiten; sinf. Dichtg.; Präl. u. Fuge f. StrO.; Märchenspiel *Johannisnacht*; Musik zu Calderons *Cenobia*; romant. Orator. *Kreislers Heimkehr*; eine Oper *Laurenca*.

Seit 1934 entstanden die Liederfolge „Die Heimat“ (Hölderlin, Eichendorff) f. Alt oder Bar. u. KammerOrch. op. 38; Solokantate (H. Hesse) f. Alt u. Kl-Trio op. 50; Chorkantate „Dt. Morgen“ op. 36; Divertimento f. StrQu. op. 43, Suite f. Org. u. Instr.e op. 47, Serenade f. Fl, V, Br. op. 49; 3 Orch.-Sätze „Aus d. hohen Rhön“ op. 39; Sinfonietta op. 45; Orch.-Suite „Aus der Westmark“ op. 46; Divert. f. kl. Orch. op. 48; Musik am Abend (dgl.) op. 34 b (außer op. 49 alles ungedr.). Erhielt den Joh.-Stamitz-Preis der Westmark.

Schaefer, Karl **Ludolf**, * 2. Juli 1866 zu Rostock, † 12. Febr. 1931 in Berlin, wurde 1889 Dr. med., stud. dann noch bei C. *Stumpf u. wurde 1900 Priv.-Doz. f. Physiol. in Berlin, 1907 Prof. u. Abt.-Leiter an der Ohrenklinik in der Charité, seit 1924 auch Lehrer f. Stimmphys. an der Hochschule f. Musik. Er schrieb: Mus. Akustik (Samml. Götschen 1902, 4. Aufl.); Einfg. in die MW. (1915); ferner Abhh. zur mus. Akustik u. Tonpsych. in der Zs. Psych. u. Physiol. d. Sinnesorgane I, IV, V, XX, XXI, XXXII, in Pflügers Archiv f. Physiol. Bd. 61ff., in Wiedemanns Annalen 57, in Stumpfs Beiträgen 1 u. 6, in Ergebnisse der Physiol. Bd. 8, in Passows u. seinen Beiträgen VI 3, XI, XII, XVI; Mitarb. an den Hdbb. von Nagel, Aberdalden, Denker-Kähler. Seit 1922 war er Schriftf. des Zentralbl. für Hals-, Nasen- u. Ohrenheilkunde.

Schaeffe, Rudolf, * 17. Febr. 1895 zu Hildesheim, stud. in Heidelberg und

Leipzig, Kriegsteiln., dann in Göttingen u. Berlin MW (1921 Dr. phil. in Göttingen, lebt seit 1927 in Berlin als Musikstudienrat, 1931 Fachberater, Mitgl. d. pädag. Prüfungs-Amts, u. schrieb u. a.: Hanslick u. d. M.-Ästh. (1922) u. Gesch. der MÄsth. (1934).

Schaffensprozeß s. Komponieren.

Schaljāpin, Fjodor Iwanowitsch, * 27. Febr. 1873 in Kasan, † 12. April 1938 in Paris, wurde Operettensänger in Ufa, 1892 in Tiflis, wo er ernstlich studierte, 1894 in Petersburg am Sommertheater, dann Marientheater, erst 1896 wurde er in Moskau an einer Privatbühne berühmt, 1899 dort an der kais. Oper; seit 1901 gastierte er im Ausland, war 1921—25 Mitgl. der Metropolitan-Op. in New York, dann von Paris aus gastierend — ein hoher Baß, genialer Menschengestalter besonders bei *Rimsky-Korssakow, *Musorgsky, Verdi. Seine Erinnerungen *Ohne Maske* (o. J.), *Mein Werden* (1928) erschienen russ., engl., franz., dt.; *Man and Mask* (N. Y. 1932).

Schalk, Franz, * 27. Mai 1863 in Wien, † 2. Sept. 1931 in Edlach, stud. bei Bruckner, wurde Thkplm. in Reichenberg, Graz, Prag, London, New York, 1899 an der kgl. Oper Berlin, 1900 i. Kplm. an der Staatsoper Wien, die er seit 1918 (bis 1924 mit R. Strauß) als GMD. leitete und wieder auf volle Höhe brachte; auch leitete er 1904—21 die Gesellschaftskonzerte. Er schrieb: „Briefe und Betrachtungen“, hg. von Sily Sch. (Wien 1935). — Sein Bruder Joseph Sch., * 24. März 1857 in Wien, † ebenda 7. Nov. 1911, Schüler v. *Epstein u. Bruckner, Kl-Lehrer am Wiener Kons., bearb. die Kl-Auszüge (u. manchmal auch die Partituren) von Bruckners Sinfen., trat für H. Wolf ein u. schrieb u. a. *A. Bruckner u. d. moderne Musikwelt* (1885).

Schallanalyse, von dem Gesanglehrer Jos. *Rutz und den Germanisten Ed. Sievers und Franz Sarau unabhängig um 1900 entdeckte Tatsache, daß die nach verschiedenen Dauereinstellungen der Rumpfmuskeln bestimmbaren Künstlergruppen (siehe Typenlehre) aus ihren klingenden Kunstwerken wiedererkennbar sind. Es handelt sich vor allem um drei Hauptarten der Schallform, der auch typische Arm- (Dirigier-)

Bewegungen zugeordnet sind: 1. „italienische“ bzw. „Mozart-Goethe“-Form (vorgewölbter Bauch, tiefe Stimme, gelassene und weit ausladende Bewegungen mit Handflächen nach oben), 2. „deutsche“ bzw. „Beethoven-Schiller“-Form (hochgepreßtes Zwerchfell, enge hohe Stimme, heftige Bewegungen mit Handflächen zueinander gekehrt), 3. „französ.“ bzw. „Bach-Wagner“-Form (hinabgedrücktes Zwerchfell, schwingende Bewegungen mit Handflächen abwärts bis hinten durch; jede noch mit mehreren Unterarten, alles vom Inhalte unabhängige Dauermerkmale, die vom Standpunkt der Phonetik, Charakterkunde, Graphologie usf. wichtig sein können, für die Untersuchung von Echtheitsfragen, zur Stilinterpretation und u. U. sogar pädagogisch heranziehbar erscheinen, soweit sie nicht übertreibend angewendet werden. Doch gehört, dazu ein spezifischer Sinn für feinste Nuancen und eine angeborene Wandlungsfähigkeit.

Lit.: O. *Rutz, siehe dort; G. *Becking, Der mus. Rhythmus als Erkenntnisquelle (1928); W. *Danckert, Ursymbole melodischer Gestaltung (1932).

Schall-Löcher heißen Öffnungen in der Decke eines Resonanzkörpers; diese werden angebracht: 1) bei Zupfinstrumenten in der Mitte (Rose), da so der Nachhall verlängert wird; 2) bei Streichinstrumenten auf beiden Seiten, um den Ton zu verstärken; sind sie im ersten Fall meist kreisrund, so im zweiten länglich in F- oder C-Gestalt oder in Flammenform.

Schallplatte, eine Platte zur Aufzeichnung von Tönen und Geräuschen, hat seit Einführung des Radio-Verstärkers eine große Bedeutung für Unterhaltung und Belehrung, für Protokoll und Meßzwecke erhalten. Bevor sie ihre heutige Form erlangt hat, waren bereits mehrere Erfinder mit dem Problem der Tonfixierung beschäftigt. Schon vor 6000 Jahren soll ein chinesischer Feldherr einen Kasten, in den er seine Botschaften hineingesprochen hatte, zur Nachrichtenübermittlung benutzt haben. 1612 hat der Astronom Kepler die Sprechmaschine prophezeit. Eine wichtige Vorarbeit für den Sprechapparat

leistete der Engländer L. Scott durch seinen Phonautographen (1859). Dieser bestand aus einer rotierenden Trommel, die mit einem beruhten Papier umwickelt war. Die Luftschwingungen, die durch die Sprache angeregt werden, treffen auf eine dünne Membran, die mit einer Nadel verbunden ist. Dieselbe schwingt nun im Rhythmus der Sprache und zeichnet auf das unter ihr rotierende Rußpapier die Kurvenform der akustischen Schwingungen auf. Beinahe 20 Jahre später fand Th. A. Edison als erster die Möglichkeit, die in der geschilderten Weise aufgezeichneten Tonschwingungen wieder hörbar zu machen. Er benutzte statt des Rußpapiers eine Zinnfolie, in die die Nadel die Tonschwingungen eingraviert. Läßt man nach der Aufnahme die Nadel in der eingravierten Kurve gleiten, so wird die mit der Nadel verbundene Membran und damit die umgebende Luft in Schwingungen versetzt. Gleichzeitig mit Edison erfand auch der Franzose Ch. Cross den Phonographen, der jedoch unbekannt blieb. Wesentliche Verbesserungen sind Graham Bell, dem großen Telefonkonstrukteur, zu verdanken, der die Wachswalze zur Aufnahme einführte. Auf Grund seiner Erfindungen wurde die Columbia-Gesellschaft in New York gegründet. Im Jahre 1887 erfand Emil Berliner († 1929 in Berlin) die eigentliche Schallplatte oder „Grammophonplatte“, wie er sie nannte. Der Name ist heute dem Grammophon-Polyphon-Konzern geschützt. Die Nadel macht bei der Schallplatte seitliche Ausschläge, was bei mikroskopischer Betrachtung einer Rille zu erkennen ist („Berliner-Schrift“), während bei der Walze von Edison die Nadel Schwankungen in die Tiefe des Materials macht („Edison-Schrift“). Als Plattenmaterial verwendete Berliner ein Gemisch aus Harzen, Faserstoffen, Erde und Farbstoffen, das sich bis heute im wesentlichen behauptet hat. Sämtliche Sprechapparate waren mit Riesentrichtern versehen, um die geringe zur Verfügung stehende Lautstärke wenigstens voll auszunutzen. Mit solchen Geräten konnten Tonhöhen von 600—2000 Schwingungen *pro Sek.*, also nicht einmal zwei Oktaven aufgezeichnet

werden, wodurch fast alle Obertöne verlorengehen und Musik und Sprache nur schnarrend zur Geltung kam. Indessen konnte im Laufe der Jahre die mechanische Ausführung der Schalldose und der übrigen Teile soweit verbessert werden, daß man heute mit einem mechanischen Sprechapparat einen Frequenzumfang von 200 bis 6000 Schwingungen *pro Sek.* umfassen kann.

Die Einführung des Radioverstärkers hat es möglich gemacht, Aufnahme und Wiedergabe elektrisch vorzunehmen. Man kann nun mit dünnen, leichten Nadeln spielen, die den feinsten Oberschwingungen zu folgen vermögen. Durch die nachfolgende Verstärkung der Schwingungen kann man die notwendige Lautstärke erzielen. Voraussetzung ist natürlich Verzerrungsfreiheit von Elektrodose, Verstärker und Lautsprecher. Es ist bereits gelungen, Orgelaufnahmen mit den tiefsten Tönen von 20 Schwingungen/sek. bis hinauf zu 8000 auf die Platte zu bringen. Die Elektrodose enthält ein elektromagnetisches System wie beim Lautsprecher und ist für die Aufnahme (*Recorder*) und für die Wiedergabe (*Pick up*) im Prinzip gleich gebaut. Bei der Wiedergabe werden in dem elektromagnetischen System durch die Bewegung der Nadel Wechselströme erzeugt, die nach der Verstärkung im Lautsprecher hörbar werden. Umgekehrt wird bei der Aufnahme die Nadel durch die verstärkten Mikrophonströme elektromagnetisch gesteuert. Für die Wiedergabe im Heim genügt ein normaler Rundfunkverstärker, der eine Leistung von 0,5 bis 1 Watt abgibt. Durch die elektrische Aufnahme ist es nicht mehr nötig, daß sich die Künstler dicht gedrängt vor den Aufnahmetrichter gruppieren, sondern sie können nun wieder in gewohnter Aufstellung vortragen. Es ist jedoch zu beachten, daß die Lautstärke bei der Aufnahme nicht zu groß wird, damit die Nadel nicht in die Nachbarrille überschlägt. Die Rillbreite darf höchstens $\frac{1}{10}$ mm betragen. Die Ausschläge der Nadel dürfen andererseits nicht $\frac{3}{1000}$ mm unterschreiten, da sonst die Nadelgeräusche stärker als die Aufnahme werden. Der Künstler soll also bei der Aufnahme

die Extreme bis zum Fortissimo und Pianissimo vermeiden. Immerhin erreicht man bei der Schallplatte noch die größten Lautstärkeunterschiede, nämlich 1:100, während beim Lichttonfilm nur 1:10 und beim Rundfunk 1:30 erreicht wird. Der Künstler hat sich ferner nach der Akustik des Aufnahme-raums zu richten, der nach besonderen Gesichtspunkten wie bei *Rundfunk und *Tonfilm zu bauen ist. Da die tiefen Töne bei der Aufnahme etwas benachteiligt sind, wird man bei der Orchesteraufstellung Instrumente mit tiefen Tönen wie z. B. Baßtuba näher als gewöhnlich an das Mikrophon heranbringen, um den technischen Mangel auszugleichen. Eine Korrektur ist auch durch elektrische Maßnahmen im Verstärker möglich.

Die Herstellung der Schallplatte ist ein sehr umständlicher Prozeß. Die Aufnahme erfolgt zunächst auf eine Wachsplatte. Diese wird alsdann mit einer dünnen Graphitschicht überzogen, damit sie elektrisch leitend wird. Von der „Urwachsplatte“ wird nun durch ein elektrisches Verfahren — im galvanoplastischen Bad — ein Kupferabzug hergestellt, der das Negativ der mit Rillen versehenen Urwachsplatte darstellt. Man bezeichnet die so erhaltene Matrize als „Vaterplatte“. Aber diese eine Platte reicht bei einer Massenfabrication nicht aus, deshalb wird von ihr — wieder auf galvanischem Wege — ein weiterer Abzug gemacht, der als Positiv die „Mutterplatte“ bildet. Von der „Mutter“ werden auf gleichem Wege in gewünschter Anzahl die Preßmatrizen abgezogen, die zum Pressen der schwarzen Platten dienen. Das Rohmaterial für dieselben, hauptsächlich Schellack, ist mit Füllstoffen vermischt und fein gemahlen. Es wird dann in einem Walzwerk zu einer teigigen, plastischen Masse durchgearbeitet und in Tafeln geschnitten. Dann wird die Masse in die Preßform, die die Preßmatrizen enthält, eingebracht und gepreßt. In der Stunde können auf einem Apparat etwa 100 Platten hergestellt werden. Jede Platte wird an den Rändern geschliffen, poliert und geprüft.

Neben der bisher geschilderten all gemein üblichen Schallplattentechnik

sind einige beachtenswerte Verfahren geschaffen worden und teils noch in der Entwicklung begriffen. Von Triergon (s. Tonfilm) ist ein Verfahren ausgebildet worden, die akustische Aufnahme nach dem Lichttonverfahren erst auf einen Filmstreifen zu machen und diesen dann auf die Schallplatte zu übertragen. Diese Maßnahme hat den Vorteil, daß man beim Lichttonverfahren höhere Frequenzen aufnehmen kann, die man bei langsamer Drehgeschwindigkeit des Sprechapparates auf die Schallplatte übertragen kann. Es ist sogar von mehreren Seiten versucht worden, die Lichttonaufzeichnung direkt auf die Platte zu bringen. Auf dem Plattenteller liegt eine lichtempfindliche Platte, in der Schalldose ist eine Lampe befestigt, die im Rhythmus der Tonschwingungen schwankt und demgemäß den Spiralweg der Platte beleuchtet. Solche Platten werden überhaupt nicht abgenutzt, da die Abtastung durch einen Lichtstrahl erfolgt, und bieten außerdem die bekannten Vorteile des Lichttonfilms. Praktische Versuche mit photographischen Schallplatten hat seit 1929 die Selenophon-Gesellschaft in Wien angestellt. Ferner sind von Baird in England und dann von Okolicsanyi und Winckel in Berlin 1930 Verfahren angegeben worden (DRP. 518222 und 576538), um die Frequenzen, die bei der Bildauflösung des Fernsehens entstehen, auf die Schallplatte zu übertragen, wodurch die Möglichkeit gegeben ist, bewegte Bilder von einer Schallplatte abzuspielen und in einem Fernsehgerät sichtbar zu machen. Für physikalische Zwecke hat die Schallplatte eine ausgedehnte Anwendung erfahren. Das Rückwärts-spielen von Schallplatten gibt einen Einblick in die Ein- und Ausschwingvorgänge von Klängen und in die Struktur der Sprache. Daraus sind auch Verfahren der Klanganalyse abgeleitet worden. Ein wertvolles Hilfsmittel bilden die Platten, die feste Frequenzen aufgezeichnet enthalten, z. B. den Kammerton „a“, was für Vergleichsmessungen wichtig ist, da die absolute Tonhöhe der Wiedergabe von der Schnelligkeit der Rotation abhängt (je schneller, desto höher); ferner Platten, die eine gleitende Skala aller

Frequenzen mit und ohne Obertöne enthalten. Akustische und physiologische Theorien sowie viele Gesetze der Elektroakustik können durch die Schallplatte demonstriert werden.

Schließlich ist noch darauf hinzuweisen, daß die Technik der Selbstaufnahme von Schallplatten im Heim eine hohe Vollendung erreicht hat. Prinzipiell ist dafür jeder Wiedergabeparat geeignet, der einen genügend starken Motor hat und durch eine Vorrichtung zur Rillenföhrung der Nadel ergänzt worden ist. Die aufgenommenen Platten, die aus Gelatine, Aluminium und dgl. bestehen, sind sofort abspielbar, können aber nicht kopiert werden. Solche Platten lassen sich bis zu hundertmal abspielen, also so oft wie eine Industrieschallplatte. Vom Mikrophon geht der Sprechstrom über den Rundfunkverstärker in die Elektrodose, die einen Schneidstift oder Saphir zum Schwingen im Plattenmaterial bringt. Ebenso kann man Rundfunkdarbietungen auf die Platte übernehmen.

Schallplattenmusik im Rundfunk ist ein bei den Sendegesellschaften beliebter Ersatz für den lebendigen Künstler, aber solange ein sozialer Schade, als sie zu Ersparniszwecken im Übermaß verwendet wird, ohne daß der betr. Komponist und Interpret entspr. entschädigt werden. Dagegen ist sie wertvoll zur Wiederholung sonst einmaliger Leistungen, wie die Sch. überhaupt ein äußerst wichtiges Lehrmittel (Stimmbildung, Kompos.-Stilproben) und historisches Archiv (Aufbewahrung der Stimme oder des Spiels berühmter Künstler) darstellen kann.

Lit.: R. Lothar, Die Sprechmaschine (1924); M. v. Ardenne, Die Verwendung der Rundfunkanlage als Sprechmaschine mit elektrischer Schalldose (1928); Wilson und Webb, *Modern Gramophones and electrical Reproducers* (London 1929); E. Nesper, Die Schallplatte (1930); W. Doegen, Jahrbuch des Lautwesens (1931); H. Kluth, Jeder sein eigener Schallplattenfabrikant (1932); P. *Mies, Die Schallpl. im Musikunterricht. (Reichsschulm.-Ber. Dresden, 1927); Schüler-Noack, Schallpl.-Magazin (Lpz. 1932); Ludw. Koch (j.), Kulturkatalog der Lindström A.-G. (1931); *Le repertoire pho-*

nogr. (Paris 1932); Schallplattenreihen besonders für MG unter Leitung von Fr. *Mahling (Dt. Grammoph.-Ges.); C. *Sachs (j.), *L'anthologie sonore* (Pathé 1934); s. a. v. Hornbostel (hj.); A. *Coeuroy u. G. Clarence, *Le phonogr., son origine et son hist.* (Paris 1929); Ch. Wolff, *Disques, un répertoire crit. du phonogr.* (ebd. 1929); E. H. Weiß, *Phonogr. et mus. mécanique* (ebd. 1930); H. A. Gaydon, *The art and science of grammoph.* (Lond. 1928); P. Hémardinger u. R. Dumesnil, *Le livre du disque et du phonogr.* (Paris 1931); A. *Melichar, Mus. Interpretation f. d. Sch. (Die Mus. XXI/II); E. Ackerknecht, Bildungspflege u. Sch. (Stettin 1930); E. Bär, Mikrophone u. Verstärker, Anleitung z. Selbstbau (Berlin 1934); E. Schwandt, Sch.-Bastelbuch (Lpz. 1938); A. Cl. Hofmann, Das Sch.-Aufnahme-Praktikum (Berlin 1938); G. Braune, D. Einfl. d. Sch. auf d. dt. Mus.-Instr.-Industrie (Diss., gedr. Nürnberg 1933); K. v. Brauchitsch, Das Schallarchiv d. Reichs-Rundfunk-Gesellsch. (Arch. f. vergl. Phonetik 1937); L. Hajek, Die Sch. d. Akad. d. Wiss. in Wien (ebd. 1937); Marius *Schneider, Das Phonogr.-Archiv d. Mus. f. Völkerkunde (ebd. 1938); F. Bose, Die Sch. d. Instituts f. Lautforsch. d. Univ. Berlin (Leipzig 1936); R. Bierl, Zur Theorie der Schallplatte: der Abtastvorgang (Akust. Zs. 4, 1939); Friedr. Boër, Die Sch.fibel (1939); vgl. auch die Lit. unter Tonfilm.

Schalltrichter s. Aufsatz u. Becher.

Schallwellen s. Schwingungen.

Schalmei (v. lat. *calamus*, franz. *chalumeau* = Halm, Rohr), 1) altes Doppelrohrblatt-Instr. zwischen dem antiken *Aulos, dem *Bomhart des M.-A.s und der (seit etwa 1690 gebräuchl.) *Oboe, an dem nicht das Mundstück selbst, sondern die Windkapsel angeblasen, das auch noch nicht (wie die Oboe) überblasen wurde; 2) die Melodiepfeife des *Dudelsacks, 3) ein Zungenregister (4 oder 8') in der Orgel.

Scharnke, Reinhold, * 26. Mai 1899 zu Berlin, stud. MW bei H. *Kretschmar u. J. *Wolf; war 1924—26 Hauptschriftl. d. Zs. „Das Orchester“, 1927 bis 33 dgl. der „Funkwoche“; schrieb

den Rundfunk-Roman „Wir schalten um“ (1932), 1939—41 b. d. Presseabtlg. der Reichsregierung, redig. Hesses Musikerkal., seit 1942 Intendant der Konzertveranstaltungen der Reichshauptstadt. Schrieb Kl.- u. Orch.-Lieder; Die Entwicklung der Sprechmaschine (1923), Musikgesch. in Kurzvorträgen (Schallplattenreihe d. Zentralstelle für Kulturfunksendungen i. Ausland, 1941 bis 42); Neugestaltung der „Gesch. d. Musik“ von O. Keller (1942); Romanübersetzungen.

Scharwenka, Philipp, * 16. Febr. 1847 zu Samter (Posen), † 16. Juli 1917 zu Bad Nauheim, 1865 Schüler v. Wüerst u. H. *Dorn in Berlin, 1870 Th.-Lehrer an Kullaks Ak. d. Tonk., 1881 Komp.-L. am Kons. seines Bruders (s. u.), seit 1891 dessen Dir., auch Mitgl. u. Senator der Akad. d. Künste. Er komp. u. a. eine Oper *Sakuntala*, 2 Sinf., sinf. Dichtg.en, V-Konz., Kammermusikwerke, Chöre, Lieder. — Sein Bruder *Xaver Sch.*, * 6. Jan. 1850 zu Samter, † 7./8. Dez. 1924 in Berlin, wurde in Berlin Schüler v. Th. *Kullak u. Wüerst, 1868—74 Kl.-Lehrer an Kullaks Akad., wurde als Konzertpianist bald namhaft u. reiste viel, gründete 1881 ein eignes Kons., das 1893 unter s. Bruder mit demj. v. K. *Klindworth vereinigt wurde, während er 1891—98 in New York wirkte. Dann übernahm Sch. wieder die Leitung mit R. Robitschek, wurde Mitgl. u. Senator der Akad. d. Künste, auch Vors. des musikpäd. Verbandes, für den er *Handbücher der Musiklehre* hg. (darin mit A. Spanuth: *Methodik des Kl-Spiels*, 1908). Er komp. 4 Kl.-Konz.e (Nr. 1 b-moll), 2 Kl.-Trios, Kl.-Qu., V-Son., 2 Kl.-Son.en, weitere Kl.-Werke; eine Sinf.; Lieder; Oper *Mataswintha* (1894). Erinnerungsbuch *Klänge aus meinem Leben* (1922).

Scharwenka, Walter, * 21. Febr. 1881 zu Berlin als Sohn von Philipp *Sch., dessen Schüler, Org. in Templin, seit 1906 dgl. Berlin (auch Dirig. in Steglitz u. Pianist), 1916—18 im Felde, seit 1937 Dir. d. Klindworth-Scharwenka-Kons. Schrieb Orgelwerke, Kl.-Werke, f. gr. Orch. u. a.: *Passacaglia*, *Adagio u. Fuge* op. 24, *Adagio und Scherzo* op. 25, *Festl. Vorsp.*, op. 27, *Suite* op. 28; *Cl-Trio* op. 26.

Schaub, Hans Ferdinand, * 22. Sept. 1880 zu Frankfurt a. M., stud. bei *Knorr, *Humperdinck, A. *Mendelssohn, wurde nach-Chorleiterstellung in Bingen u. Lehrtätigkeit in Breslau u. Berlin 1916 Musikkrit. u. KonsL. in Hamburg. Er schrieb bedeutende und kunstreiche Orch.-Werke (Abendmusik 1934, Passacaglia u. Fuge 1935, Festl. Vorspiel), Ciaconna f. StrO. 1936; Spiel-musik f. Fl, Ob, Cl, Fg, V, Br.; Violin-stücke, eine Oper, Lieder, Madrigal f. 2 St., 3 V, Vc, Kl; Kantate „Den Gefallenen“ (1940); Deutsches Tedeum (Hamburg 1942); Oper „Der Fürst als Narr“.

Schauspielmusik s. Bühnenmusik.

Scheck, Gustav, * 22. Okt. 1901 zu München, stud. 1921—24 in Freiburg i. Br. bei R. Röhler (Fl), H. *Erpf (Th), W. *Gurlitt und *Müller-Blattau (MW), war Soloflötiist daselbst, in Kiel, Bremen, Sender Königsberg (hier auch Leiter der Kammermusik), Hamburg, seit 1934 Lehrer (1936 Prof.) f. Fl. u. Kammermusik an der Berliner Hochsch. f. Musik, Mitbegr. des Kreises Sch.-*Wenzinger, viel als Solist im Ausld. Er schrieb „Der Weg zu den Holzblasinstr.en“ (in der Hohen Schule); Hdb.f.d. Auffr.praxis alter Musik (in Vorber.).

Scheibe, Johann Adolf, * 3. (?) Mai 1708 in Leipzig, † 22. April 1776 in Kopenhagen, Sohn eines von J. S. Bach hochgeschätzten Orgelbauers, stud. seit 1725 an der Univ. bei Gottsched, unterlag im Wettbewerb um das Thomasorganistenamt gegen *Görner, gab 1737—40 in Hamburg die Zs. *Der kritische Musicus* heraus (*1745), in deren 6. Stück er Bach als den *Lohenstein der Musik* angriff, leitete 1740—45 die markgräfl. Hofkapelle in Kulmbach, dann wurde er Kopenhagener Hkplm. (bis 1749); zuletzt in kleinen norddt. Pädagogenstellungen. Weitere Schriften u. a.: *Abh. v. d. mus. Intervallen u. Geschlechtern* (1739); *Abh. vom Ursprung u. Alter der Musik* usw. (1754); *Abh. über das Recitativ* (1764/65); *Über die musical. Compos.* I (1773). Sch. war ein kluger Kopf, der erstmals die Möglichkeit der Entstehung der Mehrstimmigkeit bei den nordischen Völkern erwog, der Gottschedsche Ideen in Kopenhagen an Gluck weitergab und

mit seinem (unvertont gebliebenen) Libretto *Thusnelda* (mit einl. Abh. 1749, der 1. Aufzug auch in *Marpurgs Krit. Beitr. I 93 ff.) das Ziel der großen deutschen Oper patriotisch klar erschaute. Seine Kirchenkantaten, Fl. u. Violinkonzerte, Qu-Sinf.en, Trios, Fl-Son.en (6 als *Mus. Erquickungsstunden*), Lieder, Kinderlieder und 2 Oratorien kennzeichnen den absinkenden Durchschnittsstil der ersten Generation nach J. S. Bach.

Lit.: H. Welti in der Allg. dt. Biogr.; Eug. Reichel, Gottsched und Sch. (SbIMG II); E. Rosenkaimer, Sch. als Verf. des Crit. Mus. (Diss. Bonn 1923); K. A. Storch, Sch.s Anschauungen (Diss. Lpz. 1923); H. J. *Moser, Gesch. d. dt. Mus. *II 258 f. u. 394; E. H. Müller, Die Mingottische Truppe, S. 67 ff.; A. *Hammerich in der Kretzschmarfestschr., S. 46 ff.

Scheidemann, Heinrich, * um 1596 in Hamburg, † ebenda anfangs 1663, Schüler seines Vaters Hans Sch., dann 1613/14 v. *Sweelinck in Amsterdam, wurde 1625 Hamburger Katharinenorg. u. als solcher der Lehrer seines Nachf.s *Reinken. Gedruckt wurden von ihm nur der *Fünfte Teil der Ristischen Lieder* (1651) u. *Die verschmähte Eitelkeit* — 24 *Gespräche* (1658); hochbedeutend dagegen sind seine Orgelkompos. aus den Lüneburger Tabulaturen — Neudr. v. 15 Präl. u. Fugen f. Orgel in Seifferts *Organum*, v. Kl-Werken in Buchmayers Sammlung (Br. u. H.). 2 weitere Orgelwerke bei Fritz *Dietrich, Gesch. d. dt. Orgelchorals im 17. Jh. (Anh.); 1 bei *Straube (Neue Sammlg.).

Lit.: M. *Seiffert, Gesch. d. Kl-Musik S. 117 ff.; ders. in Vj. VI u. SbIMG II; A. *Pirro, *Buxtehude* (Paris 1912) passim.

Scheidemantel, Karl, * 21. Jan. 1859 in Weimar, † ebenda 26. Juni 1923, wo er als Schüler v. J. *Stockhausen seit 1878 am Hoftheater ausgezeichnete Heldenbariton (*1885 Kammer Sänger) war; seit 1886 sang er oft in Bayreuth (Amfortas) u. gehörte bis 1911 der Dresdener Hofoper an; seitdem lehrte er an der Weimarer Hochschule u. war 1920—22 Direktor der Dresdener Staatsoper. Er schrieb: *Stimmbildung* (1907,

²20), *Gesangsbildung* (1913, auch engl.), bearb. den gesangl. Teil in Siebs' *Deutscher Bühnenaussprache*, gab eine 6bdg.e unterrichtliche Liedersammlg. *Meisterweisen* (Eulenburg, 1914) heraus (erneuert durch H. J. Moser 1943ff.), dichtete mehrere Opernbücher, versah Mozarts *Costa fan tutte* mit einem neuen Text nach Calderon (*Dame Kobold*, Dresden 1909) u. übersetzte Mozarts *Don Giovanni* (wenig zu Recht vom Dt. Bühnenverein preisgekrönt).

Lit.: P. Trede, K. Sch. (1911).

Scheidler, Christian Gottlieb, „der letzte Lautenist“ (Tappert) u. einer der ersten bedeutenderen Gitarristen, war seit 1778 Mitgl. (Vc, Fg, Laute) der kurf. Hofkapelle in Mainz, folgte dem Kurf. (v. Dalberg) 1797 ins Aschaffenburg. Exil u. lebte 1806—14 als Musiklehrer zu Frankfurt a.M. Seine (autogr.?) Variationen über Mozarts Champagnerlied (B. B.) bei *Tappert, Sang u. Klang S. 127ff. (unvollst.) u. bei *Bruger, Schule des Lautenspiels (vollst.). Seine Sonate f. Git u. V op. 21 hg. v. J. *Zuth (Karlsbad 1931), anderes erschien in Eltwill, Wien u. bei Schott (Mainz).

Lit.: J. Zuth in der Koczirz-Festschr.; s. Bild um 1811 bei Tappert a. a. O.

Scheidt, Samuel, * (getauft 4. Nov.) 1587 zu Halle a. d. S., † ebenda 24. März 1654, 1603—08 Organist an der Moritzkirche in Halle, stud. seit 1608 bei *Sweelinck in Amsterdam, wurde 1609 Hoforg. in s. Vaterstadt, 1619 ebenda „erzbischöfl.“ (d. h. des protestantischen Coadjutors von Magdeburg) Hkplm., gesuchter Lehrer (u. a. von Ad. *Krieger). Scheidt war als eines der „drei großen S“ (mit Schütz u. Schein) hochgefeiert u. verdient diesen Ruhm besonders durch seine zwei Orgeldrucke: *Tabulatura nova* (I 1624, II 50, III 53, Neudr. v. M. *Seiffert als DTD I, 1892), worin vor allem Choräle u. Lieder in Variationenkettten (strophenweise als Cf. nach Stimmen wechselnd mit rhythm. u. harm. gesteigerter Begleitfiguration) durchgeführt, aber auch freie Toccaten, Fugen u. Fantasien von hervorragendem Wert geboten werden; ebenfalls wichtig sein „Görlitzer“ (d. h. dem dortigen Rat gewidmetes *Tabulaturbuch hundert geistlicher Lieder u. Psalmen* n (1650, ²53 war vorbereitet, neu hg.

v. Fr. *Dietrich 1940 (Bärenr.) und Chr. *Mahrenholz 1940 (Peters) — das erste richtige Orgelbegleitbuch zum evangel. Gemeindegesang, das zugleich die kräftigste Choralharmonisierung zwischen *Haßler und Bach darstellt. Die *Tab. nova* bedeutet notationsmäßig (ital. Orgelpartitur) ähnlich wie für die dt. Lit.-Gesch. Opitzens gleichzeitiges „Buch v. d. teutschen Poeterey“ den endgültigen Abschied vom nordischen Stil des 16. Jhs. u. die Wendung zum deutschen italienisierenden Barock; inhaltlich wird sie die Grundlage für das nord- u. mitteldeutsche Orgel- u. Klavierspiel bis zu *Pachelbels mehr süddeutschem Einfluß. Stattlich sind auch seine weiteren Werke: 8stg.e *Cantiones sacrae* (Motetten, 1620); *Concertus sacri* 2—12 voc. adjectis symphoniis et choris *instrumentalibus* (1621/22); *Ludi musici* (Paduanen, Gagl. usw. I 4—5stg. 1621, II 4—7stg. 1622); Ausw. aus beiden (Wenzinger, Bärenr.; *Neue geistl. Concerten* (2—3stg. mit Bc, I 1631, II 34, III 35, IV 40, Bd. 5 u. 6 verschollen); *Liebl. Kraftblümlein* (geistl. Konzerte mit Bc. 1635 [nicht 1625!]); 70 *Symphonien auf Concerten-Manier* (Kantaten-ritornelle, 3stg. mit Bc., 1644, 15 f. 2 V, Vc u. Org. hg. v. H. *Keller, Schott 1940); Gesamtausg. begonnen v. G. Harms (Ugrino), fortges. v. Mahrenholz, im Erscheinen (bisher 5 Bde.), Neudrucke: 3 Motetten u. *Canzon Cornetto* (hg. v. Mahrenholz, Bärenr.); Ausgew. Orgelwerke, hg. v. H. *Keller (Peters 1939); 3 Konzerte im Anhg. v. *Blume, Monod. Prinzip; 2 Paduanen (hg. v. Heyden-Twittenhoff bei Nagel); Schering, Beisp. 185; Apel [j.], Kl-Mus. (Schott); eine weitere Var.-Kette im Anh. zu Fritz *Dietrichs Gesch. d. dt. Orgelchors im 17. Jh.; 3 Nrn. bei Straube, 1 bei *Matthaei.

Lit.: Chr. *Mahrenholz, S. Sch. (1924); Arno *Werner in SbIMG. I; W. *Serauky, Musikgesch. der Stadt Halle, II (1939); M. *Seiffert, Gesch. d. Kl-Musik S. 109ff. u. Vj. VI; R. Hünicken, S. Sch. (Halle 1934); W. *Serauky, S. Sch. i. s. Briefen (desgl. 1937); Eine S. Sch.-Festschr. z. 350. Geburtstag (Wolfenb. 1937). — Samuels Bruder Gottfried Sch., * 20. Sept. 1593 zu Halle, † 1. Juni 1661 zu Altenburg, stud. 1611—14 bei *Swee-

linck und war 1617—58 Hoforg. in Altenburg. Orgelchoräle von ihm in den Lübbenauer (Lynarschen) Tabulaturen.

Scheiffelhut, Jakob, * (getauft 19.) Mai 1647 in Augsburg, † ebenda 2. (?), begraben 4.) Juli 1709, erwuchs in Kriegsdorfers Kantorei, wurde 1666 Stadtpfeifer, 1673 Instrumentalist an S. Anna, 1694 2. Regens chori daselbst, 1697 erster bei den Barfüßern. Er ließ folgende weit beachtete Suitenwerke drucken: *Mus. Gemüts-ergötzungen* (1684), *Liebl. Frühlingsanfang* (1685, daraus eine Suite hg. v. Fr. Moser bei Vieweg); *Mus. Kleeblatt* (1707); ferner einen Kantaten-Jg. *Rauners hlg. Jesus- u. Sonntags-Freud* (I 1682, II 84) u. einen 5stg. Grabgesang.

Lit.: L. Gerheuser, J. Sch. (Diss. München 1925, gedr. in Zs. d. Histor. Vereins f. Schwaben u. Neuburg, Bd. 49, 1933).

Schein, Johann Hermann, * 20. Jan. 1586 zu Grünhain (sächs. Erzgeb.), † 19. Nov. 1630 zu Leipzig, sang als Waisenknabe in der Dresdener Hofkap. unter R. *Michael, wurde Alumne in Schulpforta, 1607 stud. jur. in Leipzig, 1613 Hauslehrer beim Herrn v. Wolfersdorf in Weißenfels, der ihn 1615 zum Weimarer Hkplm. empfahl, 1616 wurde er von hier aus Nachf. des S. *Calvisius als Thomaskantor in Leipzig; seit 1618 kränkelte der mit H. Schütz befreundete Meister, dem dieser das Grablied sang. „Er ist vornehmlich fürtrefflich gewesen in dem *Stylo madrigalesco*, in welchem er keinem Italiener, viel weniger einem andern etwas nachgeben dürfen. Seine Villanellen seyn vor der Zeit sehr hoch geachtet worden, u. hat er die Texte dazu selbst getichtet“ (W. C. *Printz 1690). Das bezieht sich (nach den 17 a cappella-Quintetten des „Venuskränzleins“ v. 1609 im Haßlerstil) auf die liebenswürdigen Villanellen (3stg. mit Bc.) der *Musica boscareccia* („Waldliederlein“, 1621) u. die bedeutenden 5stg. Generalbaßmadrigale der *Diletti pastorali* („Hirtenlust“, 1624). Da Sch. der Lehrer von Th. *Selle, H. *Albert, Simon Dach, P. Fleming u. a. gewesen ist, so bildet er den Knotenpunkt in der Frühgeschichte des dt. Continuo-Liedes. Mit seinem *Banchetto*

musicale (1617) ist er ein Frühmeister der deutschen Variationen-*Suite (vgl. *Peurl *Franck, *Haußmann); der *Studentenschmaus* (5stg. 1626 u. 34) sowie zahlr. einzelne Gelegenheitswerke runden sein höchst liebenswertes und anmutiges weltl. Schaffen. Für die Kirche schrieb er: *Cymbalum Sionium sive cantiones sacrae* 5—12 voc. (1615); *Das Tedeum* 24stg. (1618); *Musica divina* 8—24 v. (1620); *Fontana d'Israel* (Israels Brunnlein, 1623, ^{251/52}); *Opella nova* (geistl. Konzerte a 3—5, I 1618, II 26, ²⁷) und ein 4—6stg. es Gesangbuch (*Cantional*) v. 1627 (darin auch sein Lied „Mach's mit mir, Gott, nach deiner Gütt“). In den bald solistisch, bald für Chor u. Orch. gesetzten geistl. Konzerten (oft über Kirchenlieder) ist er der dramatischste und plastischste deutsche Modernist zwischen M. Praetorius, Scheidt und Schütz, mit denen beiden er die „drei großen S“ des deutschen Frühbarock bildet. Unbeendete Gesamtausg. v. A. *Prüfer (I Venuskr. u. *Banchetto mus.*; II *Mus. bosc.* u. Gelegenheitsw.; III *Diletti past.* u. Stud.-Schmauß; IV *Cymbalum Sion.*; V—VII *Opella nova*); eine neue Ausg. v. A. Adrio i. Vorber. bei Bärenr. Ausw. v. 20 weltl. Liedern usw. v. dems. (Br. u. H.); 5 Waldliederlein im Kldb. f. GemCh, prakt. Ausw. v. W. Hermann (Vieweg), andere im staatl. Jugendldb.; 6 dt. Motetten hg. v. Adrio (Kallm.); Schering Beisp. 187/88; 9 Choralkonzerte f. 2—3 Stimmen u. Generalb., hg. v. L. Doormann (Bärenr.); Neue Ges.-Ausg. in 10 Bdn., hsg. von A. Adrio (Bärenr.).

Lit.: A. *Prüfer, J. H. Sch. (Hab.-Schr. Lpz. 1895); ders., Sch.s Stellung in der Gesch. d. dt. Liedes (Beiheft. IMG 1908); ders. in der Lilienronsfestschr. (Cymb. Sion.); H. *Kretzschmar, Gesch. d. dt. Liedes, S. 10ff.; K. *Hasse, Musikstil u. Musikkultur (1926), S. 138ff.; A. Adrio, Die Anfänge d. geistl. Konzerts. (1935).

Scheindissonanz, Scheinkonsonanz s. Dissonanz u. Konsonanz.

Scheinpflug, Paul, * 10. Sept. 1875 zu Loschwitz bei Dresden, † 11. März 1937 in Memel, stud. bei *Draeseke, *Rappoldi usw., wurde 1898 KonzM. in Bremen, 1909 Dirig. in Königsberg, 1914 dgl. am Berliner Blüthner-Orch., 1920 bis 28 GMD in Duisburg, dann in Dres-

den, jetzt Gastdirig. von Berlin aus. Auch kompon. er eine heitere Oper *Das Hofkonzert* (1922), 2 Ouvertüren, Kammermusik, Lieder, Chöre.

Schelble, Joh. Nep., * 16. Mai 1789 zu Hüfingen (Schwarzwald), † 7. Aug. 1837 zu Frankfurt a. M., wirkte als Musikh. in Stuttg., seit 1813 als Opernsänger in Wien, Preßburg, Berlin u. Frankfurt, wo er 1818 den Cäcilienverein gründete, den er auf bedeutende Höhe brachte. Geschmacklich war er jedoch ein arger Biedermeier-Philister, der zu Bachs Matth.-Passion gemüthlichere Rezitative schrieb. Seine Gehörsentwicklungs-Methode drillte auf das *absolute Gehör ein.

Lit.: O. Bormann, J. N. Sch. (Diss. Frkf. 1926).

Schelle, Johann, * 6. Sept. 1648 zu Geising (sächs. Erzgeb.), † 10. März 1701 in Leipzig, sang als Diskantist unter Schütz 1655—57 in Dresden, kam durch ihn bis 1664 als Chorsänger nach Wolfenbüttel, war dann Thomaner u. Stud. unter S. *Knüpfer in Leipzig, wurde 1670 Kantor in Eilenburg u. trat 1676 das Leipziger Thomaskantorat an (s. Nachf. wurde *Kuhnau). 4 Kantaten von ihm hg. v. *Schering in DTD 58/59; 6 weitere erscheinen (hg. v. Fr. Graupner) in den Veröff. d. KM.-Inst. Leipzig. Von 186 nachweisb. Werken sind 48 noch in B. B., Grimma, Luckau u. Zwickau erhalten.

Lit.: Friedr. Graupner, Das Werk des Thomaskantors J. Sch. (Kallm. 1929); A. *Schering im Bachjb. 1912 u. MG. Leipzigs II.

Schellenbaum, ein mit Roßschweifengeschmückter und mit Schellen besetzter Stab, der wohl durch die Türkenkriege in die dt. Mil.-Kapellen kam.

Schemelli, Georg Christian, * 1676, veröffentl. 1736 als Schloßkantor zu Zeitz ein Gesangbuch (954 *geistreiche, sowohl alte als neue Lieder u. Arien*) f. Singst. u. Generalbaß, für das J. S. Bach eine Reihe von Liedern beisteuerte (unausgesetzt hg. v. *Bargiel, Bachs Choräle Heft 8, Bote u. Bock; ausgesetzt u. a. v. M. *Seiffert 1925). Alle bis auf 3 (!) haben A. *Schering (Bachjb. 1924) u. Fred Hamel (ZfMW XII 232) Bach aberkennen wollen, doch steht diese Frage wohl noch offen.

Lit.: G. Geike, Das Sch.sche GB.

(Diss. Königsberg 1929); Ph. *Spitta, J. S. Bach II 590ff.

Schenk, Erich, * 5. Mai 1902 in Salzburg, stud. am Mozarteum, dann an der Münchner Akad. u. bei A. *Sandberger (1925 Dr. phil.), wurde Bibl. u. Lehrer am Mozarteum, machte 1925/26 Stud.-Reisen nach Italien, war 1927 Pressechef der „Salzbg. Festsp.“, hab. sich f. MW. 1929 in Rostock, organis. 1931 in Salzburg die mw. Tagung (Bericht 1932) u. wurde 1938 Ord. f. MW in Wien. Er schrieb: *G. A. Paganelli* (Salzbg. 1928); *Das Generalbaptrio im dt. Barock* (in Vorb.); *Joh. Strauß* (Athenaion 1941); Abhh. im Mozartjb. III u. Salzbg. Tagungsber., in ZfMW XI (Weber u. Graun), Festschrift d. Salzbg. Liedertafel 1927; Archiv f. Gesch. u. Altert. v. Oberfranken 1925 (Bayreuth); Musik 34 (Mozart u. d. Gestalt); Zur MG Mecklenburgs (1937) u. Kärntens (1942); Neuausgg. alter Mus. k bei Nagel u. Bärenr. Mit-Hg. d. LD. Pommern; jetzt LD. Donaugau.

Schenk, Johann, um 1690 Gambenvirtuose am Düsseldorfer Hof, später (laut Kupferstich v. s. Bruder Peter Sch., 1645—1715), „hochberühmter Musiker“ in Amsterdam. Für Gambe bot er 15 Suiten als *Konstoeffnungen* op. 2, 101 Stücke in 14 Kammersonaten mit Bc. *ad libit.* (!) als *Scherzi musicali* op. 6 (Neudr. v. *Leichtentritt in den Niederl. *Denkm., Schering Beisp. 245); *La Ninfa del Reno* op. 8; *L'Echo du Danube* op. 9; *Les fantaisies bizarres de la goutte* op. 10; außerdem 4stg. e Kammersonaten *Il giardino armonico* op. 3 (2 V, Gambe, Bc.); 18 V-Sonaten op. 7; an Vokalwerken: Arienauszug einer Oper *Ceres u. Bacchus* op. 1; *Koninklijke harp-liedereen* op. 4; das *Hooghied van Salomon* (Ges. u. Bc., 1724).

Schenk, Johann, * 30. Nov. 1753 zu Wiener Neustadt, † 29. Dez. 1836 zu Wien, wo er 1774 Schüler v. *Wagen-seil wurde u. dann als freier Musiker lebte. Eine Reihe v. harmlosen Singspielen machte ihn weithin bekannt, vor allem *Der Dorfbarbier* (1796, hg. v. R. *Haas als DTÖ 66); auch unterrichtete er zeitweilig Beethoven, als dieser mit Haydns Unterweisung unzufrieden war. Seine Selbstbiogr. v. 1830 in Studien zu DTÖ II, S. 75ff.

Lit.: Staub, J. Schenk (1900).

Schenker, Heinrich (j.), * 19. Juni 1868 in Wisniowczyk (Galizien), † 14. Jan. 1935 in Wien, stud. bei Bruckner am Wiener Kons. u. lebte in Wien als Kl.-u. Th.-Lehrer (Dr. phil.). Seine Schüler (*Vrieslander, Herman *Roth u. a.) hielten seine Methode, die klass. Meisterwerke auf ihre „Urlinie“ hin zu untersuchen, für außerordentlich bedeutend, doch wirkt seine Reduktionstechnik, um Substanzgemeinschaften nachzuweisen, keineswegs überzeugend; vgl. seine 10 Hefte „Der Tonwille“, seit 1925 als Jahrbuch *Das Meisterwerk in der Musik* (bisher 3 Bde.); 5 Urlinie-Tafeln (1932). Ferner schrieb er: *Neue mus. Theorien u. Fantasien*: I; HarmonieL. (1906); II Kontrapunkt (1910 bis 20); III Der freie Satz (1934); Beethovens 9. Sinf. (1912); Bearb. v. J. S. Bachschen Kantaten; Ph. Em. Bachschen Kl.-Konz.en, Händelschen Concerti grossi u. Orgel-Konz.en (diese 4 Hdg.); Hg. v. Ph. E. Bachs Ausgew. Kl.-Werken (mit einem Beitrag zur Ornamentik), chrom. Fant. u. Fuge v. Bach, Beethovens letzten 5 Kl.-Son.en; sodann bot er eine Ausg. v. Beethovens sämtl. Kl.-Son.en.

Lit.: W. Riezler, Die Urlinie (Musik XXII/7).

Scherchen, Hermann, * 21. Juni 1891 in Berlin, Dirigent modernster Richtung in Frankfurt a. M. u. Königsberg, jetzt Winterthur (polit. Emigrant).

Schering, Arnold, * 2. April 1877 in Breslau, † 7. März 1941 in Berlin; studierte V u. Th an der Berliner Hochschule, MW. in Leipzig bei *Kretzschmar (1902 Dr. phil.), war 1903—06 Hg. der ZfM., wurde hier 1907 Priv.-Doz., 1915 a. o. Prof., 1909—23 zugleich MG.-Lehrer am Kons. 1920 wurde er (als Nachf. *Aberts) Ordinarius f. MW. in Halle, 1928 (dgl.) in Berlin; seit 1904 gab er das Bachjb. heraus (dar. zahlr. Abh. v. ihm). Erschrieb: *Gesch. d. Instr.-Konz.s* (Diss. 1903, vollst. 1905, *27); *Gesch. d. Oratoriums* (1911, beide in *Kretzschmars Hdbb.); *Musikal. Bildg. u. Antlg. z. mus. Hören* (1911, *24); *Die niederl. Orgelmesse* (1912); *Studien zur MG. der Frührenaissance* (1914); *Neubearb. v. *Dommers Hdb. d. MG.* (1914); *Tabellen zur MG.* (1914, *34); *Dt. MG. i. Umriß* (1917); *Die metr.-rhythm. Grundgestalt unserer*

Choralmelodien (1924); Bd. II (1927) und III (1941) von *Wustmanns MG. Leipzigs; *Gesch. d. Musik in Beispielen* (1931); *Beethoven in neuer Deutung* 1934, worin mehrere Kammermusikwerke als Spiegelung von dichterischen Vorstellungen gedeutet werden (vgl. auch ZfMW XVI, 65ff. u. Neues Beeth.-Jb. V); *Zur Erkenntnis Beethovens* (Würzburg 1938); *Beethoven u. d. Dichtung* (1936); *Schuberts H.-moll.-Sinf. u. ihr Geheimnis* (1940); *Das Symbol in der Mus.* (1941, hg. v. W. *Gurlitt); *Über Kantaten J. S. Bachs* (1942, hg. v. *Blume); *Joh. Seb. Bachs Leipziger KM.* (1940). Abhh. u. a.: *Zur Bachforschung* (SbIMG IV u. V); *Zur Gesch. d. ital. Orat. im 17. Jh.* (Peters-Jb. 1903 u. SbIMG VIII); *Die Anfänge d. Orat.* (Hab.-Schr. 1907); *Zur Gesch. der Solosonate um 1620* (Riemann-Festschr. 1909); *Zur Grundlegung der mus. Hermeneutik* (Ästh. Kongr.-Ber. 1913); *Öffentl. Musikbildungswesen in Dtschl. vor 1843* (Festschr. d. Lpzger Kons. 1918); *Beeth. u. d. dt. Idealismus* (1921); *Zur Metrik der Ps. Davids v. Schütz* (P. Wagner-Festschr.); *Das Problem einer Philos. d. Musik* (Basler Kongr.-Ber. 1924); *MW und Kunst der Gegenwart* (Lpzger Kongr.-Ber. 1925); *Die Praxis der Diminution* (Kongr.-Ber. Wien 1927); *Aus den Jugendj. d. mus. Neuromantik* (Petersjb. 1917); *Über Musikhören u. MEmpfinden im MA* (dgl. 1921); *Zur ars inveniendi* (dgl. 1925); *Liszt* (dgl. 26); *Histor. u. nationale Klangstile* (dgl. 27); *Aus der Gesch. d. mus. Kritik in Dtschl.* (dgl. 28); *Mus. Analyse u. Wertidee* (dgl. 29); *Vom mus. Vortrage* (dgl. 30); *Künstler, Kenner u. Liebhaber d. M. im Zeitalter Haydns u. Goethes* (dgl. 31); *J. Brahms* (dgl. 32); *Erkenntnis d. Tonwerks* (dgl. 33); *Chorbibl. d. Thomasschule* (AFM I); *Takt u. Sinngliederung in der Mus. d. 16. Jhs.* (dgl. II); *Lpzger Ratsmusik (III)*; *Zwei Singspiele des Sperontes* (ZfMW VII); *Organismus oder Dekl.-Rhythm.?* (dgl. XI); *Händel u. d. prot. Choral* (H.-Jb. I); *Die Welt Händels* (dgl. V). *Musikalisches aus J. Burckards Liber Notarum* (J. Wolf-Festschr.); *Zur Entstehgs.-Gesch. d. Orch.-Allegros* (Adler-Festschr.); *Musikal. Symbolkunde* (Peters-Jb. 42 u. 43, Lpz. 1936 u. 37); *Zu Beeth.s Kl.-Son.en* (ZfM 1936); *Die*

Aufsatz-Sammlg. „Von gr. Meistern d. Mus.“ (Lpz. 1940); Hg. v.: Einstimmige Chor- u. Sololieder des 16. Jhs. (1912); Alte Meister der Frühzeit des Orgelspiels (1913); in den DTD: Hasses *Convers. di S. Ag.* (Bd. 20); Instr.-Konz. e dt. Meister (29/30); Kirchenkantaten der Thomaskantoren (58/59); ferner: Perlen alter Kammermusik (Kahnt); Altmeister des V.-Spiels (Peters); Quantz' Fl.-Schule (1907); Schütz' Weihnachtsorator. (Spittas Ges.-Ausg. Bd. 17 u. prakt. Bearb.). Sch: trat auch als Komp. hervor (Faustmusik, Solo-V.-Son.) u. dichtete die Spiele *Der Thomaskantor* (Bachjb. 1916 u. einzeln) u. *Der junge Händel* (1918).

Lit.: Festschr. f. A. Sch. hg. von H. *Osthoff (Berlin 1937); W. *Gurlitt, A. Sch. (Mus. u. Kirche 1941); ders., Nachwort zu Sch.s „Das Symbol in der Musik“ (1941); H. *Osthoff in AfMF VI.

scherzando, scherzoso (ital., spr. sker-), scherzend.

Scherzo (ital., spr. skerzo), „Scherz“, schon bei S. Bach u. Haydn vorkommende Bezeichnung, bei diesem bereit statt Menuett, dann durch Erweiterung u. Vertiefung aus diesem herauswachsende Form (Beethoven), auch ins Dämonische und Unheimliche reichend. Der Name begegnet aber im Sinn von *Capriccio bereits für weltl. Lieder des 16. Jhs., instr. erstmals bei A. Troilo 1608 u. bei B. *Marini 1622.

Lit.: G. *Becking, Beethovens Scherzothema (1921).

Scheurleer, Daniel François, 13. Nov. 1855 im Haag, † ebenda 6. Febr. 1927, Bankherr, wurde Vors. der *Vereeniging voor Nederlands MG.*, gründete 1921 die *Union musicologique* (mit *Bulletin* Bd. 1—6), Dr. h. c. (Leiden), besaß eine wertvolle mw. Bibl. (Katalog I 1893, II 1903, III 1910) u. Instr.-Sammlung (Katalog 1893). Eine Sch.-Festschr. (1925) enth. die Bibliogr. seiner Schriften, so u. a.: *H. Berlioz en Antoine Wiertz* (Haarlem 1878); *Mozarts verblijf in Nederld.* (Haag 1883 u. 1909); *Fr. Liszt* (Haarl. 1887); *Repert. d. Nederl. sche MLit.* (I 1902); *Mozartiana* (1903); *Het muziekleven van Amsterdam in 17e eeuw* (1904, 211); dgl. v. Haag (1911); *Portretten van Mozart* (1906); *Nederlandsche Lieder-*

boeken (Bibliogr. bis 1800, 1912); Einl. zu *Röntgens Ausg. von 2 V.-Son. en *Locatellis (1911); Hg. v. *Een devoot ende profijt. boecxken v. 1539* (1889), v. Jan Fruytiers *Ecclesiasticus v. 1565* (1898) u. *Souterliedekens* (1898, auch dtsh.). Abhh. in der Zs. des Vereins f. niederl. MG.

Schiassi, Gaetano Maria, * um 1690 in Bologna, † 1754 in Lissabon als Hkplm., Mitgl. der *Accad. dei filarm.*, schrieb 12 instr. Concerti (Le Cène, Amsterd.) u. Einzelwerke (hs. in Dresden u. Upsala). Seine Weihnachtssinf. bot Upmeyer 1928 bei Vieweg.

Schick, Philippine, * 9. Febr. 1893 in Bonn, stud. seit 1910 an den Univ. München u. New York, 1914—19 in München bei *Klose und *Zilcher, 1922—26 bei H. W. v. *Waltershausen, mit dem sie bis 1933 vermählt war; sie schrieb 20 Liederzyklen m. Kl. m. StrQu. oder Orch., Werke f. Kl, Org, V; Kl-Trio, Vc-Son, Kantate „Der Einsame an Gott“ (ADMV. 1929), Orat. „Welt der Liebe“ (Tagore), „Bretonischer Totengesang“ (gemCh. und Orch), FrCh.e; Schottische Tanzsuite f. kl. Orch.; Melodramen; Passac. u. Choral-fuge über *Magnificat* f. Orch. (bzw. 2 Kl.e); Kantate „Von unvergängl. Liebe“, 2 Tanzpantomimen f. Orch. „Vergessene Gäste“ u. „Elixiere des Teufels“ (nach Peters-Pawlinin); Kinderchöre m. Kl. (op. 45).

Lit.: A. *Würz in ZfM 108, 511ff.

Schiedermair, Ludwig, * 7. Dez. 1876 in Regensburg, Schüler v. *Sandberger (MW.) u. A. *Beer-Wallbrunn (Komp.) in München, 1901 Dr. phil. (Diss. Künstlerische Bestrebungen am Hof des Kurf. Ferd. Maria v. Bayern), 1899 u. 1903 Staatsex.; stud. nochmals bei *Riemann u. *Kretzschmar (Lpz. u. Berlin), reiste in Italien u. wurde 1906 in Marburg PrivDoz. d. MW, 1912 nach Bonn umhabilitiert, wurde hier 1914 Prof., 1915 etatsm. Extraord., 1919 Seminar-dir., 1920 Ord., 1927 zugleich Dir. des Forschungsinstituts am *Beethovenhaus*, jetzt auch Sektionsvors. bei der Dt. Akad. Er komp. Lieder u. eine Oper u. schrieb u. a.: *Simon Mayr* (I 1906, II 10); *Bayreuther Festsb. im Zeitalter des Absolutismus* (1908); *Einf. in das Stud. d. MG.* (1918, 24, 30); *Mozart* (1922);

Der junge Beethoven (1925, ²40); *Die dt. Oper* (1930, ²1940). Hg. der Briefe Mozarts u. s. Familie (5bdg., 1914); Mozarts Hs. (1922); Veröffentlichungen d. Beeth.-Hauses (1920—30 6 Hefte). Abhh. Die Öttingen-Wallersteinsche Hofkap.; Frühdt. Oper in Baden (SbIMG XIV, Petersjb. 1910 u. Sandbergerfestschr.); Eine unbekannte Erlebnissschr. Neefes (Peters-Jb. 1933); Festschr. f. L. Sch., hg. v. A. *Schmitz, 1937.

Schiedmayer u. Söhne, namhafte Kl-Fabrik in Stuttgart, begr. 1806 v. Joh. Lorenz Sch. (1786—1860); davon zweigte sich 1853 als Harmoniumfabrik die jetzt ebenfalls blühende Kl-Firma J. u. P. Schiedmayer ab. §

Lit.: A. *Eisenmann, Sch. u. Söhne (1909).

Schikaneder, Joh. Emanuel, * 3. Jan. 1748 in Regensburg, † 21. Sept. 1812 zu Wien, wandernder Theaterdirektor u. Textdichter, für den Mozart die *Zauberflöte* schrieb. Daß jedoch der eigentliche Librettist sein Schauspieler K. L. Gieseke (* 1761 in Augsburg, † 5. März 1833 als Prof. d. Mineralogie in Dublin) gewesen sei, ist kaum glaubhaft; dazu H. *Abert, Mozart II 762ff., wo alle Speziallit. verzeichnet ist.

Lit.: E. v. *Komorzynski, E. Sch. (1901); ders., in s. neuen Mozartbüchern.

Schildt, Melchior, * 1593 in Hannover, † ebenda 28. Mai 1667; stud. dort bei A. Crappius, 1609 in Amsterdam bei *Sweelinck, war seit 1623 in Wolfenbüttel, seit 1626 in Kopenhagen, seit 1629 in seiner Vaterstadt Org. (an der Marktkirche Nachf. seines Vaters Antonius u. s. Bruders Ludolph, nachdem schon ein Gerdt Sch. 1547—69 an der Ägidienkirche Org. gewesen war) — noch heute besteht dort eine Schildtsche Familienstiftung. An Werken erhielten sich zwei Variat.-Reihen f. Kl (hg. v. H. *Panum in MfM 1888), 2 Orgelchoräle (hg. v. M. *Seiffert in Vj. VII) u. 2 Org.-Vorspiele (hg. in dess. Organum).

Lit.: M. Seiffert, Gesch. d. Kl-Musik S. 115ff.; ders., Sweelinck u. s. dt. Schüler (Vj. VII); Th. W. *Werner, M. Sch. u. s. Familie (AfMW II u. Kroyer-Festschr. 1933); ders., A. Crappius (ibid. V); ders., Gerdt Sch. (in Zs. d. Ges. f. niedersächs. KGesch. 38, 1933); ders., M. Sch.s Testament (AfMF 2, 1937).

Schillings, Max (von), * 19. April 1868 in Düren, † 24. Juli 1933 in Berlin, mütterlicherseits mit den Brentanos verwandt, als Gymn. in Bonn Schüler v. KönigsLöw u. *Brambach, stud. dann 3 Jahre in München, wurde 1892 Ass. bei den Bayreuther Festspielen, lebte dann bis 1908 in München, wo er mit *Thuille, R. Strauß, *Mottl usw. befreundet war (Lehrer u. a. v. *Furtwängler u. *Heger) u. 1903 Prof. wurde. 1908 ging er als GMD. nach Stuttgart, 1911 Dr. h. c. (Heidelberg), 1912 persönl. geadelt, 1910—20 Vors. des Allg. dt. MV.s; 1919—25 leitete er als Intendant die Berliner Staatsoper, seit 1923 mit der Sängerin Barb. Kemp vermählt; 1932 wurde er Präsident der pr. Akad. d. Künste. In den letzten Jahren leitete er auch die Zoppoter Waldoper u. Operngastspiele in USA. Als Tonsetzer ist Sch. einer der ansehnlichsten Nachwagnerianer gewesen; ist seine Oper *Ingwelde* (Karlsruhe 1894) noch sehr eng an Wagners *Nibelungen* angelehnt, so steht der *Pfeifertag* (Schwerin 1899, Neubearb. Berlin 1931) etwa zwischen *Meistersingern* u. *Thulles *Lobetanz*; am reinsten verkörpert *Moloch* (Dresden 1906, nach Hebbel) dasjenige, was Sch. gewollt u. gekonnt hat — einen hochgesinnten Symbolismus in der Nähe etwa der Pfitznerschen *Rose vom Liebesgarten*. Die weit erfolgreichere *Mona Lisa* (Stuttg. 1915) dagegen verquittet Verismo und Romantik ungefähr in der Nachbarschaft von *Wolf-Ferraris *Schmuck der Madonna*. Ferner schrieb er eine edel-herbe Musik zur *Orestie* des Aischylos (1900) u. eine zu Faust I (1908); wertvoll sein sinf. Prolog zu Sophokles' *König Ödipus*. Viel musiziert wurden seine *Glockenlieder* (Spitteler, Ten. u. Orch., op. 22), die Melodramen *Kassandra* u. *Eleusisches Fest* (Schiller), *Hexenlied* u. *Jung Olaf* (Wildenbruch); ferner zahlr. Lieder, Chöre, Chorwerke m. Orch. (*Dem Verklärten, Hochzeitslied* [Goethe]). An der Spitze seiner Instr.-Musik steht das umfangreiche u. schöne V.-Konz. op. 25; ferner: StrQu e-moll op. 1; sinf. Orch.-Fantasien *Meergruß* und *Seemorgen* op. 6; Zwiesgespräch f. V, Vc u. kl. Orch.; Stücke f. V u. Kl op. 5, 18, ohne op. *Am Abend*; Festl. Marsch (Mil.-Orch.); Hochzeitsklänge (Walzer f. Kl); Kl-

Stücke op. 36; StrQuint. op. 32. Außerdem schrieb er Rezitative zu Mozarts *Entführung*.

Lit.: Aug. Richard, M. Sch. (1922); W. Raupp, M. Sch. (1935); ders. in ZfM Juni 34.

Schindler, Anton, * 13. Juni 1795 zu Meedl bei Mährisch-Neustadt, † 16. Jan. 1864 zu Bockenheim bei Frankfurt a. M., begann in Wien als Praktikant bei Beethovens Rechtsbeistand, ging aber 1822 ganz zur Musik über, wurde KonzM. (Dirig.) am Josephstädter, 1825 am Kärntnertortheater. Er war seit 1815 Beethovens nächster Vertreter u. Sekretär u. führte 1823/24 nach dessen Angaben alle 9 Sinf. auf. Nach B.s Tode wirkte er zu Pest, Wien u. Münster. 1835 ging er als städt. MD. u. Domkplm. nach Aachen u. stellte hier sein grundlegendes Erinnerungsbuch über Beethoven fertig (1839, stark umgearb. 1860, Neudr. v. *Kalischer 1909 und v. *Volbach 1927, engl. 1841, franz. 1865); seit 1840 lebte er auf Reisen (Auszüge aus s. Tagebuch in Paris bot L. Schemann in ZfM 1933, Neuausg. v. Marta Becker [Frankft. 1939]) u. schrieb 1842 „*Beeth. in Paris*“; 1848 zog er als Schriftsteller u. Musiklehrer nach Frankfurt a. M. — hier war Franz *Wüllner sein Hauptschüler. Sch.s „Beethoven“ ist oft als unzuverlässig angegriffen worden (so noch von M. *Unger), hat sich aber doch auch in vielen Fällen als überraschend stichhaltig nachprüfen lassen u. bildet daher eine der wichtigsten u. unmittelbarsten Quellen der Beeth.-Forschung. Auch hat Sch. beachtlich komponiert. Sein Nachlaß kam ans Bonner Beethovenhaus.

Lit.: Ed. Hüffer, A. Sch. (Diss. Lpz. 1909); R. *Zimmermann in AMZ 1925 Nr. 38/39 u. 1930 Nr. 13; Das Orch. 1926 Nr. 17—19; Köln. Ztg. 19. 4. 30; NMZ 1926 Nr. 12; Bosses Almanach 1927, ZfM 1934/1 u. 1935/4; W. Nohl, A. Sch. als Beeth.s Schüler (Die Mus. 29, 1937).

Schindler, Hans, * 23. Okt. 1889 in Pfaffenhofen, stud. an der Münchner Akad. u. wurde 1913 Lehrer (1928 Prof.) f. Orgel u. Theorie an der Würzburger Musikschule. Auch komp. er stattlich, u. a. Son. f. Ob u. Orgel op. 38; Passacaglia u. Fuge op. 38b f. Org.; Introd., Chaconne Z. Doppelfuge f. Org. op. 39; Vld.er-Suite f. Soli, gem.

Ch. u. Kammerorch.; StrQu. „Nordische Skizzen“, Suite f. Cl. u. Kl., Kammertrio im alten Stil f. Ob., Fg., Kl.; Kammersonate f. V., Br., Orgel. **Schirmer**, G., Musikverlag in New York, gegr. 1861 von Gustav Sch., * 19. Sept. 1829 zu Königsee (Sa.), † 5. Aug. 1893 zu Eisenach, der bedeutendste Verlag für ernste Musik in USA., auch Hg. der wertvollen Zs. *The Musical Quarterly*.

Schisma (griech., spr. Sch-, = Spaltung), das kleinste mus. Intervall c—his = etwa $\frac{1}{100}$ Ganzton, auch gleich dem Unterschied zwischen reiner u. temperierter Quinte.

Schjelderup, Gerhard, * 17. Nov. 1859 zu Christiansand (Norwegen), † 29. Juli 1933 in Benediktbeuren (Ob.-Bay.), stud. Vc u. Komp. in Paris (*Massenet), lebte seit 1896 in Deutschland (zuerst in Dresden), schrieb zahlr. Opern, Orch.-Stücke, Suiten, eine Sinf., sinf. Dichtg. *Brand*; Kammermusik, Balladen, Lieder, Chöre. Auch schrieb er 1903 mit W. *Niemann, 1908 allein ausführlicher eine Biogr. v. Grieg; ferner: R. Wagner (dän. 1908, dt. 1913). *Lit.*: W. *Altmann, G. Sch. im heutigen Musikbetrieb (ZfM Jg. 100 S. 317f).

Schlaffhorst, Clara, * 1863 in Memel, Schülerin v. Jul. *Hey, verdeutschte 1897 mit Hedwig Andersen (* 1866 in Memel, Schülerin v. H. *Barth) L. Koflers „Kunst des Atmens“, begr. mit dieser 1916 bei Fulda die „Rotenburger Atemschule“, die beide 1926 nach Hustedt bei Celle verlegten, jetzt auf einem Gut in Pommern, 1928 erschienen beider Aufsätze „Atmung und Stimme“ (Kallmeyer).

Schlaginstrumente sind (im Gegensatz zu Blas-, Zupf- und Streichinstrumenten) alle diejenigen, deren Tonerzeugung mit Hämmern, Schlägeln usw. erfolgt, also im weiteren Sinn auch *Hammerklavier, *Zimbal, *Celesta, *Xylophon, *Glockenspiel. Im engeren Sinn rechnet man aber zu ihnen von solchen mit bestimmbarer Tonhöhe nur die *Pauken, mit unbestimmbarer gr. u. kl. *Trommel, *Tamtam, *Becken, *Triangel, *Kastagnetten, *Schellenbaum, *Zimbelkranz usw. In der *Instrumentenkunde teilt man jetzt aber nicht nach der Handhabung, sondern nach dem tönenden Material.

Lit. u. a.: J. Chr. Fischer, *Rhythm. Übungen f. versch. Schlaginstr.e* (Lpz. 1931); S. N. Coleman, *The drum book* (N. Y. 1931); B. St. Mason, *Drums, tamtams and rattles* (New York 1938); H. Gärtner, *Der Weg z. d. Schl.-Instr.en* (Hohe Schule d. Mus., hg. von Jos. *Müller-Blattau, Potsdam 1937).

Schlechte Zeit, unbetonter Taktteil, Senkung, Arsris.

Schleifen, Schleiflade s. Orgel.

Schleifer, betonter Vorschlag von zwei Untersekunden, Zeichen:



Schlemm, Gustav Adolf, * 17. Juni 1902 in Gießen, stud. 1918–23 in Frkft. a. M., ThKplm. in Münster, MD in Herford, 1931–33 Oberleiter Meinungen, 1935–37 i. Kplm. Reichssender Hamburg, lebt seitdem in Berlin; schrieb OrchWerke, Kammermusik, Chöre, Lieder. Seit 1941 u. a.: Heldische Ouv., V-Konz., Beschwingtes Vorsp., Tanzsuite, KlStücke, KlSon., Trio f. Ob, Cl, Fg, 2 StrQu, Bläserquintett, Schwarzwälder Ballett, konzertante Musik f. V, Vc, StrO; Capriccio f. V u. Orch.

Schlenzog, Martin, * 6. Juni 1897 zu Löwen, Kr. Briege, Schüler v. Hiel-scher, Musiklehrer an Landerziehungs-heimen, lebt jetzt bei Hamburg, gehört zum Kreis der Musikantengilde u. schrieb u. a. Kantaten, Motetten, Liederkreise, Stücke f. StrOrch., Haus-musiken f. V u. Laute; Musik f. kl. Kirchenchöre u. Musikgruppen (1933); 5 Legenden f. StrOrch. (1936), eine un-gedr. Sinf. f. gr. Orch.

Schlesinger, zwei Musikverlage;

1) Schl.sche Buch- u. Musikhdlg. in Berlin, gegr. 1795 von Ad. Martin Schl. (j.), 1864 verkauft an R. Lienau u. jetzt von dessen Söhnen fortgeführt; 2) M. A. Schl. in Paris, gegr. 1822 v. des Genannten Sohn Moritz Ad. Schl. (j.) (* 3. Okt. 1797 in Berlin, † 11. Sept. 1871 in Baden-Baden), der auch die *Gazette musicale* (seit 1835 *Revue et gaz. mus.*, bis 1880) gründete; Wagners Pariser Brotherr, siedelte 1849 v. Paris nach Baden-Baden über (s. Nachf. war L. Brandus). Beethovens Sonaten op. 109, 110, 111 erschienen gleichzeitig bei Schl. in Berlin u. Paris.

Moser, Musiklexikon.

Lit.: M. *Unger, Beethoven u. seine Verleger (1921); R. Dumesnil im *Mercure de France* v. 15. Aug. 1932.

Schletterer, Hans Michel, * 29. Mai 1824 zu Ansbach, † 4. Juni 1893 zu Augsburg, stud. bei *Spohr in Kassel, bei F. *David (j.) u. E. Fr. *Richter in Leipzig, 1847 MD. in Zweibrücken, 1854 UnivMD. in Heidelberg, 1858 prot. Kirchenkplm. in Augsburg, wo er 1865 den OratV. u. die Musikschule gründete (1875 Dr. h. c. Tübingen). Er schrieb u. a. die recht oberflächlichen Bücher *Das dt. Singspiel* (1863); J. Fr. Reichardt (I 1865); *Gesch. d. geistl. Dichtg. u. kirchl. Tonkunst* (I 1869); *Studien zur Gesch. d. franz. Musik* (I–III 1884–85, Plagiat nach Castil-Blaze); Vorträge (in Waldersees Sammlg.); übers. Grétrys *Richard Löwenherz* (Ges.-Ausg. Bd. 1); Hg. v. Breitkopfs Operntextbibl. u. einer Ausw. ev. KGes.e *Musica sacra* (2bdg. 1887, 2v. Trautner 1908).

Schlick, Arnold, blinder Org., 1492 in Straßburg, am Heidelberger Hof wohl schon vor 1496, angeblich aus Böhmen; da er auch den Titel eines kais. Org. be-saß, wird er wohl vorher am Hof Kaiser Friedrichs III. in Graz oder Wiener Neustadt gedient haben; † nach 1527, auch nach Torgau u. Hagenau als Spieler berufen. Er bot einen höchst wichtigen *Spiegel der Orgelmacher u. Orga-nisten* (1511, Unicum bis 1933 in Frkft. a. M.); Neudrucke v. *Eitner (Beil. zu MfM I 1869) u. v. Flade (Mainz 1932), original-getreuer Neudruck v. P. Smets (Mainz 1937). Seine *Tabulaturen etlicher lob-ge-sang und Lidlein* (1512) enthalten ein Salve regina f. Orgel u. Liedsätze f. Laute (z. T. mit Gesang; Neuausg. v. G. Harms 1924); bei der Hg. war sein gleichnamiger Sohn (damals Stud. in Hdlbg.) beteiligt. Eine Abh. *De musica poetica* auf Staatsbibl. Berlin.

Lit.: R. *Eitner in MfM XXI 192; A. *Pirro, *Orgues et Organistes de Haguenau* (*Rev. de musicol.* 1926); die beste Inhaltsangabe des Spiegels gab Fritz *Stein, *Musik in Heidelberg* (1912, 2²¹); E. Molzberger in ZfHaus-musik 11 (April 1942).

Schliepe, Ernst, * 25. Mai 1893 in Darkehmen (Ostpr.), war Thkplm., 1921 bis 33 MKrit. in Berlin, jetzt Leiter der Fachschaft Solisten in der RMK. Schrieb Opern (Der Herr v. gegenüber,

Marienburg), OrchVar.en, 2 StrQu.e, KlWerke, MCh.e, Dt. Kantate op. 35, Lieder, Festouv., Konz.-Rondo (Storm); Bearb. v. J. Strauß' *Indigo* als *Nacht am Bosphorus*.

Schlüssel (lat. *clavis*, franz. *clef*, engl. *key*) heißt ein dem *Linien-system jeweils vorangestelltes Zeichen (Tonbuchstabe), weil erst durch ihn die *Tonhöhe der „geschlüsselten“ Linie festgelegt wird. Zum Zustandekommen der Zeichen siehe F-, G-, C-Schlüssel. Man unterscheidet drei Klassen: g-, c- und f-Schlüssel, und zwar besonders:



Von diesen sind heute fast nur noch der Violin-, der Bratschen- u. der Baß- (selten der Tenor-) Schl. in Gebrauch. Zum Problem des „Spielens alter Schl.“ siehe Linien-system, Chivette, Partiturspiel.

Schlüsselfiedel, im 15.—17. Jahrh. eine *Drehleier, die mit dem Streichbogen gespielt wurde oder (anders herum betrachtet) eine Geige, deren Saiten nicht mit dem Finger auf *Bünden, sondern durch eine *Klavatur verkürzt wurden.

Schlussus, Heinrich, *6. Aug. 1888 in Braubach a. Rh., lyr. Opernbariton, auch KonzSänger, zuerst in der Postlaufbahn, in Frkft. ausgeh., Kriegsteiln., debütierte 1915 in Hamburg, kam 1917 von Nürnberg an die Berliner Staatsoper.

Schluß. Zur Schlußbempfindung in der Musik genügt nicht nur, daß die Töne irgendwann u. irgendwie aufhören, sondern daß man den Schluß rhythmisch-periodenhaft, melodisch u. harmonisch-funktionell als hier sinnvoll eintretendes Ereignis spürt. Schlüsse auf dem 8. Takt haben etwas Absinkendes, auf dem 9. (= 1. Takt einer zu denkenden nächsten Phase) etwas stark Betontes u. Bestimmtes. Melodisch wird der Schl. als Ergebnis des Tonfalls (*Cadenz) zur *Finalis oder *Confinalis (bzw. in der Diskant-*Klausel durch Aufstieg zur Hoch-Finalis) empfunden. Harmonisch gibt es im Dur-Moll-System nur dreierlei Schlußtypen: *Ganzschluß, *Halb-

schluß und (eigentlich die Schlußwirkung negierend) *Trugschluß (in den *Kirchentonarten dagegen noch mehr *Distinktionsschlüsse, z. B. den *phryg. Schl.). Der Halbschluß ist melodisch einer, der nicht auf den Grundton führt, metrisch einer auf „Halbzeit“, funktionell ein solcher auf der Dominante statt der Tenika.

Schmalstich, Clemens, * 8. Okt. 1880 zu Posen, stud. in Bonn 4 Sem. Philos., dann auf der Berliner Hochschule bei *Rudorff Kl, bei *Humperdinck Kompos., war 1909—10 Th-Kplm., 1910—19 Korrep. u. Kplm. an der Berliner Staatsoper, seit 1933 Lehrer an der Opernschule der Berliner Hochschule; er schrieb eine Operette, Musik zu *Peterchens Mondfahrt*, d. Oper *Die Hochzeitsfackel* (Königsbg. 1942), elegante Kl-Musik, Lieder, Duette und neuerdings zahlr. Filmmusiken.

Schmehling s. Mara.

Schmiedel, Hermann, Ritter v., * 20. Juni 1894 in Graz, in Wien ausgeh., wurde Dirig. in Elberfeld, Frankfurt, Prag, seit 1931 KonzDir., jetzt Dir. des Steierm. MV.s u. Gründer eines Bachchors in Graz, Prof. Er schrieb u. a. „Anteil der Steierm. a. d. dt. Musik“ (Das Johanneum III 37ff., 1940).

Schmeltzl, Woltgang, * um 1500 zu Kemnat (Oberpfalz), † um 1561 als Pfarrer zu St. Lorenzen am Steinfeld (Österr.), wurde Kantor in Amberg, wanderte nach Wien, wo er um 1540 Schulmeister am Schottenkloster u. Kantor an S. Salvator war. Als solcher gab er 25 **Quodlibets* heraus als Ldb. *Guter, seltzamer und künstreicher teutscher Gesang ... mit 4 oder 5 Stimmen* (1544).

Lit.: Elsa Bienenfeld (j.) in SbIMG VI (1904); Neudrucke außerdem besonders bei R. *Eitner, Das dt. Lied (1880); Schering Beisp. 111.

Schmelzer, Johann Heinrich, *um 1623, † im Febr. oder März 1680 zu Wien, wo er seit 1649 namhafter Geiger der kais. Hofkapelle war, stark auf H. *Biber wirkte, 1671 Vize- u. 79 Hkplm. wurde. Fesselnd sind seine Kammermusikwerke: *Duodena select. sonatarum* (1659, 12 Triosonaten); *Sacroprofanus concentus musicus* (1662, Sonaten f. V, Violon., Pos.en); *Sonatae unarum fidium* (1664, 6 Solo-V-Son., 1 neugedr. bei G.

Beckmann); dann schrieb er zu Bertalis *La contesa dell'aria* (1667) die Ritterballettfanfaren (DTÖ 56); anderes hs. in Wien, Kremsier, Paris u. Upsala; eine Brautmesse hg. v. *Adler (j.) in DTÖ 49. — S. Sohn Andreas Anton Sch. (1653—1701) geigte 1671—1700 in der Wiener Hofkapelle.

Lit.: A. *Moser, *Gesch. d. V-Spiels* S. 126ff.; E. *Wellesz (j.), *Die Ballettsuiten beider Sch.* (1914) in *Sitzungsber. d. Wiener Ak. d. W. ph.-h.* 176/5; P. *Nettl (j.) in *Studien zu DTÖ* 8.

Schmicerer s. Schmikerer.

Schmid, Anton, * 30. Jan. 1787 zu Pihl bei Leipa (Böhmen), † 3. Juli 1857 zu Baden bei Wien, schrieb als Kustos der Musikabt. der Hofbibl. Wien die wertvollen Bücher *O. dei *Petrucci* (1845); *J. Haydn u. Zingarelli* (1847); *Gluck* (1854, die erste ernsthafte Biogr. des Meisters); ferner in *Dehns *Caecilia* 1842—46 Beiträge zur Lit. u. Gesch. d. Tonkunst.

Schmid, Bernhard d. Ä., * 1520 zu Straßburg, † wohl 1592 ebenda, war seit 1560 Org. an S. Thomas, seit 1564 am Münster; bot 1577 die wertvollen 2 Bücher einer neuen künstlichen Tabulatur auf Orgel u. Instr. (Bearbb. Lassoscher u. a. Motetten sowie v. Tänzen); sein Sohn Bernhard d. J. (* 1548), in beiden Ämtern des Vaters Nachf., gab 1606 heraus: *Tabulaturbuch v. allerhand auserlesenen schönen Praeludis, Toccaten, Motetten, Canzonetten, Madrigalien u. Fugen zu 4, 5, u. 6 Stimmen*. Neudr.: Schering Beisp. 136; in *Halbigs Tänzen des 16. Jhs.; in J. *Wolfs Hdb. d. Not.-K. II; bei *Ritter, *Gesch. d. Orgelspiels* usw.

Lit.: M. *Seiffert, *Gesch. d. Klaviermusik* S. 13ff.

Schmid, Edmund, * 3. Mai 1886 zu Berlin, stud. am Sternschen Kons., lebt in Lüneburg, Hamburg u. Kiel (hier als Leiter der Kl.-Abt. des Kieler Kons.), hervorragender Pianist, Hg. (Clementi-Tausigs *Gradus*, Beethovens Konzerte usw.) u. Kl-Lehrer.

Schmid, Heinrich Kaspar, * 11. Sept. 1874 zu Landau a. Isar, sang 1884—89 als Regensburger Domspatz unter J. *Mitterer, war 1899—1903 Schüler v. *Thuille u. a. (Münchener Akad.), dann Lehrer am Odeon zu

Athen, seit 1905 wieder in München (Lehrer a. d. Akad., 1919 Prof.), wurde 1921 Dir. des Karlsruher Kons., 1924 bis 32 des Augsburger Kons., seit 1933 1. Vors. des Münchner Tonkünstlervereins, seit 1934 Reichsleiter der Fachgruppe Musikerzieher im NS.-Lehrerbund; lebt in Geiselbullach (Post Olching) bei München. „Er gehört neben A. *Reuß zu den Mitgliedern der ‚Münchner Schule‘, die sich aus der Neuromantik zu einer ganz freien u. innerlichen Tonsprache durchgefunden haben; besonders fühlbar ist bei Sch. der Zusammenhang mit altbayr. Volksmusik“ (Riemanns Musiklexikon). Er schrieb Lieder (op. 1, 7, 8, 9, 12, 13, 15, 17, 18, 19, 20, 24, 29 [mit Org.], 31 [mit Git.], 32b, 33, 37); Kl-Stücke (op. 2, 5, 16, 39, 45, 53); eine Sonatine op. 3; Paraphr. über ein Thema v. Liszt (2 Kl. e op. 30); Bayr. Ländler 4 Hdg. op. 36; Serenade dgl. op. 58; Chöre op. 4, 10, 11, 21, 22, 23, 25, 38, 41, 44, 47—50, 54, 55, 59, 62, 64; *Altengl. Schlummerlied* (Frauenst. u. kl. Orch.) op. 6; Weihnachtsgesänge (1stg. Chor u. Instr.e) op. 14; StrQu op. 26; V-Son. op. 27; BlQuint. op. 28; Eichendorffzyklus *Klang um Klang* (hohe St. u. Orch.) op. 32a; 5 Tongedichte f. Solobl. (Fl, Ob, Cl, Horn) u. Kl op. 34; Kl-Trio op. 35; *Finden u. Meiden* (Volksliederspiel, Mezzo, Bar., KinderCh, StrQuint. oder Kl) op. 40; *Vilsbiburger Liebfrauenspiel* op. 42; *Abendfeier* (Alt, Fl, Cl, Horn, Fg, Kl) op. 43; Vc-Son. op. 46; V-Son. mit Org. op. 60; MCh.e mit Begl. op. 51, 52; *Meditation* f. V u. Orch. op. 57; *Liederserenade* f. Soloqu. u. StrQu (od. Kl) op. 61; Messe *Donna pacem* f. GemCh op. 63; *FrCh.e Psalter u. Harfe* mit Begl. op. 65; 27 Sätze im Staatl. Jugendldb. Neueste Werke u. a. mehrere Messen, bes. op. 72 in d (Ch, Orch., Org.); *Von deutscher Art* (Suite f. MCh u. Kl) op. 85; *Tanzbilder aus unserer Zeit* (MStimmen, Tanzensemble) op. 87; Huldigung an W. v. d. Vogelweide (GemCh, gr. Orch.); *Turmmus.* op. 105.

Lit.: H. *Roth, H. K. Sch. (1921).

Schmid, Otto, * 6. Mai 1858 zu Dresden, † ebenda 12. Sept. 1931, Cruzianer, Schüler v. Edm. Kretschmer, Musikkritiker, 1905 Prof., 1912—24 MG.-Lehrer am Kons., schrieb außer

lokalen Festschriften u. kleineren Biogr. *Das sächs. Königshaus in mus. Betätigung* (1900); *Gesch. d. Dresdener Staatsooper* (I 1926, II 27); Hg. v. 10 Heften *Musik am sächs. Hof* (Hasse, Zelenka, Heinichen, Tuma, Naumann usw.); *Die KM. in der Kath. Hofkirche zu Dresden* (Mitt. d. Vereins f. Gesch. Dresdens, Heft 29, 1921).

Schmid-Lindner, August, * 15. Juli 1870 zu Augsburg, stud. 1886—90 bei Bußmeyer u. *Rheinberger (München) u. bei Sophie Menter, seit 1893 Kl-Meister (1903 Prof.) an der Münchner Akad., trefflicher Kammermusikspieler (Reger), Hg. der Kl-Werke Bachs u. Liszts (Schott).

Schmidt, Ernst, * 10. April 1864 zu Schwabheim bei Schweinfurt, † 29. Dez. 1936 in Erlangen, 1887 ML. in Windsbach u. Schüler v. J. *Zahn, 1889 Stadtkantor u. Schulmusiker in Rothenburg o. d. T., 1894 städt. MD., 1916 Prof., 1917 UnivMD. in Erlangen, 1927 D. theol. u. Vorst. des Inst. f. KM., 1931 im Ruhestand. Er schrieb außer km. Chören u. Abhh.: *Zur Gesch. d. G.D.s u. d. KM. in Rothenburg* (1905); *Mus. Anh. zur bayr. ev. Agenda* (1922/23); *Gesch. d. ev. G.B.s in Rothenburg* (1928); 280 ev. KL.-Mel. 4stg. v. Zahn, Herzog u. Sch. (1932).

Schmidt, Ernst Friedrich (Enkel von Emil *Kauffmann), * 7. März 1904 in Tübingen, stud. hier und in Göttingen Naturw., 1924—27 in München (Akad. d. Tk.) Br. (Ph. Haas), Komp. bei *Courvoisier, MW bei *Sandberger, *Gurlitt, *Besseler, *Lach, *Ficker, R. *Haas, *Orel, promov. 1929 unter K. *Hasse (Diss. „C. Ph. E. Bach und s. Kammermusik“, Bärenr. 1931), trieb in Wien Haydnstudien, 1934 PrivDoz. in Graz (HabSchr. „J. Haydn“, Bärenreiter), begann den Aufbau des dortigen Seminars, 1935—37 a.-o. Prof. u. UnivMD. in Tübingen (Aufbau des schwäb. Landesmusikarchivs u. Leiter d. Akad. MV.s); 1937 Dirig. in Amorbach u. Miltenberg (Ortsforschungen), 1939 der evang. Madrigalvereinigung Augsburg, seit 1940 bei der Wehrmacht. Ferner schrieb er „Mozart“ (Lübeck 1935), Jos. Haydn-Gedenkschr. (Rohrau 1932), Die Orgeln der Abtei Amorbach (Buchen 1938), Haydn-Abhh. in ZfMW XIV u.

ZfM 1937, Beethovens Bachkenntnis (N. B.-Jb. V), H. L. Haßler (Z. d. hist. V. f. Schwaben u. Neubg. 54, 1940), Mozart u. d. geistl. Augsburg. (dgl. 55, 1943), Zahlr. Neudrucke (Lechner, Rosenmüller, Haydn, Ph. Em. Bach, Brückner), Vld.bearbb. u. Kanons (Bärenr.), BlMesse, Lieder, Kl.stücke (hs.).

Schmidt, Felix, * 11. Mai 1848 in Dresden, † 3. Sept. 1927 in Berlin, stud. Gesang in Berlin bei Mantius, Kriegsteilnehmer 1870/71, setzte seine Studien auf d. Hochschule (Ad. Schulze. Fr. *Kiel, H. *Barth) fort, an der er 1875 Hilfslehrer, 1878 ord. Lehrer, 1888 Prof., 1913 Vorsteher der Ges. Abt. wurde. 1878 verheiratete er sich mit s. Schülerin Maria Köhne (* 20. Febr. 1854 in Neustettin, noch heute als Gesangsmeisterin angesehen), mit der er vielfach erfolgreich konzertierte. Er leitete den Berliner LehrerGV., mit dem er mehrmals den Kaiserpreis gewann.

Schmidt, Franz, * 22. Dez. 1874 in Preßburg, † 11. Febr. 1939 in Perchtoldsdorf, stud. seit 1880 bei Hellmesberger in Wien, wo er 1896 Vc.ist des Hofopernorch. u. bald darauf Vc-Lehrer am Kons., 1910 aber Kl-Prof. u. 1925 Dir. der Staatl. Musikakad. wurde. Seine Oper *Notre Dame* (Wien 1914) verbreitete sich, weniger die zweite: *Fredegundis* (Berlin, Staatsoper 1922); ferner schrieb er 7 Sinf.; Beethoven-Var. f. Kl u. Orch.; StrQu; Kl-Quint.; Orgelwerke; Orat. *Das Buch mit sieben Siegeln* (Wien 1938); Kl. Konz. Es-Dur, Cl.-Quintett m. Klav. u. Toccata für Kl., Kl.werke für die linke Hand, 2 hdg. bearbeitet von Wührer.

Lit.: Fr. *Wührer in Allg. MZ. 68 (1941) S. 157ff.

Schmidt, Gustav Friedrich, * 11. Aug. 1883 zu Rostock, † 19. Dez. 1941 in Fürstenfeldbruck bei München, stud. u. a. in Berlin u. München bei Pfitzner u. A. *Schmid-Lindner sowie bei *Sandberger (1910 Dr. phil.) u. habil. sich 1922 an der Univ. München, 1929 Prof. Er schrieb: *Die frühdt. Oper in Leipzig* (Sandbergerfestschr. 1918); *Zur Gesch. usw. der frühdt. Oper* (ZfMW VI); *Neue Beitr. z. Gesch. d. Musik u. d. Theaters in Braunschweig-Wolfenbüttel* (1929); *Die frühdt. Oper u. d. musikdram. Kunst* G. C. *Schürmanns (I 1933, II 34); Hg. v. Schürmannschen Werken (Wolfen-

büttel); von s. eignen Kompos. seien genannt eine Volksballade *Die Königs-kinder* (S. GemCh, Orch.), eine Oper *Die Glücksvitter* u. d. Nord. Suite *Helden-ehrerung* f. 2 Tr., 3 Pos., Baßtb. u. 2 Pk.

Lit.: E. *Schenk, G. F. Sch. (Die Mus. 29, 1937).

Schmidt, Karl, * 10. Juli 1869 zu Friedberg (Hessen), stud. in Leipzig neben dem Kons. Philol. (Dr. phil., Diss. *Quaestiones de musicis scriptoribus Romanis*, 1898), wurde Prof. in Laubach, seit 1902 Kirchen- u. Schulmusiker (Dir. v. Bachfesten) in Friedberg (Hessen), wo er 1903—12 auch am Predigersem. unt.rr.; 1905—20 Hg. des Korr.-Bl. des Dt. ev. KGesV.s. Er schrieb u. a. Das musikal. Leben der Reichsstadt Friedberg (I 1918, II 34); Hg. v. Werken *Mergners sowie eines robdg. Arienalbums (Br. u. H.), v. *Köstlins MG. (61899) usw.

Schmidt-Görg, Joseph, * 19. März 1897 in Rüdingshausen (Westf.), stud. MW bei *Schiedermair in Bonn, wo er 1926 promov., 1927 Ass. am Beeth.-Archiv, 1930 habil. u. 1938 a. o. Prof. wurde. Schriften: Die Messen des Clemens non Papa (Diss. Teildr. ZfMW IX u. GregBl. 52/53); Unbek. Mscrpte. zu Beeth.s GesMusik (1928); Die Mittelton-temperatur (ungedr. Habscrh.); Das rhein. Vld. (1934); Hss. Katal. des Beeth.hauses u. -arch. (1935); N. Gombert (1938); Aufsätze in Schiedermair-Festschr., Vlaamsch Jb. voor Muziek-gesch. I (Antw. 1939): „Die Acta Capitularia der Notre-Dame-Kirche zu Kortrijk“ usw.

Schmikerer (Schmicerer, Schmicorer), J. A., Tonsetzer unbekannten Lebens-laufs, von dem 1698 als *Zodaiacus musi-cus* (= Die Bilder des Tierkreises in Tönen) zwölf vierstimmige Orchester-suiten *lullistischer Haltung erschienen. Auswahl v. Woehl (Bärenr. 1937).

Schmitt, Florent, * 28. Sept. 1870 zu Blamont (Meurthe et Moselle), stud. in Nancy, seit 1889 auf dem Pariser Cons. (*Massenet, Fauré), errang 1900 den 1. Römerpreis, sandte von Rom sein berühmtes Kl-Quint., 1909 Mitbegr. der *Soc. indépendante de mus.*, war 1921—24 Dir. des Cons. von Lyon, lebt in Paris. Er schrieb Orch.-W.e, 3 Balletts, eine Bühnenmusik, zahlr. Kl-Werke 2 hdg.,

4 hdg. u. f. 2 Kl.e; Lieder mit Kl u. mit Orch., Chorlieder, Chöre m. Orch., V-Stücke, Vc-Stücke m. Kl.; instr. Kl-Stücke v. Chopin u. Schubert.

Lit.: O. Séré, *Musiciens fr. d'au-jourd'hui* (mit Werkverz.) 1911; Calvocoressi in *L'art mod.* (6. I. 1907); Ferroud in RMV/6 (1924); *Cœuroy, *La mus. fr. mod.* (1922); Eric Blom im *Chesterian* 1931/32 S. 121ff.

Schmitt, Friedrich, * 18. Sept. 1812 zu Frankfurt a. M., † 17. Jan. 1884 in Berlin, war Kl-Schüler v. Aloys Schmitt, Ges.-Schüler v. Charlotte Mangold (Darmstadt) u. Stuntz (München), sang als Bühnntenor in Magdeburg, Leipzig, Dresden, wurde auf Grund seiner „Großen Gesangsschule f. Dtschld.“ (München 1854, 264) von Wagner an die zu reformierende Münchner kgl. Musik-schule berufen, wo er aber nicht sonderlich durchdrang — immerhin war J. *Hey sein Schüler — u. lebte dann als Gesanglehrer in Wien u. Berlin; vor Hey der Hauptvertreter der von den dt. Sprachlauten ausgehenden Gesangs-pädagogik. Ferner schrieb er: Die Auf-findung der *voix mixte* (1868); Vorschlag zu einem verbesserten Leseunterricht in den Schulen (Wien 1870, 2als System zur Erlernung der dt. Aussprache, 1874).

Lit.: Horst Nägeli, Über den Verfall des dram. Gesangs in Dtschld. u. Fr. Sch. (1864).

Schmitz, Arnold, * 11. Juli 1893 zu Sablon bei Metz, stud. MW. in Bonn (*Schiedermair), München u. Berlin, Musik in Köln, wurde in Bonn 1921 Priv.-Doz., 1928 a. o. Prof., ist seit 1929 Ord. in Breslau, seit 1939 im Felde. Er schrieb: Untersuchungen über des jun-gen Schumann Anschauungen vom mus. Schaffen (Diss.); Kölner Jesuitenmusik im 17. Jh. (Hab.-Schr.); Beeth.s zwei Prinzipie (1923); Beeth.s unbekannte Skizzen u. Entwürfe (Veröffentl. des B.-Hauses III, 1924); Das romant. B.-Bild (1927); B.s Religiosität (Kongr.-Ber. Lpz. 1926, S. 279ff.); Die B.-Apotheose (P. Wagner-Festschr.); eine Gesch. d. Passion i. Vorber.; daraus ein Beitr. in der Siebs-Festschrift 1933.

Schmitz, Eugen, * 12. Juli 1882 zu Neuburg a. d. D., stud. in München Musik bei *Beer-Wallbrunn, MW. bei

*Sandberger u. *Kroyer, 1905 Dr. phil. (Diss. *Joh. Staden*), lebte in Leipzig u. Starnberg (Münchner Musikkritiker), wurde 1910 Priv.-Doz. in München, ging 1914 als Dir. des Mozarteums nach Salzburg, 1915 als Kritiker der *Nachrichten* nach Dresden, 1916 beauftr. Doz. f. MW. an der T. H., 1918 a. o. Prof., seit 1939 Dir. d. Musikbibl. Peters. Er schrieb: *Hugo Wolf* (Reclam, 1906); *R. Strauß als Musikdramatiker* (1907); *R. Wagner* (1909, ²18); *Harm.-L. als Theorie* (1911); *Gesch. der weltlichen Solokantate* (in *Kretzschmars Hdbb.* 1914); *Palestrina* (Br. u. H., 1914); *O. di Lasso* (dgl., 1915); *Hdb. d. M.-Ästh.* (1915); *Das Madonnenideal in der Tonkunst* (1919); *Kl u. Kl-Spiel* (1919); *Vor u. hinter dem Vorhang* (1928); Abhh.: Über Gitarretabulaturen, P. Torri, W. K. Printz (MfM); *Regers Sinfonietta* (1905); *Puccinis Bohème* (1908); *Zur Gesch. d. ital. Continuo-Madrigals* (SbIMG XI, 1910); *Zur Frühgesch. der lyr. Monodie Italiens* (Petersjb. 1911); *Die mg. Bedeutung der Frauenzimmergesprächspiele* (Liliencronfestschr. 1910); *Zur Gesch. d. ital. Kammerduetts* (Petersjb. 1916); *Der Mus.-Kritiker v. heute* (ebd. 1930); *In questa tomba* (Sandberger-Festschr.); *Baumgartens Andromeda* (Kretzschmar-Festschr.); *Vom Graduale z. Tristanpartitur* (Peters-Jb. 1939); *L. Spohrs erster Opernversuch* (AfMF 1942); *Hg. v. ausgew. Werken v. J. Staden als DTB VII 1 u. VIII 1*; Bearb. von E. *Naumanns (j.) Ill. MG. (1908, ¹⁰28, seit 1942 nur unter Sch.s Namen); *Hg. der Selbstbiogr. v. Dittersdorf* (1940) u. *Spohr* (i. Vorber.); *Mitarb. an der Allg. dt. Biogr. und an Herders Konv.-Lex.* An Kompos. sind Chorlieder und 2 Balladen gedruckt.

Schmitz, Paul, * 16. April 1898 in Hamburg, in Mannheim ausgeb. (*Rehberg, *Furtwängler), wurde Opernkplm. in Kiel, Weimar, Stuttgart, München, seit 1933 mus. Oberleiter (GMD) der Leipziger Oper, auch Dir. des Gewandhaus-Kammerorch.

Schnabel nennt man das Mundstück der Cl u. der Blockfl. (daher auch Schnabelfl.).

Schnabel, Alexander Maria, * 17. Dez. 1890 in Riga, stud. in Wien, lebt in Riga als Vors. des Dt.-balt. ML.-Verb. u. schrieb Kl-Sonaten op. 1 u. u. 8; Vc-

Son. op. 4; V-Son. op. 5; Kl-Trio op. 10; ein Melodr. op. 11; Lieder op. 2, 3, 6, 7, 9, 12, 16, 18, 19—23, 29; Kl-Suite op. 14; StrQu op. 13; Sinfon. Reigen f. Orch. op. 15; Kl-Quint. op. 17; Czerny-Var. op. 24; Altdt. Volkslieder mit Instr.en op. 25; Kl-Sonatine op. 26; Tanzspiel *Die leichtfertige Maskerade* op. 27; Tanzdrama *Der Aufruhr* op. 30.

Schnabel, Artur (j.), * 17. April 1882 in Lipnik (poln. Beskiden), 1888—97 Kl. Schüler v. *Leschetizky (Wien), machte sich in Berlin zunächst als Kl-Begl. (z. B. seiner späteren Frau Therese geb. Behr, * 1876) bekannt und wurde vor allem Beethovenspieler, 1919 Prof., 1925 bis 33 ord. Lehrer an der Musikhochschule; ging 1933 nach USA.; als Komponist (Kammermusik, Kl-Werke) ist er seit 1913 ungefähr Atonalist.

Lit.: R. Kastner, Beeth.s 32 Kl-Son.en u. A. Sch. (1933).

Schnabel, Jos. Ignaz, * 24. Mai 1767 zu Naumburg a. Qu. (Schles.), † 16. Juni 1831 zu Breslau, wo er seit 1805 Domkplm., seit 1812 zugleich UnivMD. u. Dir. des KM.-Inst.s war, schrieb Messen u. andere zu ihrer Zeit geschätzte kath. KM., MännerQu.e. Lieder, Märsche, Cl-Konz., Quint. f. Git. u. Str.

Lit.: H. E. Guckel, Kath. KM. in Schlesien (1912).

Schnabelflöte s. Blockflöte.

Schnadahüpfel (v. bayr. *schnadern* = schwatzen u. *hupf* = Sprung), kleine lyrische Stegreif-Vierzeiler im bayr.-österreich. Alpengebiet, die zur Melodie des nachfolgenden Instrumental-Ländlers (Schuhplattlers) erfunden werden, gern neckenden oder gar streitenden Inhalts; ganz ähnlich auch als *Stev* in Norwegen. *Lit.*: K. Rotter, *Der Sch.-Rhythmus* (Diss. Berlin 1909, gedr. 1912). Vgl. auch Jodeln u. Volkslied.

Schnarrtöne s. Klirröne.

Schnarrwerk s. Regal.

Schnéevoigt, Georg, * 8. Nov. 1872 zu Wipori (Finnl.), stud. zu Helsinki u. in Deutschland, war in Helsinki 8 Jahre Solo-Vc.ist, wurde dann Dirig., 1901—09 u. 1912/13 in Riga, 1904—08 am Münchner Kaimörch., 1914ff. in Helsinki, 1915—24 auch in Stockholm u. Oslo, hat sich in den europ. Hauptstädten als treffl. Orch.-Leiter bekannt gemacht; 1927—29 Leiter d. Philh. Orch.s Los Angeles; seit 1929

leitete er das Nationalorchester Finnlands; 1934 u. 39 wieder Gast in USA; tritt besonders für *Sibelius ein.

Schneider, Friedrich, * 3. Jan. 1786 zu Altwaltersdorf bei Zittau, † 23. Nov. 1853 zu Dessau, stud. in Leipzig, wo er 1807 Paulinerorg., 1810 Kplm. der Secondaschen Operntruppe, 1813 Thomasorg. u. 1817 MD. am Stadttheater wurde. 1821 ging er als Hkplm. nach Dessau, wo er auch eine Liedertafel u. die Singakad. gründete u. 1829 eine Musikschule eröffnete; 1830 Dr. h. c. (Halle). Er leitete 1819—47 zahlr. Musikfeste, auf denen besonders seine Oratorien (neben denen v. *Spohr u. *Löwe die wichtigsten der Romantik vor Mendelssohn u. Schumann) aufgeführt wurden: Die Höllenfahrt des Messias (1810), Das Weltgericht (1819), Die Sündflut (1823), Das verlorene Paradies u. a. bis 1838; hatte R. Wagner über die „Schneiderschen Organistenfugen“ zu spotten, so enthalten s. Orat. en doch viel Reizvolles u. Neues, so die „Plakatertzette“ (*Schering). Außerdem schrieb er zahlr. Kantaten, Psalmen, Opern, Sinf., Ouv. en, Kammermusik, Kl-Werke, Chöre u. Lieder. Von seinen Büchern seien genannt: HarmL. (1820), Vorschule der Musik (1827), Hdb. d. Organisten (1829/30).

Lit.: F. Kempe, Sch. als Mensch u. Künstler (1859, 2v. Lutze 64); A. Fast, Sch. in s. Sinf. u. Ouv. (ungedr. Diss. Halle 1921); K. Hoede, Sch. u. d. Zerbster Liedertafel (1927); A. *Schering, Gesch. d. Oratoriums S. 347ff.; Briefe hg. v. J. Rammelt in Anhaltische Geschichtsblätter 14 (1938).

Schneider, Georg Abraham, * 19. April 1770 zu Darmstadt, † 19. Jan. 1839 zu Berlin als Kplm. der Hofoper u. der Garderegimenter, schrieb Singspiele, Oratorien, Kantaten, Konzerte u. Stücke für Bläser; neuerdings wurde eine hübsche Konzertante f. V u. Br m. Orch. wieder gespielt, die ihn als Mozartepigonen zeigt. — Sein Sohn war der Schauspieler Louis Sch. (* 29. April 1805 zu Berlin, † 16. Dez. 1878 in Potsdam), der als Hofrat u. Vorleser. Friedr. Wilhelms IV. eine Gesch. der Berliner Oper (1852), das Singspiel Kurmärker u. Pikarde schrieb und 1858 Mozarts Schauspieldirektor etwas anfechtbar überarbeitete.

Schneider, Louis, * 23. Juni 1861 zu Lyon, † 21. Aug. 1934 in Grenoble, Kritiker am *Gaulois*, dem *N. Y. Herald*, der *Revue de France*, schrieb Bücher über *Massenet* (1908, 226), *Schumann* (1905), *Monteverdi* (1921), *Les Maîtres de l'opérette franç.* (2 Bde., 1924), *Une heure avec Offenbach* (1930), dgl. *avec Lecoq, avec Saint-Saëns* (1930).

Schneider, Marius, * 1. Juli 1903 zu Hagenau (Els.), stud. Musik u. MW in Straßburg, Paris, Berlin, Dr. phil. (Diss. Die ars nova des 14. Jhs. in Frankr. u. Italien, 1931), wurde 1933 Leiter des Phonogr. archivs am Berliner Völkerkundemuseum und schrieb eine ideenreiche „Gesch. d. Mehrstimmigkeit“ (I 1934, II 35); Gesänge aus Uganda (AfMF II); „Volksdt. Lieder aus Argentinien“ (AfMF IV); Die mus. Bez. zw. Urkulturen, Altpflanzern, Hirtenvölkern (ZfEthnol. 70, 1938).

Schneider, Max, * 20. Juli 1875 zu Eisleben, stud. seit 1895 in Leipzig bei O. *Paul, *Kretzschmar, *Riemann, war 1897—1901 Th.-kplm. in Halle u. im Berliner Theater des Westens, stud. erneut bei Kretzschmar in Leipzig u. Berlin (hier Bibliothekar des mw. Sem., 1907—14 an der Staatsbibl.), wurde 1909 Lehrer am KM.-Inst. Dr. phil. (Berlin), (1913 Prof.) und kam 1915 als Extraord. an die Univ. Breslau (1920 ord. Prof.); 1928 wurde er Nachf. v. *Schering a. d. Univ. Halle und war 1933—35 Hg. der ZfMW, auch Dir. d. ev. KMSchule f. d. Kirchenprov. Sachsen. Er schrieb u. a.: *Verzeichnis der bisher erschienenen Lit. über J. S. Bach* (Bachjb. 1905); dgl. *der bis 1851 gedr. u. hs. gehandelten Werke v. J. S. Bach* (ibid. 06); *Themat. Verz. der mus. W. e der Familie Bach* (I, ibid. 07); *Die alte Choralpassion in der Gegenwart* (ZsIMG VI); *Das sog. Orgelkonzert d-moll v. W. Fr. Bach* (Bachjb. 1911); *Denkmäler dt. Tonk. vor 100 Jahren* (Lilienconffestschr. 1910); *Der Generalbaß J. S. Bachs* (Petersjrb. 1914); *Die Anfänge des Basso continuo u. seiner Bezifferung* (1918); *Die Besetzung der vielstimmigen Musik des 16./17. Jhs.* (AfM I); *Zur Gesch. d. begl. Sologesangs* (Kretzschmarffestschr.); *Der dt. Kantor* (1920); *Seltene Musikinstr. e in Schlesiens Vorzeit*, Breslau 1928); *Eine unbekannte Lautentabulatur 1537—44* (Joh. Wolffestschr.); *Zum Weihnachtsorator. v. Schütz*

(Kroyerfestschr.); *D. Bezl. d. Seccorec. um 1750* (Gluck-Jb. 1917); Rauntiefen hören i. d. Mus. (4. Kongr.-Ber. f. Ästh. 1930); Hg. der Neudr. von *Matthesons *Ehrenpforte* (1910), von Traktaten des D. *Ortiz und S. *Ganassi, der DTD-Bände 28 (Telemann, mit Biogr.), 37/38 (Keiser) und in RD I/II der altbachschen Werke, auch einer Rev. v. Bachs Matthäus-Passion und des Bachschen Quodlibets (1931), Instr. von Schützchen Psalmen, Mithg. der *Miscellanea biobibliogr.*, Mitarb. an den Ausg. der Neuen Bachges.; Festschr. f. M. Sch. (Halle 1935).

Schneider, Michael, * 4. März 1909 in Weimar, stud. dort bei *Hinze-Reinhold, *Wetz, Friedr. Martin, in Leipzig bei *Straube, *Teichmüller, K. *Thomas, an der Univ. Jena (*Danckert) und München (*Ficker), 1931 Stadtorg. u. Hochschull. in Weimar, 1934 Kantor u. AkadL. in München, 1936 an der Kölner Hochschule und Leiter des BachV.s, 1940 Dr. phil. (Diss. „Entw. d. Orgelspieltechnik i. d. 1. Hälfte des 19. Jhs.“); Komp. (Musik zu einem Weihnachtsspiel, zu „Was ihr wollt“, Choralvorspiele); z. Zt. bei der Wehrmacht leitet die Konzerte der Berliner Kantorei.

Schnerich, Alfred, * 22. Okt. 1859 in Tarvis (Kärnten), stud. kath. Theol., Kunstgesch. u. MW. in Graz u. Wien, 1888 Dr. phil., wurde 1889 Bibl. an der UnivBibl., 1921 Hofrat, 1923 im Ruhestand. Er schrieb außer Abhh. die Bücher: *Der Messentyp v. Haydn bis Schubert* (1892, gegen die Cäcilianer für die Instr.-Messe); *Die Frage der Reform der kath. KM.* (1902, dgl.); *Messe u. Requiem seit Haydn* (1909); *Unsere KM. u. P. M. Horn* (1910); *J. Haydn u. s. Sendung* (1922, 226); ferner: *Zur Vorgesch. v. Haydns Kaiserhymne* (ZfMW I). Hg. des Faks.-Autogr.s v. Mozarts Req. (1914) u. v. Denkmälern liturg. Tonkunst (seit 1924), dazu als Wegweiser *Die kirchliche Tonkunst* (1927).

Schnitger, Arp, * 9. Juli 1648 zu Schmalenfleth bei Golzwarden (Oldbg.), † 24. (25.) Juli 1719 zu Neuenfelde bei Hamburg, der größte norddt. Orgelbauer um 1700, der nicht nur für Hamburg (heute noch die Jacobiborgel mit 60 Stimmen), Magdeburg, Berlin, Frkft. a. d. O., Bremen, Norden, Lübeck, son-

dern auch nach Holland, England, Spanien, Portugal, Rußland, bedeutende Werke lieferte — die wesensgemähesten für D. *Buxtehude, V. *Lübeck, N. *Bruhns. Er hat über 150 Werke geschaffen. Seine Söhne bauten von Zwolle in Holland aus.

Lit.: P. Rubardt, A. Sch. (Freiberg. Orgeltagsungsber. 1928); G. Fock, Schnitger u. s. Schule (Diss. Kiel 1931); K. Mehrkens, Die Sch.-Org. in St. Jacobi (Bärenr. 1930).

Schnoor, Hans, * 4. Okt. 1893 zu Neumünster, stud. in Genf u. Leipzig (*Riemann, *Schering), 1919 Dr. phil. mit der leider ungedr. Diss. *Das Buxheimer Orgelbuch* (Auszug in ZfMW IV, 1921); er wurde Musikkritiker des Dresdener Anzeigers u. schrieb die Absätze *Oratorium* in Adlers Hdb. sowie Die Musik der germ. Völker im 19./20. Jh. (Jedermannsbücherei 1926), bearb. den Orat.-Band v. *Kretzschmars Führer (1939).

Schnorr v. Carolsfeld, Ludwig, * 2. Juli 1836 (als Sohn des Malers) zu München, † 21. Juli 1865 zu Dresden infolge einer Erkältung bei der Urauff. v. Wagners *Tristan* in München, dessen Titelrolle er (wie auch den Tannhäuser) unvergleichlich sang; stud. bei J. *Otto (Dresden) und am Leipziger Kons., debütierte 1858 unter Ed. Devrient in Karlsruhe u. gehörte seit 1860 zur Dresdener Oper.

Lit.: R. Wagner, Erinnerungen an Schn. v. C. (Ges. Schr. VIII); E. Brand im Aug.-Heft d. ZfM (1934); C. H. Garrigues, L. Schn. v. C. u. Malvine Sch. v. C. (Kopenhagen 1937).

Schnyder v. Wartensee, Xaver, * 18. April 1786 in Luzern, † 27. Aug. 1868 in Frankfurt a. M., in Beziehungen zu Beethoven, Nägeli und Pestalozzi, seit 1817 einflußr. ML in Frkft. a. M.; von s. Kompos. Kl.-W.e, Spielkanons, Lieder hg. von W. *Schuh; hübsche Selbstbiogr. (hg. von dens., Atlantis-V. 1940).

Schobert, Johann, nach Baron M. *Grimm ein Schlesier, nach D. *Schubart ein Nürnberger, † 28. Aug. 1767 in Paris (samt seiner ganzen Familie aus Eigensinn an Pilzvergiftung), war ML. in Straßburg, dann in Paris seit 1760 Kammercembalist des Prinzen Conti u. als solcher neben Eckart der gefeiertste dortige Klavierspieler; als Tonsetzer ist er der wichtigste Klavierkomp. der

*Mannheimer Schule (zumal f. Kammermusik mit obl. Kl.), der schon eigentümlich frühromantische u. naturpoetische Züge aufweist — ein erster Vorläufer des Beethovenschen Klangstils. Ausw. seiner Kl.-Son.en mit V, seiner Sinf.en f. Kl.-V u. 2 Hörner, s. Kl.-Konzerte usw. nebst themat. Katal. v. H. *Riemann als DTD 39 (1909). Das „Aprilquartett“ (Kl, 2 V, Vc) hg. v. Dameck (Afa-Verlag Berlin), Trio F-dur, f. V, Vc u. Pfte. hg. v. M. Schumacher (Nagel).

Lit.: Th. de Wyzewa u. G. de St.-Foix, *Mozart* (1911) u. ZsIMG X (1908), letzterer auch in RM 1922; K. Schalscha, Zur Würdigung Sch.s (Diss. München 1923); H. David (j.), Sch. als Sonatenkomp. (Diss. Berlin 1928).

Schöberlein, Ludwig, * 6. Sept. 1813 zu Kolmburg bei Ansbach, † 8. Juli 1881 zu Göttingen, prot. Theologe, wurde Priv.-Doz. zu Erlangen, Extraord. in Heidelberg, seit 1855 ord. Prof. in Göttingen (1878 Titularabt zu Bursfelde), bot 1865—72 mit dem dortigen akad. MD. Friedr. Riegel das 3bdge. Werk *Schatz des liturg. Chor- u. Gemeindegesangs* (wird zur Zeit durch *Ameln u. a. als *Hdb. der ev. KM.* erneuert), Hg. einer Sammlg. *Musica sacra* (1869, 1931 hg. v. Fr. *Spitta, für höhere Schulen) u. Mitbegr. der Zs. *Siona* (mit *Herold u. Krüger).

Schoeck, Othmar, * 1. Sept. 1886 zu Brunnen (Vierwaldstätter See), wurde zuerst wie sein Vater Maler, stud. dann Musik am Zürcher Kons. (Niggli, R. Freund) u. bei M. Reger in Leipzig. Das Schwanken zw. Musik u. Malerei entschied sich schon beim 16- bis 17j. en zugunsten der ersteren; lebt in Zürich, wo er 1907—15 den MCh. Außersihl, 1911—17 den LehrerGV. leitete und 1928 Dr. h. c. wurde; außerdem dirigiert er seit 1917 die Sinf. Konz. e in St. Gallen. Der bedeutendste Schweizer Tonsetzer der Gegenwart, rechnet geistig zur deutschen Musik; liegt in der Frühzeit seines Schaffens der Hauptton auf reich quellender u. eigengeprägter Liedproduktion (rund 120 Gesänge nach Goethe, Eichendorff, Uhland, Hebbel, Spitteler, Dehmel, Keller, Lenau usw., so u. a. *Wanderung im Gebirge* op. 45), so trat später sein

Opernwerk immer bestimmender in den Vordergrund: das idyll. Singspiel *Erwin u. Elmire* (Goethe, Zürich 1916); das feine Lustspiel *Don Ranudo* (nach Holberg, Zürich 1919); die Busonische Szene u. Pantomime *Das Wandbild* (Halle 1921); die Oper *Venus* (Rüeger nach Mérimée, geschr. 1922, Urauffg. Zürich 1922); die prachtvoll herbe und kräftige, auch ins Melodr. übergreifende *Penthesilea* (Kleist, Dresden 1927, neu bearb. Zürich 1928, nochmals Neubearb. Lpzg. 1942); *Vom Fischer und seiner Frau* (Urauffg. Dresden 1930); *Massimilla Doni* (Dresd. 1937); *Schloß Duval* (Berlin 1943). Ferner schrieb er 2 V.-Son.en (op. 16 u. 46), ein V.-Konzert, 2 StrQu.e op. 23 und 37, Son. f. Baßcl. und Kl op. 41; kl. Orch.-Serenade op. 1; Ratcliff-Ouv. f. gr. Orch. Für Ges. und Instr.: *Elegie* op. 36; *Gesellen* op. 38; *Lebendig begraben* op. 40; *Notturmo* op. 47 (Ges. u. StrQu), Chorwerke: *Der Postillon* op. 18 (T, MCh, Orch.), *Wegelied* op. 24 (MCh, Orch.), *Dithyrambe* op. 22 (DoppelCh, Orch.), *Trommelschläge* op. 26 (GemCh, Orch.), *Eichendorffkantate* op. 49 (Bar, MCh, Orch.); Sch.-Festwoche vom 22. bis 29. April 1934 in Bern.

Lit.: H. Corrodi, O. Sch. (Die Schweiz im dt. Geistesl., 1930, 1936); ders., in der *Zeitwende* II 10; W. *Schuh, O. Sch. (1934); ders. in der NMZ 1928; Sch.-Heft der Schweizerischen MZ 15. 1. 1931 (K. H. *David, W. *Schuh, E. *Isler); Isler, Führer durch *Penthesilea* (1928); *Mersmann, Kammermusik IV 66; Sch.-Festschrift hg. v. W. *Schuh (1936); H. Hesse, Erinnerung an O. Sch. (D. neue Rundschau, Berlin 1936).

Schöffler, Peter der Jüngere (zum Unterschied von s. gleichnamigen Vater, dem Gehilfen v. Gutenberg u. Fust), bedeutender Musikdrucker, als erster deutscher mit beweglichen Musiklettern (s. Petrucci); bis 1512 in Mainz, dann in Mainz u. Worms, 1534—37 in Straßburg, 1540 in Venedig tätig. Außer der *Liedersammlung v. *Schlick* druckte er drei eigne Sammlungen deutscher Lieder: 1. 1513 (Faks.-Neudr. der Münchner Bibliophilen 1909, Repertoire der Stuttgarter Hofkapelle Ulrichs von Wrttbg.; Part.-Ausg. des Tübinger Musikinst. i. Vorber., daraus *Schering

Beisp. 75; Ausw. v. K. Gerhardt bei Nagel 1933); 2. o. J., 36 Nrn., nur Disc. in München erhalten (J. J. *Maier in MfM XII 6ff.); 3. mit Apiarius (Straßburg 1536) das wertvolle Sammelw. *65 deutscher Lieder* (daraus 6 Stücke v. *Sporer und 1 v. *Hofhaimer neugedr. v. H. J. *Moser).

Lit.: A. Ruppel, P. Sch. (Lpz. 1936).

Schönberg, Arnold (j.), * 13. Sept. 1874 zu Wien, 1894 Schüler s. Schwagers *Zemlinsky, lebte 1901—03 in Berlin, dann durch *Mahler (j.) gefördert in Wien, 1911 wieder in Berlin, seit 1918 in Wien, 1925—33 Stellenverwalter einer Meisterschule an der Berliner Akad. d. Künste, seitdem Leiter der Komp.-Klasse am Kons. Boston. Sch. ist eine Zeitlang als folgestrengster Führer von der Letztromantik (Chorwerk *Gurrelieder*) über den *Impressionismus (StrSextett *Verklärte Nacht*, *Pelleas*, *Hängende Gärten*, *Erwartung*) zum atonalen Konstruktivismus (op. 11 u. 16) erklärt worden; doch ist man heute in Deutschland allgemein überzeugt, daß seine Wege nur in eine Sackgasse geführt und im Grunde mit Musik weniger als mit Mathematik zu tun haben (*Zwölftöneteknik). Werke: Bühnenwerke: Monodram *Erwartung* (op. 17); Drama *Die glückliche Hand* (op. 18); — *Gurrelieder* (Soli, Ch, Orch.) ohne op.; a capp.-Ch. *Friede auf Erden* op. 13; 4 GemCh.e op. 27; 3 Satiren f. GemCh op. 28; *Pierrot Lunaire* (21 Melodr.-Stücke) op. 21; *Lieder* op. 1—3, 6, 8 (m. Orch.), 12, 14, 15, 22 (m. Orch.). Orch.-W.e: sinfon. Dichtg. *Pelleas u. Melisande* op. 5; 5 Orch.-Stücke op. 16. Orch.-Var. op. 31; *Kammermusik*: *Verklärte Nacht* (StrSext.) op. 4; StrQu.e d-moll op. 7, fis-moll (mit Sopr) op. 10; 3. StrQu. op. 30; Kammer-sinf. f. 15 Soloinstr.e op. 9; Serenade (Cl, Baßcl, Mandol, Git, V, Br, Vc, tiefe MSt.) op. 24; BlQuint. op. 26; Suite f. 7 Instr.e op. 29; Kl-Stücke op. 11, 19, 23, 25, 7 Bearbb. im Staatl. Jugendldb.; Bearb. v. 2 Bachschen Choralvorsp. f. gr. Orch.; Oratorientext: *Die Jakobsleiter*. Harmonielehre (1911, '22).

Lit.: A. *Berg u. a., A. Sch. (1912); E. *Wellesz (j.), A. Sch. (1921, engl. 25); P. Stefan (j.), Sch. (1924, '23); Sch.-Heft des *Anbruch* (Aug./Sept. 1924); dgl. v. *Pult u. Taktstock* (März/

April 1927); H. *Mersmann, Kammermusik IV 110ff.; K. *Westphal in der *Musik* XXI/7; E. Schmid in Schweizerische MZ. Jan. 1934.

Schönherr, Friedr. Wilh., * 10. Juli 1893 zu Halle a. d. S., stud. dort u. in Leipzig (H. *Riemann, A. *Schering, W. *Reinicke), Dr. phil., seit 1920 Domkantor in Halle, seit 1933 Org. der Gertraudenkapelle, schrieb 15 volkstümliche Kantaten (Nr. 9 abendfüllend), 3 Messen (Nr. 3 a capp.), Stabat mater, geistl. u. weltl. Gesänge, Kammerwerke: Lönssuite (Sopr, Fl, V, Va), 2 StrQu.e, Suiten f. Kammerorch., sinf. Prolog (dgl.).

Schörg, Franz, * 1872 in München, † 1925 in Würzburg, stud. V bei Abel und Kompos. bei *Rheinberger (München), wurde dann einer der besten Schüler von *Ysaye (Brüssel), reiste, wirkte 1894—97 als PrivatL. in Genf, leitete 1897—1914 das treffliche Brüsseler StrQu. Dann wirkte er als Prof. am Würzburger staatl. Kons.

Schoemaeker (spr. s'chumaker), Maurits, * 1890 in Brüssel, am dortigen Kons. ausgebildet, schrieb u. a. seit 1924 sinf. Variationen, sinf. Dichtg. *Vuurwerk*, eine Kammer-sinf., *Un facétieux voyage*, *De drie blonde katjes*, eine vlämische Rhapsodie (1931); Kammermusik; Klavierwerke; 1933 (Antwerpen) die stark beachtete Vlamenoper *Das Christusbild* (nach Stijn Streuvels u. Em. De Bom). Er ist der Führer der jung-vläm. Tonsetzerguppe *De Synhelisten*. Lit.: Fl. vander Mueren, *Vlaamsche Muziek en Componisten* (Haag 1931), S. 107 ff.

Scholes (spr. skols), Percy, * 24. Juli 1877, Oxford. *Bacc. of music*, Lehrer am Royal Coll. u. an den Universitäten Oxford, Cambridge, London, Musikkritiker, Hg. der Zs. *The Music Student*, jetzt am engl. Rundfunk, schrieb u. a. *The Listeners Guide to music* (7. Aufl.); *The Book of the great Musicians* (1929); *New Works by modern brit. Composers*; *The Listeners hist. of mus.* (I 1923, II u. III 29, '30); *The Columbia history of music through eye and ear* (1930).

Scholz, Bernhard, * 30. März 1835 zu Mainz, † 26. Dez. 1916 zu München, stud. Kl bei E. *Pauer, Th bei S. *Dehn

(j.) (dessen hs. nachgel. *Lehre v. Kontrap.*, *Kanon u. Fuge* er 1859 hg., 283); 1859—65 Hkplm. in Hannover, 1871 Dirig. des Breslauer OrchV.s, 1883 dort Dr. h. c., 1883 (als Nachf. von *Raff) Dir. u. Prof. des Hochschen Kons. in Frankfurt a. M., lebte seit 1908 im Ruhestand; um die Jahrhundertwende Schöpfer der Volkschorbewegung. Schriften: *Lehre v. Kontrapunkt v. d. d. Nachahmung* (1897); *Wohin treiben wir?* (1904); *Musikalisches und Persönliches* (1899); *Verklungene Weisen* (1911). Er komp. mehrere Opern, eine Sinfonie, Ouvertüren, Requiem, Chorwerke, KlKonz., Kammermusikwerke, Lieder. — Briefe Wilh. Diltheys an B. und Luise Sch., mitget. mit wertvoller Einleitung von Sigrid v. d. Schulenburg (Sitzungsberichte der Preuß. Akad. d. Wissensch., Philol.-hist. Klasse Berlin 1933); Briefwechsel mit Brahms. — Sein jüngster Sohn Hans Sch., *7. März 1879 in Breslau, stud. MW. in Berlin u. Rostock (Dr. phil., Diss. *J. S. Kusser*, 1910), war 1910—24 Lektor f. MTh. an der Univ. München, bis 1928 Musikkritiker in Frankfurt/M., lebt seitdem wieder in München, schrieb eine HarmL. (Teubner 1920), übers. die Lebenserinnerungen v. Berlioz (1914) u. ist Hg. der Briefe v. Wagner an Math. Maier (1930).

Scholze, Johann Sigismund, s. Sperontes.

Schop, Johann, † um 1665 zu Hamburg, wo er als Schüler v. *Brade seit 1621 Ratsmusikdir. (städt. Kplm.) u. Organist war; einer der Träger von J. *Rist (*Himml. Lieder* [1641], *Flüchtige Feldrosen* [1655]); vor allem war Sch. aber angesehen als Geiger, wovon allerdings nur noch 3 Stücke in P. Mathysz' *Cabinet* (1646) Zeugnis ablegen, da seine zwei Suitenwerke (3—6stg., I 1633, 24, II 35, 240) verschollen scheinen. Erhalten sind Gelegenheitskantaten, *Geistl. Konzerte* (1643/44, daraus ein Weihnachtskonzert f. 3 St. u. Bc. bei Nagel Nr. 69), sowie von ihm u. Jacobi *Frommer u. gottseliger Christen alltäg. Hausmusik* (kirchl. Lieder, 1654). Dem Werk v. 1641 entstammte seine noch heute gebräuchl. Choralmel. *Lasset uns den Herren preisen = Sollt ich meinem Gott nicht singen*.

Lit.: A. *Moser in der Kretzschmarfestschr. u. Gesch. d. V-Spiels, S. 103 ff.;

K. Stephenson, J. Sch. (Diss. Halle 1924). — Sein Sohn Albert Sch., mindestens 1654—67 mecklenburg. Hoforg. zu Güstrow, schrieb *Mus. Andachten* (1stg. m. Bc., 1666), *Exercitia vocis oder Concerte* (dgl. 1667), Melodien zu Schwiegers Liebesgrillen u. a. m.

Schopenhauer s. Musikästhetik.

Schostakowitsch, Dimitri, * 25. Sept. 1906 in Petersburg, wo er am Kons. stud. (Wunderkind), lebte dort und in USA., schrieb 7 Sinfonien, Oper, sinf. Dichtungen, Oktett, KlWerke usw.; Autobiogr. in *Rev. mus.* 17 (1937).

Lit.: G. Gavazzeni in *Rass. mus.* 1937; anon. in *Musical Opinion* 1936.

Schott, der zweitälteste unter den heute noch bestehenden deutschen Musikverlagen, gegr. 1770 durch Bernhard Sch. († 1809) in Mainz, dessen Söhne Andreas (1781—1840) u. Joseph (1782—1855) als B. Schotts Söhne firmierten u. besonders durch Ausnutzung der Lithographie den Notendruck förderten. (Das Antwerpener, dann Brüsseler Haus Schott frères übernahm 1889 O. Junne in Leipzig.) 1875 wurde Geh. Kommerzienrat Dr. Ludwig Strecker Inh. des Mainzer Hauses, jetzt seine Söhne Dr. Ludwig und Wilh. Str. Zss.: *Caecilia* 1824—48; *Melos* 1927—33, jetzt *Das neue Musikblatt*.

Schottisch s. Ecossaise.

Schottische Musik s. Englische Musik, Pentatonik, Pibroch. Weitere Lit.: D. Bapic, *Musical Scotland* (1894); J. G. Dahyell, *Mus. Memoirs of Scoll.* (1849); Nelly Diem, *Beitr. z. Gesch. d. schott. Musik* im 17. Jh. (Diss. Berlin 1919); L. Ch. Wimberly, *Folklore in the Engl. and Scottish ballads* (Cambridge 1928); H. G. *Farmer, *Music in mediaeval Sc.* (London 1930); Carmichael, *Carmina gedelica* (2 London 1928).

Schrade, Leo, * 13. Dez. 1903 in Allenstein, stud. MW. seit 1923 in Heidelberg (*Halbig), München (*Sandberger) u. Leipzig (*Kroyer), 1927 Dr. phil., Privatdoz. 1929 in Königsberg, 1932 nach Bonn umhabilitiert, jetzt in USA. Er schrieb u. a.: *Beitr. zur Gesch. d. Toccata* (1926); Die ältesten Denkmäler der Orgelmusik (1927); Die Stellung der Musik in der Philos. des Boethius (1932); Die hs. Überlieferung der

ältesten Instr.-Musik (1931); Die Orgelmesse d. 15. Jhs. (AfMF I); Hg. der Lautenwerke v. L. Milan in PÄM.

Schradiack, Henry, * 29. April 1846 in Hamburg, † 25. März 1918 in Brooklyn, V-Schüler 1857/58 v. *Léonard (Brüssel), 59—61 von F. *David (J.) (Leipzig), wurde 1863 KonzM. in Bremen, lehrte 1864—68 am Moskauer Kons., war dann KonzM. der Philh. in Hamburg und 1874—82 am Gewandhaus, 1883—89 dgl. in Cincinnati, seitdem wieder KonzM. in Hamburg, 1898 Prof. in New York, 99 in Philadelphia, 1912 am American Inst. in New York. Er schrieb: Tonleiterstudien; Anleitung z. Studium der Akkorde, Techn. Studien; 25 große Studien f. V allein.

Schrämmel, Johann, * 22. Mai 1850 in Wien, † ebenda 17. Juni 1893, Begründer des volkstüml. Wiener Quartetts *D'Schrämmeln* (2 V, Gitarre, Cl, statt dieser seit 1891 Ziehharmon.). Auch schrieb er zahlr. Lieder, Märsche, Tänze (150 Werke).

Schreck, Gustav, * 8. Sept. 1849 in Zeulenroda, † 22. Jan. 1918 in Leipzig, wurde Volksschullehrer, stud. am Leipziger Kons., war 1871—74 MusL. am dt. Gymn. in Wiborg (Finnl.), wurde 1887 ThL. am Leipziger Kons. u. 1892 (als Nachf. v. *Rust) Thomaskantor, 1898 Prof., 1909 Dr. h. c. (Lpz.); Dir.-Mitgl. des Kons. Er schrieb MCh.e, GemCh.e, Lieder, Duette, Fr-Terzette, Kl-Stücke, Gesänge m. Instr., ein Oratorium, Festkantate, Fantas. u. Doppel-fuge f. Orgel u. Orch., Kammermusik (Nonett). Auch bot er 15 alte Motetten als *Ausgew. Gesänge des Thomanerchors*; Hg. v. Pergolesis Konzerten, Bachs Violin-Cembalo-Sonaten (mit A. *Moser) u. V-Konzerten (dgl.).

Schreibmaschine, siehe Notenschreibmaschine.

Schreker, Franz (hj.), * 23. März 1878 zu Monaco, † 21. März 1934 zu Berlin, stud. am Wiener Kons. bei R. *Fuchs, gründete u. leitete dort seit 1911 den Philh. Chor, war auch seit 1911 KompL. an der Akad., 1920—32 Dir. der Berliner Musikhochschule. Nach Wiener Orterfolgen wurde er von Frankfurt her (P. *Bekker [hj.] als Propagandist) rasch bekannt durch die Opern *Der ferne Klang* (Frankfurt 1912), *Das Spielwerk* (Wien 1913, 1-aktig München 1920), *Die Gezeich-*

neten (Frkft. 1918), *Der Schatzgräber* (1920), *Irrelohe* (1924). Schwach war der Widerhall der drei letzten: *Der singende Teufel* (Berlin 1928), *Christophorus* (Freiburg i. Br. 1932), *Der Schmied v. Gent* (Charlottenburg 1932). Schr. war stets sein eigener Librettist (2 Bde. ges. Operndichtg.en). Seine Bücher waren sprachlich ungepflegt, die schwülderbe Erotik in bengalische Lichter getaucht, eine primitiv-raffinierte Pseudoromantik, die unterhielt u. aufregte. Die Musik zeigte oft gewaltsame Deklamatorik, ein von Verdi herkommendes Melos, glitzernde Instrumentation, genießerische Einzelakkordik, bei der unverbundene Gegensätze oder rasch abwechselndes Wabern sinnlich aufreizte.

Lit.: P. *Bekker (hj.), Fr. Schr. (1919); J. *Kapp, Fr. Schr. (1921); R. St. Hoffmann, Fr. Schr. (Wien 1921); Schr.-Hefte des *Anbruch* 1920, 24, 28; F. X. Bayerl, Fr. Schr.s Opernwerk (Diss., Erlangen 1928).

Schrems, Joseph, * 5. Okt. 1815 zu Warmensteinach (Ofr.), † 25. Okt. 1872 zu Regensburg, seit 1838 Priester, war 1839—71 Regensburger Domkplm., mit *Prose u. *Mettenleiter verdient um die Wiedererweckung alter KM, Lehrer v. *Haller, *Witt u. a., Hg. der *Musica divina* nach Proskes Tode.

Schreyer, Johannes, * 20. Juni 1856 zu Possendorf bei Dresden, † 11. Febr. 1929 in Dresden, stud. am Leipziger Kons. u. an der Meisterschule der Berliner Akad. d. K., lebte seit 1881 als Musiklehrer (zuletzt Prof.) in Dresden, bot eine phrasierte Ausw. Bachscher Orgelwerke, schrieb *Von Bach bis Wagner*, *Beiträge zur Psychol. d. Musikhörens* (1903, umgearb. als HarmL. 1905, 524) u. *Beiträge zur Bachkritik* (1911/12 u. AMZ 1914), in denen er eine Reihe Bachscher Werke als unecht zu erweisen suchte.

Schröder, vier Brüder, davon 1) Hermann, * 28. Juli 1843 in Quedlinburg, † 31. Jan. 1909 in Berlin, seit 1885 V-Lehrer am kgl. Inst. f. KM. (Prof.), schrieb eine V-Schule u. Abhh.: Über die sympathet. Klänge (s. Klirrtöne); Die symmetr. Umkehrung (Beiheft I 1 der IMG); Ton und Farbe (1906); 2) Carl, * 18. Dez. 1848 in Quedlinburg, † 22. Sept. 1935 in Bremen, Mitgl.

der HKap. in Sondershausen, 1872 in Berlin Kplm. bei Kroll, 1873 i. Vc. ist in Braunschweig, 1874 dgl. am Gewandhaus u. Lehrer am Leipziger Kons., 1881 Hkplm. in Sondershausen (Begr. des Kons.), 1886 in Rotterdam, dann Berliner Hkplm., 1888 in Hamburg, 1890 bis 1907 wieder Hkplm. u. Konz.-Dir. in Sondershausen; als Hofrat pensioniert, zog er nach Leipzig, Frankenhausen, Dresden, 1911—24 war er nochmals Lehrer am Sternschen Kons. in Berlin u. lebte zuletzt in Bremen. Er komp. mehrere Opern Vc-W.e., eine Vc-Schule, 2 StrQu.e, StrTrio, Kl-Stücke, Lieder; ferner schrieb er Katechismen des Taktierens u. Dirig., des Vc-Spiels u. V-Spiels, u. *Der Vortrag der Brahmschen Orch-W.e.*; 3) Alwin, * 15. Juni 1855 zu Neuholdensleben, stud. V. bei de Ahna, Th. bei *Tappert, bildete sich selbst zum Vc.isten u. wurde 1880 als solcher Nachf. s. Bruders Carl am Gewandhaus und Lpzger Kons., Vc. in namhaften StrQu.en (Leipzig, Boston, Genf, Frankfurt).

Schröder, Edmund, * 13. Dez. 1882 in Berlin, Komp.-Schüler v. Ph. *Scharwenka u. H. van *Eyken, durch *Reger u. *Storck gefördert, auch Bildhauer, lebt in Berlin. Er schrieb 3 StrQu.e, 4 Kl-Trios, Suite f. Vc, 2 Duos f. Vc u. Kl, 7 Duos f. V u. Kl, Kammerkonz. f. Kl u. 12 Soloinstr.e, Trio f. Cl, Vc u. Kl (op. 40); Kl-Konzert op. 21; Sinf. Orch.-Fantasie op. 37; Stücke f. Fg.; f. Engl. H.; Klavierstücke u. vor allem hochwertige Lieder op. 3—20 (M. Greif, Storm, Lenau, Liliencron, Hebbel, Michelangelo); 6 Orgelpräliminarien.

Lit.: Fr. *Mahling, E. Schr. (Münster 1929); H. J. *Moser, Das dt. Lied seit Mozart I, 281f.; G. Wittmann in der „Musik“ 1939; dies., D. Liederkomp. E. Sch. (Mus. u. Kirche, 1938).

Schröder, Hermann, * 26. März 1904 in Bernkastel (Mosel), erwuchs in Trier, stud. an der Kölner Hochschule bei *Lemacher, *Bachem, E. J. *Müller und *Oberborbeck, bestand in Charlottenburg die Schulmusikprüfung, wurde Lehrer an der rh. Musikschule Köln (Th, Org) u. Chorleiter, dann Direktor der Trierer Musikschule, Kriegsteilnehmer. Als besonders erfreulicher Schaffender schrieb er: Altpfälz. Reiterlied (MCh), 2 gemCh. (Barthel), Sinfonie d-

moll op. 27 (Düsseldorfer Musikpreis 1939); Minnelieder f. Kl, 5 dt. Weihnachtslieder 4hdg., StrTrio Nr. 1 e-moll, StrQu c-moll, VcKonzert (1942), Oper „Hero und Leander“, Orgelwerke (Fantasie op. 5b, kl. Präl. u. Intermezzi).

Lit.: K. *Laux im Neuen Musikblatt Nr. 73 (Febr. 1942); H. *Lemacher im Schr.heft der ZfM (Jan. 1943).

Schröder, Otto, * 19. März 1860 in Halle (S.), stud. klass. Philol. u. auf d. Leipziger Kons., war dann 10 Jahre Kantor an der Hallischen Marktkirche u. Dir. des Stadtsingechors, auch Konzertsänger u. Kritiker, wirkte 1900—26 als hochverdienter Gymnasialkantor in Torgau, der als echter Nachfahre J. *Walters die *Liliencron-van *Eyken-sche Chorordnung, Schütz und Bach pflegte (Kgl. MD u. Prof.). Zu Halle im Ruhestand lebend, bereitet er eine Ges.-Ausg. Joh. *Walters (Bärenr.) vor.

Schröder-Devrient, Wilhelmine, * 6. Dez. 1804 in Hamburg, † 26. Jan. 1860 in Koburg; als Tochter der berühmten Schauspielerin Sophie Schr. spielte sie selbst schon in Kinderrollen, stud. Gesang bei Mozart in Wien u. debütierte hier 1821 als Pamina. Berühmt wurde die 18jährige bei der Wiederaufnahme des *Fidelio* 1822, u. sang 1823—47 an der Dresdener Oper (als solche gastierte sie u. a. in Magdeburg für den jungen Wagner u. war später seine erste *Irene* u. *Venus*); 1823—28 war sie mit dem Schauspieler Karl Devrient verheir., 1847/48 mit einem Herrn v. Döring, 1850 mit einem livld. Baron v. Bock, 1849 wurde sie als Maiaufstand beteiligt aus Dresden ausgewiesen, 1856 erregte sie nochmals in Berlin als Liedersängerin Aufsehen. Sie war weder gesangl. noch musikal. übermäßig begabt, riß aber durch dramat. Leidenschaft u. edles, seelenvolles Spiel hin.

Lit.: R. Wagner, *Über Schauspieler u. Sänger* (1872, Ges. Schr. IX) u. *Mein Leben*; Cl. v. Glümer, *Erinnerungen an W. Schr.-D.* (1862, 1905 bei Reclam), A. v. Wolzogen (1863), K. Hagemann (1904); G. Bonacci, *G. S. D. e Spontini* (1903), E. Kohler, *Aus den Memoiren einer Sängerin* (1929); E. *Schuré, *Précurseurs et Révoltés* (Paris 1926/30); E. v. Baudissin, *W. Schr.-D.* (Berlin 1937); K. *Huschke, Mu-

siker, Maler u. Dichter (1940). Ein Roman: H. Richter, Das wilde Herz (Lpz. 1930).

Schröter, Corona, * 14. Jan. 1751 in Guben, † 23. Aug. 1802 in Ilmenau, Schauspielerin und Sängerin, sang seit 1767 in Leipzig als Schülerin von J. Ad. *Hiller (Dauersolistin des Gewandhauses), wo *Reichardt für sie schwärmte, war seit 1778 Kammersängerin Karl Augusts in Weimar u. eine der ersten Goethe-Vertonerinnen, so des Singspiels „Die Fischerin“ (vgl. *Friedlaenders [j.] Sammlg.); 25 Lieder von ihr erschienen 1786 (Neudr. 1907), 16 weitere 1794.

Lit.: H. Stümcke, C. Schr. (1904); P. Pasig, Goethe u. C. Schr. (1902); Düntzer, Ch. v. Stein u. C. Schr. (1876); Keil, C. Schr. (1875).

Schröter, Leonhart, * um 1532 in Torgau, † um 1601 in Magdeburg, Haupt der Alt-Magdeburger Schule und Traditionsträger der lutherischen Kirchenmusik (Johs. *Walter), 1561—76 Stadtschulkantor in Saalfeld, unterbrochen durch seine Bibliothekarszeit an der herzogl. Bücherei zu Wolfenbüttel (1572/73), 1576—95 Kantor der altstädt. Lateinschule zu Magdeburg. Als einer der besten deutschen Meister seiner Zeit schrieb er: 55 *geistl. Lieder* (Choralbearbb., 1562), *Cantiones suavissimae* I u. II (1575, 1580, 50 Evangelienparaphrasen von L. Helmbold), dt. 8st. *Tedeum* in Ms. 1571, gedr. 1576 (Neudruck von *Kade bei *Ambros V), zwei 4—8st. Psalmen (1576), lat. *Tedeum* (1584), 16 Weihnachtslieder 4—8st. (1586/87, Neudr. von *Engelke bei Peters), 28 4—8st. *Hymni sacri* (1587); weitere Drucke und Handschriften (die ihm bei Eitner QuL. zugeschriebene Joh.-Passion ist von L. *Lechner). Neudrucke: *Winterfeld, Schöberlein-Riegel, G. Bock u. Schlesinger in *Musica sacra*, Jöde Chorbuch I u. IV. Einzelausgaben: „Ach Gott vom Himmel sieh darein“ 4 stg., „Gott der Vater wohn uns bei“ zu 4 (hg. von W. Ehmann, Göttingen 1932), „Wo der Herr nicht das Haus bauet“ a 8 (hg. v. G. Hofmann, Bärenr. 1933), Weihnachtsmotette bei *Lendvai (j.) (Hug 1934).

Lit.: G. Hofmann, L. Schr., ein utherischer Kantor zu Magdeburg

(Diss. Freiburg i. Br. 1932); ders. über Schr.s Vater in Mittlg. d. V. f. Gesch. der Stadt Meißen 1934; ders., D. freien Kompos. L. Sch.s (ZfMW XVI).

Schryari, eine veraltete Schalmei („Schreierpfeife“) mit Windkapsel u. umgekehrt keglicher Bohrung, auch dreifache, gemischte Orgelstimme; vgl. C. Sachs (j.), *Reallex. d. Instr.*; G. *Kinsky (j.) im AfM VII 288; M. *Praetorius, *Syntagma*.

Schubart, Chr. Friedr. Daniel, * 13. April 1739 zu Sontheim (Wrttbg.), † 10. Okt. 1791 zu Stuttgart, wurde Organist in Geislingen, Musiklehrer zu Ludwigsburg, dann ausgewiesen, lebte seit 1774 als Hg. der Zs. *Deutsche Chronik* in Augsburg und Ulm; war 1777—87 auf dem Hohenasperg eingekerkert, wo ihn der junge Schiller besuchte. Hier begann er auch mit dem Liederkomponieren. Dann wurde er in Stuttgart als HofMD, Theaterdichter und Schriftf. der *Vaterlandschronik* angestellt. In der Gesch. des Liedes verlegt er mit *Zumsteeg und *Rheineck (wie fast genau 100 Jahre vor ihm schon einmal Banwart, Glettle, Kelz u. Caesar) das Schergewicht aus Sachsen nach Schwaben, aus der zierlich-gebildeten in die derb-volkstümliche Richtung. Seine 3 Hefte *Musikal. Rhapsodien* (1786) sind zwar im Begleitpart mehr als spärlich, haben sich aber doch melodisch so eingeprägt, daß manche fast Volkslieder geworden sind (*Schlaf wohl, du Himmelsknecht du; Die Henne* v. M. Claudius; Proben bei *Friedlaender [j.] u. H. J. *Moser). KlStücke fanden sich hs. 1931 in Ludwigsburg. Viel Begeisterung, aber auch vage Schwärmerei, steckt in seinen *Ideen zu einer Aesthetik der Tonkunst* (aus dem Nachl. hg. v. s. Sohn Ludwig Sch. 1806); auch seine Selbstbiogr. *Schubarts Leben u. Gesinnungen* (gedr. 1791/93) ist in den Urteilen über Musiker (Mannheimer) weder ganz selbständig noch völlig verläßlich, doch temperamentvoll u. bildhaft.

Lit.: E. Holzer, *Schubartiana* (1899 u. 1900), *Sch.-Studien* (1912), *Sch. als Musiker* (1902); D. F. Strauß, *Sch.s Leben in s. Briefen* (2bdg. 1849, 278); G. Hauff, *Sch.* (1885); E. Nägeli, *Aus Sch.s Leben u. Wirken* (1888); H. Solcher, *Sch.* (1895); M. *Friedlaender (j.), Das dt. Lied im 18. Jh. (1902); H.

*Kretzschmar, *Gesch. d. n. dt. Liedes* (1912); R. Hammerstein, *Chr. Fr. D. Sch.* (Diss. Frbg. i. Br. 1940). *Schuberts Charakter v. s. Sohn Ludwig* (1798) (histor.).

Schubert, Franz Peter, * 31. Jan. 1797 zu Lichtental bei Wien, † schon 19. Nov. 1828 in Wien, war eines der 19 Kinder eines Schullehrers in der Lichtentaler Vorstadt. Vater u. Mutter stammten aus Österr.-Schlesien (Schuberts-Neudorf im Protektorat), so daß „Wiener Blut“ f. Schubert nicht als Erbgut, sondern nur als Umwelteinfluß in Betracht kommt. Beim Vater erlernte der früh als hochbegabt erkannte Knabe das V-Spiel, durch s. Sopranstimme gelangte er in die Hofkantorei u. erwuchs in deren Konvikt als Generalbaßschüler v. Ruczizka u. *Sallieri. Nach dem Eintritt des Stimmwechsels kehrte er ins Elternhaus zurück u. half dem Vater beim Schulunterricht, wurde aber kein großer Pädagoge, da er in Gedanken immerfort komponierte, bis sein Freund Franz v. Schober ihm 1818 ermöglichte, in seiner bescheidenen Weise als freier Künstler zu leben. Schon im Kapellknaben-Institut hatte Sch.s Schaffen (*Gretchen am Spinnrad* mit 17, *Erkönig* mit 18 Jahren) berechtigtes Staunen erregt — Geniewürfe, an denen die menschliche Hellsichtigkeit fast noch unbegreiflicher ist als die auch schon erstaunliche Neuheit und Einfallstärke der Musik als solcher. Bekannte Beispiele für den Instr.-Stil des 19jg. bilden die 3 V-Sonaten op. 137 und die Tragische Sinf. (c-moll Nr. 4). Bedenkt man, daß daneben schon *Rastlose Liebe*, *An Schwager Kronos*, *Der Wanderer*, *Memnon*, *Ganymed* entstanden, so spürt man, wie sehr Sch.s frühe Meisterschaft im Liede wurzelt. Doch schon 1817 tritt auch der 20jg. Klavierpoet mit den Sonaten Es-dur (op. 122), H-dur (op. 147) u. a-moll (op. 164) ins volle Licht. Frühe Liebe zu der kleinen Kirchensängerin Therese Grob, die in seiner F-dur-Messe in Lichtental mitwirkte, trieb ihn wohl zu vergeblicher Bewerbung um eine Schulmusikerstelle in Laibach u. scheiterte an Thereses Verheiratung mit einem wohlhabenden Bäcker. Zwei Reisen nach Zeez in Ungarn als Klavierlehrer zweier junger Gräfinnen Eszterházy

(1818 u. 24) ließen in ihm das zweitemal zu der älteren eine große Liebe reifen, die aber halb unausgesprochen blieb. Die 1822 angebotene Hoforg.-Stelle in Wien schlug er im letzten Augenblick aus, bei der Bewerbung um den Vize-Hkplm.-Posten 1825 wurde ihm *Weigl vorgezogen, obwohl er inzwischen vor allem durch die Liedvorträge seines Freundes J. M. Vogl und durch einige Singspielauffg.en bekannter geworden war. Einige Reisen mit Vogl nach Linz u. Graz brachten Erfolge, im ganzen aber blieb Sch. während seines nur 31jg. Lebens der kleine, scheue Klavierbegleiter, der den Titanen Beethoven aus der Ferne still umwarb u. von Freunden nur mühsam in diesem u. jenem Gast- oder Bürgerhaus aufgestöbert wurde. Versammelten sich seine Freunde um ihn zu *Schuberttaden*, so waren das alles andere als Gelage — vielmehr Abende, an denen man in seinen neuen Werken schwelgte —; ihn sich (wie gelegentlich versucht) als leichtsinnigen Bohémien vorzustellen, verbietet schon die gewaltige Zahl sorgfältigst gefeilter Werke. Schubert war ernst und stellte Ansprüche an seine Umgebung (nach seiner Frage über jeden Neuling „Kann er was?“ hießen die Zusammenkünfte auch Canevasabende); der kleine, zur Belebtheit neigende Mann meisterte klangherrlich u. mit „mäusehafter“ Beweglichkeit seiner runden Finger das Klavier. Er war sehr kurzsichtig und legte sich manchmal mit der Brille zu Bett, um morgens gleich die Einfälle der Nacht notieren zu können — dies nur als kleines Kennzeichen seines begnadeten Reichtums an musikalischen Gedanken. Daß 1822 auch der Sinfoniker bereits zur vollen Meisterschaft gereift war, beweist die *Unvollendete* (h-moll), ebenso zeigt die gleichaltrige As-dur-Messe den großen romantischen Kirchenmusiker. Seit einer Erkrankung von 1823 (Zeit der Müllerlieder) kränkelte der Meister, was 1824 zwar nicht das musikantenfrohe Oktett, wohl aber das verschleierte a-moll-StrQu. und noch mehr 1826 das in d-moll (Var. über *Der Tod und das Mädchen*) ahnen lassen. Die wachsende Verdüsterung der Stimmung (Beethovens Tod März 1827) spürt man an den „schaurigen“ Liedern der *Winterreise*; das Todesjahr brachte als

höchste Krönung rastlosen Gestaltens das C-dur-StrQuint., die große C-dur-Sinf., die Es-dur-Messe, die Liedergruppe *Schwanengesang* (nachträgl. Verlegertitel). Die Verleger plünderten Schuberts Unerfahrenheit derart aus, daß Sch. fast keinen Ertrag seiner gedruckten Werke erhielt und mit seinen Freunden, dem Dichter Bauernfeld u. dem Maler Schwind, im Winter 27/28 tatsächlich hungerte u. fror, ohne je die Arbeitsbegeisterung zu verlieren. Kurz vor s. Tode beschloß er, nochmals bei S. *Sechter Kontrapunkt zu treiben; im Herbst 28 zog er aus Schobers Wohnung in das noch feuchte Haus s. Bruders Ferdinand und starb bald darauf am Typhus. Sein Nachlaß war kümmerlich an materiellen, unermesslich an musikalischen Werten. Die Kosten des Grabsteins auf dem Währinger Friedhof brachten die Schwestern Frölich auf, die Trauerrede hielt Grillparzer; seit 1888 schläft Sch. auf dem Wiener Zentralfriedhof; ein Denkmal steht in Wien.

Falsch ist das Schlagwort „Sch., der Vater des deutschen Liedes“; einmal zeigt die tausendjährige Geschichte der Gattung (s. Lied), daß er nur einer der Höhepunkte, wenn auch gewiß der dem heutigen Empfinden nächststehende gewesen ist; außerdem bedeutet die Überbetonung des Liedschaffens ein Unrecht gegen die herrliche Klavier-, Orchester-, Kammermusik- u. Chorlit. innerhalb seiner Gesamtleistung. Völliger Allgemeinbesitz ist von seinen rund 600 Liedern nur erst ein Teil, zumal aus dem biedermeierlich ausgewählten „Album“ des 1. Bandes, geworden — viele Köstlichkeiten aus den „hinteren Bänden“ gilt es erst noch für weitere Kreise zu entdecken (Auswahlen von *Messaert-*Martienssen u. *Friedländer-[J.]-*Behm bei Peters, von Fritz Kögel bei Br. u. H.). Erstaunlich ist die Vielfältigkeit der benutzten Formen: in der Frühzeit auf Zumsteeg-Reichardt-Zelterscher Grundlage Balladen (Schiller), Stimmungsgemälde (Ossian) u. besonders Strophenlieder; in der Mittelzeit werden nach Beethovenschem Vorbild variierte Strophenformen, Kantaten- u. Rondotypen bevorzugt; am Ende steht das einteilige deklamatorisch-sinfonische Stimmungslied, das zu Wagner und zu H. Wolf führt. Eine eigentliche

„Entwicklung“ des Liedmeisters fehlt: die Frühzeit kennt ebenso Würfe ersten Ranges wie die Spätzeit gelegentliche Nieten. Man hat Sch. Wahllösigkeit bezgl. der Texte vorgeworfen, aber zu Unrecht: vieles Angebotene ließ er unvertont, anderes erzeugte eben in ihm Musik. Stilgruppen werden nach den Dichtern spürbar: Goethe-, W. Müller-, Mayrhofer-, Schiller-Gesänge. Der Liedbegleitung fügt Sch. neuen Farbenreichtum bei. In der Sinfonik (und auch im Sonatensatz kleinerer Besetzung) verfolgt er aus seiner Natur heraus trotz entspr. Wollens nicht immer die Haydn-Beethovensche Linie gedankenschärfster Knappheit, sondern oft mehr den Weg einer köstlich verschwenderischen Themendarbietung und ihrer episch-lyrischen Ausbreitung (Schumann: „himmlische Längen“) — von hier geht der Weg zu Bruckner (ebenso in der Meßkomp.); auf dem Gebiet der Klavierkomp. ist sein Weg aber noch spürbarer derjenige eines — im Grunde ausichtslosen, weil typologisch wesensfremden — Ringens um Beethovens Formungsprinzip. So steht Sch. auf der Scheide zwischen *romantischem Empfinden und *klassischem Gestalten, weshalb man ihn den „Klassiker der Romantik“ oder den „Romantiker der Klassik“ genannt hat; im Grund ein Spiel um Worte — denn wenn man ihm noch um 1865 „Formlosigkeit“ vorwerfen wollte, so nur vom Standpunkt einseitiger Beethoven-Ästhetik aus; fast immer decken sich bei Sch. Kern und Schale so sehr, daß man die Gleichgewichtsempfindung echter Klassik als Werteindruck empfängt.

Werke: A) für die Bühne die Singspiele (ohne Verschollenes u. Entwürfe): *Des Teufels Lustschloß* (1814); *Der vierjährige Posten* (Th. Körner); *Fernando*; *Die Freunde v. Salamanca* (Bearb. Basel 1934); *Die Zwillingbrüder* (1820, Fassung v. H. *Schultz, Lauchstädt 1938); *Die Zauberharfe* (Melodr., Ouv. später zur *Rosamunde*); Oper *Alfonso u. Estrella* (1821/22, Urauffg. v. Liszt [Weimar] 1854, 1880 bearb. v. J. N. *Fuchs); Musik zum Schauspiel *Rosamunde* (Chézy, 1823); *Fierrabras* (1823, Urauffg. Wien 1861); *Die Verschworenen* (= *Der heimliche Krieg*, dgl.). — B) Chorwerke u. a.: *Mirjams Sieges-*

gesang (S, Ch, Orch.); *Gesang der Geister über den Wassern* (Goethe; 8stg. MCh u. StrO.); *Hymne an den hl. Geist* (dgl.); MCh.e mit 4 Hörnern *Nachthelle, Nachgesang*. — C) Kirchenmusik: 6 lat., 1 dt. Messe, mehrere *Tantum ergo*, 5 *Salve regina*, 2 *Stabat mater*. Von neun Sinfonien am wichtigsten c-moll (Tragische), B-dur, h-moll (unvollendet, von A. Hüttenbrenner geheimgehalten, Urauffg. 1865), C-dur (entdeckt 1838 beim Bruder Sch.s durch R. Schumann); die *Gasteiner Sinf.* ist rätselhaft verschollen; 2 Ouvertüren (gewollt à la Rossini). — D) Kammermusik: von 14 StrQu.en am wichtigsten a-moll op. 29, G-dur op. 161, d-moll (nachgel.); 2 Kl-Trios: B-dur op. 99, Es-dur op. 100 und das Notturmo f. Kl-Trio (op. 148); KlQu (Adagio u. Rondo), Fl-Var.en; *Forellenquintett* (mit Kl u. Kb) op. 114; StrQuint. C-dur op. 163 (mit 2 Vc); Oktett F-dur (StrQu, Kb, Cl, Horn, Fg) op. 166; f. Kl u. V u. a.: *Fantasie* op. 159; *Duo A-dur* op. 162; *Rondo brillant* op. 70; Sonatinen op. 137. — E) Klavierwerke: a) 4 hdg.: *Märsche* op. 27, 40, 51, 55, 63, 66, 121 (z. T. instr. v. Liszt u. a.); *Variat.* op. 10, 35, 82; *Polonäsen* op. 61, 75; *Rondos* op. 107, 138; *Andantino u. Rondo* op. 84; *Allegro a-moll* (Lebensstürme) op. 144; *Fuge e-moll* op. 152; *Sonaten* op. 30 u. 140 (Grand Duo C-dur, als „verkappte Sinf.“ instr. v. J. *Joachim [j.]); f-moll-Fantasie op. 103 (dgl. v. *Rudorff); *Divertiss. à l'Hongr.* op. 54; b) 2 hdg.: 10 vollst. u. 11 unvollst. *Sonaten* (letztere u. a. vervollständigt v. Walter *Rehberg) — am wichtigsten a-moll op. 42, D-dur op. 53, A-dur op. 120, a-moll op. 143, H-dur op. 147, Es-dur op. 122, a-moll op. 164 u. die nachgel. „großen“ c-moll, A-dur, B-dur; 2 *Fantas.*: *Wandererfant.* op. 15 (umgearb. u. mit Orch. v. Liszt) u. G-dur op. 78; *Adagio u. Rondo* op. 145; 8 *Impromptus* op. 90 u. 142; *Moments musicaux* op. 94; *Tänze* op. 9, 18, 33, 49, 50, 67, 77, 91, 127 sowie nachgelassene. — F) *Lieder*: 603 Stücke (10 Bde. der Ges.-Ausg., hg. v. *Mandyczewski; 7 Bde. bei Peters, hg. v. *Friedlaender [j.]); daselbst Ausw. aus Bd. 3—7; außer den Zyklen von Müller *Die schöne Müllerin* (op. 52, Vorzugsausg. bei Peters) und *Die Winterreise*

(op. 89) wurden die letzten 14 Stücke (nach Rellstab, Heine [j.], Seidl) als *Schwanengesang* vereinigt. Außer den schon früher genannten sind die berühmtesten u. bedeutendsten etwa: *Heidenröslein*, *Sei mir gegrüßt*, *Frühlingsglaube*, *Die Forelle*, *Ave Maria*, *Du bist die Ruh*, *Auf dem Wasser zu singen*, *Der Tod und das Mädchen*, *Der Jüngling und der Tod*, *An die Musik*, *Litanei*, *Der Musensohn*, *Meeres Stille*, *Am Grabe Anselmos*, 3 *Harfnergesänge*, *Suleika*, *Der Zwerg*, Gruppe aus dem *Tartarus*, *Der Einsame*, *An die Leier*, *Greisengesang*, *Über Wildemann*, *Die Allmacht*, *Im Abendrot*, *Im Frühling*, *Der Kreuzzug*, *Grenzen der Menschheit*, *Prometheus*, *Vor meiner Wiege*, *Lied im Grünen*, *Dem Unendlichen*, *Fahrt zum Hades*, *Totengräbers Heimweh*, *Auflösung*, *Der Jüngling an der Quelle*. — *Themat. Verz.* von *Nottebohm (1874); *Ges.-Ausg.* (40 Bde.) bei Br. u. H. v. *Mandyczewski (1888—97).

Lit.: W. *Kahl, *Verz. des Schrifttums über Fr. Sch.* 1818—1928; A) Allgemein: W. *Vetter, *Sch.* (Athenaion 1934); W. *Dahms, *Sch.* (1912); O. E. *Deutsch (j.) und L. Scheibler, *Fr. Sch., die Dokumentes. Lebens* (3bdg., I u. II 1913, III fehlt); M. *Friedlaender (j.), *Beiträge zu einer Biogr. Sch.s* (1887); ders., *Sch.*, *Skizze s. Lebens u. Wirkens* (1928); H. v. d. *Pfordten, *Sch. u. d. Lied* (seit 1916 mehrf.); R. *Heuberger, *Sch.* (in *Reimanns Sammlg.*, 1902, 1921 [v. d. Pfordten]); K. Kobald, *Sch. u. s. Zeit* (1928); ders., *Der Meister d. dt. Lieder* *Fr. Sch.* (1928); F. *Weingartner, *Sch. u. s. Kreis* (Zürich 1931); *La Mara, *Sch.* (15—17 1929); O. *Bie (j.), *Sch.* (1925, engl. N. Y. 1928); R. Feigl, *Klar um Sch.* (Beseitig. v. Fehlangeben), Linz 1936; Jos. v. Spauns *Erinnerungen*, hg. v. G. *Schünemann (1936); A. Silvestrelli, *Fr. Sch.* (Lpzg. 1939); A. *Orel, *Der junge Sch.* (Wien 1940); ders., *Fr. Sch.s Leben in Bildern* (1939); W. Jaspert, *Fr. Sch.* (1941); N. Langer, *Fr. Sch.s sudetendt. Ahnen* (Dt. Arbeit, 1937); franz. *Biogr. von L. A. Bourgauff-Ducoudray* (1908 in *Mus. cell.*), Th. *Gérold (1923 in *Maitres de la mus.*), P. Landormy (Paris 1928), R. Pitrou (*1928), J. G. *Prod'homme (dgl.); E. Buenzod, *Fr. Sch.*

(Paris 1937); engl.: C. Whitacker-Wilson, *Sch.* (London u. N. Y. 1928); N. Flower, *Sch.* (London 1928); E. Duncan, *Sch.* (*Master Musicians*, London 1934); der Artikel *Sch.* bei *Grove, *Dict.*; K. A. Brunn, *Sch.* (Kopenh. 1928); A. Kjerulf, *Sch.* (dgl.); E. Roggeri, *Sch.* (Turin 1928); M. Tibaldi-Chiesa, *Sch.* (Maild. 1931); E. Brando, *Sch.* (russ., Moskau 1929); A. K. Glasunow, *Sch.* (Leningr. 1928); P. Recio-Agüero, *Sch.* (span., Paris 1929); R. Stromenger, *Sch.* (Warschau 1928); — O. E. *Deutsch (j.), *Sch.-Brevier* (1905); ders., Faks. v. Sch.s Tagebuch (Wien 1928); ders., Sch.s Briefe (London 1928); R. *Benz, *Sch. der Vollender der dt. Musik* (1928); Schuberthefte der *Musik* XXI/1; M. *Bauer (j.) in *ZfMW* XI 129ff.; H. J. *Moser, *Gesch. der dt. Musik* III 543—71; Schubert-Kongr.-Ber. Wien 1929; RMHeft v. 1. 12. 1928; hist.: Kreißle v. Hellborn 1861 (erweitert 1865).

B) Speziell: a) biographisch: H. Eulenberg, *Sch. u. d. Frauen* (1928); Th. W. *Werner, *Sch.s Tod* (J. Wolf-Festschr.); zu Sch. u. Beethoven: K. *Huschke, *Tonmeister unter sich* Bd. 1; H. Eschmann, *Sch. u. B., stilkrit. Vergleich* (Diss. Köln 1931); A. Farinelli, *B. e Sch.* (Turin 1929); K. Höcker, *Wege z. Sch.* (Regensbg. 1940); R. *Benz, *Sch.* (In: W. Andreas und W. v. Scholz: *Die gr. Deutschen* II, 1935); b) zu den Werkgruppen: Lied: M. *Bauer (j.), *Die Lieder F. Sch.s I* (1915); ders. in *ZfMW* V (Mayrhofer); Mayrhofer's Gedichte, Neudr. v. Rabenlechner (Wien, Bibliophilien-Ges. 1938); J. Rissé, *Sch. und s. Lieder* (2bdg., 1872); H. de *Curzon, *Les lieder de F. Sch.* (1899); L. Scheibler, *Sch.s Schillerlieder* (in *Die Rhde.* 1905); F. Günther, *Sch.s Lied* (1928); H. *Biehle, *Sch.s Lieder als Gesangsproblem* (1928); H. Bosch, *Die Entw. des Romantischen in Sch.s Liedern* (Lpz. 1930); C. Lafite, *Das Sch.-Lied und seine Sänger* (Wien 1928); Le Massena, *The songs of Sch.* (N. Y. 1928); R. Capell, dgl. (London 1928); H. G. Schmidt, *Das MCh-Lied Sch.s* (Diss. Köln 1929); Felicitas v. Kraus, *Beiträge zur Erforschg. des malerischen u. poetisier. Wesens in Sch.s Liedbegl.* (Diss. München 1928, 29); Fr. V.

Damian, *Sch.s Müllerlieder* (1928); M. *Friedlaender (j.), dgl. (Vorzugsausg. bei Peters); M. A. *Souhay, *Zur Winterreise* (ZfMW XIII 266ff.); P. *Mies, *Sch. der Meister des Liedes* (1928); O. Weinreich, *Fr. Sch.s Antikenlidd.* (Dt. Vierteljahrsschr. f. Lit., Wiss. u. Geistesgesch. Jg. 13, 1935); E. Schnapper, *Die Gesänge d. jungen Sch.* (Diss. Bern 1937); H. W. Guth, *Das Erlebnis d. Todes i. d. Liedern Fr. Sch.s* (Diss. Gießen 1940); Klavierlit.: H. Költzsch, *Fr. Sch. in s. Kl.-Sonaten* (grundlegend, 1927); W. *Kahl, *Das lyr. Kl.-Stück Sch.s und s. Vorgänger* (dgl., AfM 1921); *Souhay in *ZfMW* XI 141ff. (zur Wandererfant.); P. Egert, *Romant. Kl.-Son.* (1934, S. 71ff.); Kammermusik: K. *Huschke, *Das Siebengestirn der Sch.s Kammerm.-Werke* (Pritzw. 1928); Ph. Ruff, *Die StrQu.e Sch.s* (Diss. Wien 1929); A. *Knab, *Sch.s Var.satz im StrQu. d-moll* (Völk. MErz. Dez. 1942). Sinfonien: H. J. *Ther-stappen, *Die Entw. d. Form bei Sch.* (Diss. Kiel, gedr. 1931); E. Laaf, *Sch.s Sinfonien* (Diss. Frkft. 1931); R. Wickenhauser, *Sch.s Sinf.* (1928); A. *Schering, *Sch.s Sinf. in h-moll und ihr Geheimnis* (1939); vgl. auch *Kretzschmars Führer und *Nefs *Gesch. d. Sinf.*; Messen: E. *Prout in *Monthly Mus. Record* 1871 und *Concordia* 1875; A. *Schnerich, *Messe u. Req. seit Haydn und Mozart* (1909); O. Wissig, *Sch.s Messen* (Diss. Lpz. 1909). Sch.-Bibliogr.: H. de *Curzon, *Bibliogr. critique de Sch.* (Paris 1900); W. *Kahl, *Wege des Sch.-Schrifttums* (ZfMW XI), auch sep.; A. *Orel, *kl. Sch.-Studien* (AfMF 2, 1937).

Sch.-Dichtungen (Ausw.): R. H. Bartsch, *Schwammerl* (Roman, 1912); davon abstammend: Bertés (j.) *Singspiel Das Dreimäderlhaus* (um 1913); J. *Bittner, *Der unsterbl. Franz* (Singsp., 1930); J. A. Lux, *Sch.s Lebenslied* (Roman 1915); O. Janetschek, *Sch.s Lebensroman* (1928); H. J. *Moser, *Ein Besuch bei Schubert* (für Jugendl., 1929); A. Ch. Wutzky, *Der Wanderer* (Roman 1938). Vgl. W. A. Bauer, *Sch. im Roman, auf d. Bühne u. im Film* (Mod. Welt VII, 1926); A. Bëndel, *Sch. in Dichtg. u. Malerei* (Bayr. Bl. 34, 1911); P. Bülow in der Musikpfl. 1931.

Schubert, Heinz, * 8. April 1908 in Dessau, stud. 1926—29 in München bei J. *Haas und S. v. *Hausegger, wurde Korrep. in Dortmund, 1931 2. Kplm. in Hildesheim, 1933 mus. Oberleiter am Grenzlandth. Flensburg, 1938 MD und Operndir. in Rostock, 1942 in Münster. Werke: Sinfonietta (1930); Hymnus f. S. Ch. Orch. (1932); Konzertante Suite (V. Orch.); *Die Seele* (Alt u. Orch., 1933); Lyrisches Konzert (Br. Orch.); Präl. u. Tocc. f. StrOr. (1936); Hymn. Konz. f. Orch., Org., S. T (1940); *Vom Unendlichen* (S. StrOrch.), *Verkümdigung* (S. FrCh, gem. Ch. Orch., 1936); *Das ewige Reich* (Bar., MCh., Orch.); Fantasie u. Gigue f. StrQu. (1937); Präl. u. Fuge (S. StrOrch. 1941). Kammersonate (Str-Tr., 1934); 5 a capp.-Motetten (*Alles ist vergänglich*, 1941).

Schubert, Kurt, * 19. Okt. 1891 zu Berlin, Kl-Schüler s. Vaters MD. Otto Sch. u. v. X. *Scharwenka, Meisterschüler v. Fr. *Gernsheim (j.), wurde 1918 Lehrer am Klindw.-Scharw.-Kons., 1921 1. Kl-L. an der Akad. f. Kirchen-u. Schulm. (1922 Prof.). Er schrieb: Die Technik des Kl-Spiels aus dem Geist des mus. Kunstwerks (Sammlg. Götschen 1931); Beitr. zur Systematik des Übens (Jb. d. Akad. IV); Die Programm-Musik (Martens Reihe Bd. 13, 1933); er kompon.: Clar-Quint., Kl-Quint., Passacaglia f. Kl.; Lieder; Chöre; 2 Tonspiele f. gr. u. f. kl. Orch.; Fantasie u. kl. Stücke f. V u. Kl.; Kl-Stücke; Neuausgaben: 4 Sonaten der Söhne Bachs (Edit. Cotta); Bachs Inventionen (Tonmeisterausg.) u. a.

Schubert, Oskar, * 11. Okt. 1849 zu Berlin, † ebenda 24. Sept. 1933, wurde Clarinetist (Schüler v. Bading. Schubert u. an Kullaks Ak.), Kriegsteiln. 1870/71, spielte 1872 in USA., dann in Petersburg, seit 1875 bei *Bilse, 1878 bis 1905 kgl. Kammermusiker (1892 Kammervirt.) in Berlin u. hochverdienter Lehrer (1903 Prof.) an der Hochschule, auch als Kammermusikspieler sehr geschätzt.

Schubiger, Anselm, * 9. April 1815 zu Uznach (St. Gallen), † 14. März 1888 zu Kloster Einsiedeln, wo er seit 1835. Benediktinerpater war; er schrieb: Die Sängerschule St. Gallens d. 8.—12. Jh. (1858); Die Pflege des Kirchenges. u. d. KM. in der dt. kath. Schweiz (1873);

Mus. Spicilegien (ges. Aufs. 1876, Publ. Bd. V); Abhh. in MfM.

Schuch, Ernst [von], * 23. Nov. 1846 in Graz, † 10. Mai 1914 in Dresden, in s. Vaterstadt Schüler v. Dessoff [j.], seit 1867 Th. Kplm. in Breslau, Würzburg, Graz, Basel u. bei Pollinis ital. Truppe; 1872 MD, 1873 2. u. 1882 1. Kplm. an der Dresdener Oper (1889 GMD, 1899 Geh. HofR.), die unter ihm — zumal durch die R. Straußschen Uraufführungen 1907/11 — eine Glanzzeit erlebte. 1897 wurde Sch. vom österr. Kaiser erblich geadelt. Er war verheiratet mit d. Koloratursopranistin Clementine geb. Proska (1853—1932); beider Tochter Lisel ist seit 1914 Mitgl. der Dresdener Oper.

Lit.: P. Sakolowsky, E. Sch. (1901); P. Adolph, Vom Hof- zum Staatstheater (Dresden 1932).

Schüler, Johannes, * 21. Juni 1894 in Vietz (Neumark), stud. in Berlin (Hochsch., Univ.), Kriegsteiln., wurde OKplm. in Oldenburg, Halle, 1933 mus. Oberleiter Essen, seit 1938 Kplm. an der Berliner Staatsoper.

Schünemann, Georg, * 13. März 1884 in Berlin, wurde Flötist (E. *Prill), an der Univ. Schüler v. J. *Wolf u. H. *Kretzschmar (1907 Dr. phil., Diss. *Zur Frage des Taktschlagens in der Mensuralmusik.*), wurde Musikkritiker an der AMZ u. Norddt. Allg. Z., machte phonogr. Volksliedaufnahmen in den Kriegsgefangenenlagern, wurde 1919 PrivDoz. an der Univ. Berlin (1923 Prof.), 1920 Prof. u. stv. Dir. der Musikhochschule (unter *Schreker [hj.] aber als tatsächl. Leiter, gründete daran eine Orch.-Schule, 1927 Rundfunkversuchsstelle), 1932/33 1. Dir., dann provis. Dir. der staatl. Instr.-Sammlung, 1935 Dir. der Musikabt. d. pr. Staatsb. Berlin. Verdient um die Neuordnung der Privat- und Schulmusik um 1925, schuf Sch. die Fortbildungskurse f. Chordirig. u. leitet das „Musikinstitut f. Ausländer“ (Sommerkurse in Potsdam und Salzburg). Er schrieb: *Gesch. des Dirigierens* (in Kretzschmars Hdbb. 1913); *Das Lied der dt. Kolonisten in Rußland* (1923); *Gesch. d. dt. Schulmusik* (1928, 231, dazu Tafelbd. 32); *Musikerziehung* (I 1930); *Führer d. d. dt. Chorlit.* (1935); *D. Singakad. zu Berlin* (1941); C. F. Zelter (1937); *Gesch. d. Klaviermusik* (1940); *Die Violine* (1940); Abhh. u. a. in

SbIMG XII (*Hammerschmidt*), Lilien-cronfestschr. (*Neue Attestate Bachs*), Kretzschmarfestschr. (*Freiberger Berg-musiker*), AfM I (*Freiberger Kantorat, Kasantartar. Lieder*), II (*Vglde. MW. u. MG.*), IV (*M. Hertel*); ZfMW V (*Mendelssohns Jugendopern*); Z.f.Ästh. (*Beziegg. Neuer Musik zu exot. und früh-m.-a. Tonkunst*); in Reichsschulm.-Wochen-Ber. München (*Solmisation*), dgl. Darmstadt (*Experimentelle und erhebn. -th. MErz.*); Petersjb. 1928 (*Gegenwartsfragen der Musikerziehung*); Ungar. Jbb. (*Ungar. Motive in der dt. Musik*), Bachjb. 1914 (*Fr. Bach*), dgl. 16 (*dess. Briefw. mit Gerstenberg*), 34 (*J. G. Walther u. Bokemeyer*), J. Wolf-Festschr. (*Ein Sing- u. Spielbuch des 18. Jh.*); Jean Pauls Gedanken z. Musik (ZfMW XVI, 385ff.); Mus. Instr.e der Indianer (AfMF 1936); Mozart in dt. Übertragung (Petersjb. 1940); Japa-nische Musik (Die Musik 1941); Hg. v. Werken Friedr. Bachs (DTD 56 und Bückeburger Publ.), v. Mozarts Skizzenbuch v. 1764 (1908), der Musica des Listenius (P. *Hirsch [J.], 1927), von Trompeterfanfaren, Sonaten, Feldstücken (RD), des VKonz.s von Schumann, einer von den dt. Bühnen allg. angenommenen Textrevis. v. Mozarts „Figaro“, „Don Giovanni“ und „Così fan tutte“ (Peters), der Gesprächsbücher Beethovens (I 1942, II 1943), v. Musikerhss. (Atlantis 1937), Faks.-Ausgg. des „Freischütz“ (1942) und von Beethovens 9 Sinf. (in Vorber.).

Schüngeler, Heinz, * 21. Febr. 1884 in Brachelen (Reg.-Bez. Aachen), stud. bei *Neitzel u. *Buths in Köln u. Düsseldorf, lebt als ausgez. Kl.-Pädagoge, Kammernusikspieler u. Dir. eines Musikseminars in Hagen, auch Komp. u. Schriftsteller. Hg. d. Sammlg. „Das kleine Konz.“, Vortragsstücke dt. Meister f. Kl. (Heinrichshofen); ein „Klavierbuch“ (W. Müller) in Vorber.

Schürmann, Georg Kaspar, * um 1672 im Hannöverschen (Einbeck?), † 25. Febr. 1751 in Wolfenbüttel, begann 1693 in Hamburg als Kirchsänger und Altfalsettist der Gänsemarktoper, war 1697—1701 erstmals Hkplm. in Braunschweig, besuchte Italien, wirkte 1703—06 als Hkplm. in Meiningen, gastierte 1706 in Naumburg, war seit 1707 Leiter der Wolfen-

büttler Oper und ist mit rund 40 Bühnenwerken (1700—34) einer der wichtigsten Tonsetzer der frühdt. Oper; erhaltene Partituren: Salomo (1706/16), Ixion (1704?), Leonilde (1704), Das verstörte Troja (1706), Telemach (1706), Jason (1709), Procris u. Cephalus (1714), Heinrich der Löwe (1716), Clelia [Porsenna] (1718), Heinrich der Vogler (1718), Alceste (1719), Ludovicus Pius (1726). Davon in Neuausg. v. H. *Sommer Ludwig d. Fromme (1726, in Eitners Publ.); nur wenige Kirchenwerke sind erh. Eine Suite aus Alceste (1719) u. 3 Hefte Arien hg. v. G. F. *Schmidt (Wolfenbüttel 1934).

Lit.: Gustav Fr. *Schmidt, G. K. Sch. (Diss. München 1913), 2bdg. (Bosse 1933/34); E. Stier in der Musik III u. Braunsch. Archiv 1906; E. Rosendahl in AfMF IV 7 (1942).

Schütt, Eduard, * 22. Okt. 1856 zu Petersburg, † 26. Juli 1933 in Obermais (Meran), stud. am Petersburger u. Leipziger Kons., lebte dann in Wien als Dirig. des Akad. R. Wagner-V.s, schrieb elegante Kl.-Musik: 3 Konz.e, Stücke; Var. f. 2 Kl.e.; Andante u. Scherzino dgl.; 3 Kl.-Trios; 3 V-Son.en; Vc-Fantasie; Lieder; eine Oper.

Schütz, Franz, * 15. April 1892 in Wien, stud. an der Wiener Musikakad. Kl., dann Orgel u. ist hier seit 1921 Lehrer (Prof.) f. Org.; 1938 Direktor der Hochschule für Musik; verdient um Regers u. Franz *Schmidts Org.-Werke in Wien.

Schütz (*Sagittarius*), Heinrich, * 8. Okt. 1585 zu Köstritz (Reuß), † 6. Nov. 1672 zu Dresden, entstammte einer Chemnitzzer Patrizierfamilie, erwuchs in Weßenfels, wo noch heute das Gasthaus seines Großvaters blüht, u. fiel durch s. Sopran dem durchreisenden Landgr. Moritz dem Gelehrten v. *Hessen auf, der ihn als Kapellknaben auf dem Casseler Mauritianum erziehen ließ (hier war G. *Otto der führende Musiker). Nach dem Stimmwechsel stud. er in Marburg die Rechte, um höherer Beamter zu werden, u. ließ sich merkwürdigerweise nur schwer vom Landgrafen bereden, mit dessen Stipendium nach Venedig zu gehen, um Berufsmusiker zu werden, ist also von allen großen Tonsetzern am spätesten zur

Musik gekommen — die hohe Allgemeinbildung belastete und bereicherte gleichermaßen seine Werke. 1609—12 war er dann Giov. *Gabrielis begeisterter Jünger; wie dessen Schüler sämtlich als Gesellenstück 5stge. ital. Madrigale schrieb, so sandte auch er 1611 einen solchen Strauß (Ges.-Ausg. Bd. IX) als op. 1 an seinen fürstl. Gönner — kühne Belege des Erhitzungsstils der Gattung mit kontrastierender Doppelthematik. Hatte er die Gabrielikunst der *Apsidenchöre schon vorher in Dtschld. genug kennengelernt, so förderte ihn doch des alten Meisters große Persönlichkeit u. die Modernität der venez. Jugend, die schon auf *Monteverdis Herberufung [1613] rechnete. Nach dem Tode Gabrielis kehrte er heim, stud. in Frankft. a. d. O. u. Jena und wurde Kasseler Hoforg. (der Leipziger Stud. v. 1612 war ein gleichnamiger Vetter), begnet auch kurz in Bückeburg, wurde 1614 zu einer Prinzentaufe als Kplm. unter M. *Praetorius nach Dresden „ausgeliehen“ und gefiel hier so, daß der Kurfürst sich jahrelang bemühte, ihn dem hessischen Hof abzugewinnen. 1617 wurde er Dresdener Hkplm. u. hat die Stelle durch 55 Jahre verwaltet — als Leiter der führenden protest. Kantorei, die aber in den Stürmen des 30jg. Kriegs bald derart verfiel, daß Sch. den bedrängten Sängern oft aus eigener Tasche helfen mußte u. jahrelang (1633—35, 37, 42—45) nach Kopenhagen Urlaub nahm, um künstlerisch weiterbestehen zu können. An seinem Hochzeitstag 1619 datierte er die Vorrede der mehrchörig (z. T. auch mit Orch.) besetzten *Psalmen Davids* (op. 2, Ges.-Ausg. Bd. II/III, Ausw. v. Fr. *Willner). Die zärtlichen Opitzmadrigale (Ges.-Ausg. Bd. XV) spiegeln Tage jungen Glücks. Doch bald starb die innig geliebte Frau, u. er blieb Witwer; so folgte der glaubensfrohen *Auferstehungshistorie* v. 1623 (op. 3, Ges.-Ausg. Bd. I, Neuausg. v. Huber, Bärenr.) u. den ausdrucksgeladenen *Cantiones sacrae* v. 1625 (op. 4, Bd. IV, Stimmenausg. v. Spitta, Br. u. H.) das ernste Werk der *Beckerschen Psalmen* (1628 op. 5, Bd. XVI, Neuausg. von W. Blankenburg, Bärenr. 1936), mit denen er über den Verlust hinwegzukommen versuchte; 1629 nahm er Urlaub zu einer zweiten Reise nach Venedig, als deren

Frucht die solistisch besetzten *Symphoniae sacrae* I (1629, op. 6, Ges.-Ausg. Bd. V) vom inzwischen erfolgten Stilwandel (Cl. *Monteverdi, P. *Quagliati) erzählen. Als erstes Deutsches Requiem sang Schütz seinem bedeutenden Landesherrn Heinr. Posthumus v. Reuß 1636 die *Mus. Exequien* nach (op. 7, Bd. XII, Neuausg. v. G. *Schumann). Deutschlands Kriegsnotzeit spiegeln die schwache Besetzung u. magere Ausstattung der *Kleinen geistl. Konzerte* v. 1636—39 (op. 8 u. 9, Ges.-Ausg. Bd. VI, während die *Sinf. sacrae* II v. 1647 (op. 10, Ges.-Ausg. Bd. VII, prakt. hg. v. *Birtner, Bärenr. 1933) allen Glanz der Kopenhagener Verhältnisse zeigen. Den stilistischen Weg des Schützschen Schaffens von italienischer Neutönerart zum innerdeutschen Kantorentum höchsten Stils zeigen die 5—7stg. Motetten der *Geistl. Chormusik* (1648, den Thomanern gewidmet, op. 11, Ges.-Ausg. VIII, prakt. Ausg. v. K. *Thomas [Br. u. H.] u. Kamlah [Bärenr.]); als op. 12 erschienen — wieder in der großen Besetzung deutscher Konzerte die *Sinf. sacrae* III (1650, Ges.-Ausg. X bis XI, einzelne im Bärenr.). Die 1657 durch Christof *Kittel hg. 12 4stg. *Geistl. Gesänge* aus „Nebenstunden“ des Meisters vereinen liturgische Gebrauchsstücke usw. der Dresdener Kantorei (Ges.-Ausg. Bd. XII, als Dt. Messe hg. von R. Holle, Schott 1933); doch füllen noch zahlr. hochwertvolle Einzelstücke (meist Hss. der Landesbibl. Kassel u. Gelegenheitsdrucke) die Bände XIII, XIV, XV, XVIII [XIX in Vorber.] der Ges.-Ausg. — Schützens hohes Alter beherrscht die rastlose Arbeit an großen oratorischen Werken: an der Matth.-, Lukas- u. Johannispassion [frühere Fassung v. 1665] (alle in Bd. I der Ges.-Ausg.; die dort abgedr. Markuspassion ist bestenfalls Arbeit eines Sch. schen Schülers; kl. Partituren v. Fr. *Stein [Eulenburg], prakt. Ausg. Bärenr.; der von A. *Mendelssohn [j.] hinzugefügte Bc. ist überholt, die Ev.-Harm. von C. *Riedel unmöglich). Schütz gehört mit Haydn und Verdi zu jenen Meistern, die im Greisenalter ihr Bedeutendstes gegeben. Was Schütz hier Neues schuf, siehe unter „Passion“. Abgerundet wird die Gruppe durch das frühe Passionswerk *Die sieben*

Worte (Bd. I) u. das späte *Weihnachts-oratorium* (von *Schering durch einen Fund in Upsala vervollständigt (in Bd. XVII, prakt. Ausg. v. dems., weiter durch M. *Schneider). Von dramatischen Werken, der ersten deutschen Oper *Daphne* (zur Torgauer Fürstenhochzeit 1627 nach *Rinuccini v. Opitz) u. dem Ballett *Glückwünschung des Apollinis u. der 9 Musen* (Dresden 1622, Faks.-Ausg. Bärenr.) sind leider nur die Texte erhalten. Ein v. *Kretzschmar ihm vermutungsweise zugeschriebenes anon. Ballett *Von Zusammenkunft u. Wirkung der sieben Planeten* gehört Chr. *Bernhard zu. Nach dem Friedenschluß von 1648 hat Sch. noch Außerordentliches als *Kplm. von Haus aus* zur Wiederherstellung vieler zerfallener Hofkapellen (so in Wolfenbüttel, Magdeburg-Halle, Gera, Zeit) getan, indem er Noten, Kapellmeister, Spieler und Sänger lieferte. Hatte er unter der wachsenden Gleichgültigkeit seines Kurfürsten zu leiden, dem er mehrfach sehr temperamentvolle Vorwürfe schrieb, so konnte er nach dessen Tode die Zügel lockerer lassen und im stillen Weissenfels arbeiten. Sein spätestes Werk ist das doppelchörige Magnificat (Neuausg. von Heinr. *Spitta) nebst 119. Ps. Seine erhaltenen Porträts zeigen Züge gramvoller Einsamkeit; von allen Abkömmlingen überlebte ihn eine einzige Enkelin. Seitens zahlr. Schüler verehrt, entschlief er unter dem Gesang einer von Chr. *Bernhard nach seinem Wunsch im Palestrinastil geschriebenen Motette.

Nach der letzten großen a cappella-Generation der *Lechner, *Haßler, *Demantius u. der Wende zum dekorativen vokalen Großkonzert unter dem universalen M. *Praetorius ist Schütz der erste „faustische“ Eroberer des jungen Musikbarock für Deutschland gewesen, der den ganzen dramatischen Reichtum weniger in Besetzungs- als in Stilkontrasten vom gregorianisierenden Falsobordone über alle historischen Zwischenmöglichkeiten bis zum dissonanzgewürzten Sologesang damals letzter Moderne erprobt hat, der italienischen Dekorationsschwung u. deutsche Mystik zu erstaunlicher Einheit zusammenzwang u. so auf die Musik des deutschen 17. Jhs. als deren Großmeister gewaltigen Einfluß ausgeübt hat. Ohne ihn u. seine

Schule wäre das Zeitalter Bachs u. Händels undenkbar geblieben; es wäre verkehrt, ihn als deren bloßen Vorläufer zu sehen, er ist im Grunde sogar geistig komplizierter als beide u. bedeutet den Mittelpunkt einer großen eignen Epoche. Gleichwohl ist er erstaunlich rasch nach seinem Tode vergessen worden (Bach hat ihn wohl nur noch in der Weissenfeler Schloßkirche mit seinen Corn. Beckerschen Psalmen kennengelernt), und erst C. v. *Winterfeld hat ihn (Joh. Gabrieli 1834, II 168—212 nebst Beisp.-Bd.) wieder entdeckt; größte Verdienste haben ferner die Brüder Ph. u. Fr. *Spitta seit dem Jubiläumsjahr 1885 um seine Erforschung und prakt. Ausbreitung, so ersterer durch die Ges.-Ausg. (Bd. I—XVI, bis 1894 bei Br. u. H., fortges. v. Heinrich Sp. 1929) nebst Biogr. Hat das ausgehende 19. Jh. Sch. im wesentlichen individualistisch-artistisch und nach der Wirkung auf dem Konzertpodium beurteilt, so wurde nach dem 1. Weltkrieg die andere Seite seines Wesens wirksam: seine liturgische Bindung und damit seine protest.-volksnahe Gestaltung des Bibel-, „words“. Heute erlebt infolgedessen Deutschland eine hochbedeutsame Schütz-Bewegung, nach dem Versagen der 1922 gegr. Schütz-Ges. verkörpert in der *Neuen Schützgesellschaft* von 1929. Bisherige Schütz-Feste: Dresden 1922; Celle 1929; Berlin 1930; Flensburg 1931; Barmen 1932; Dresden 1935; Frankfurt a. M. 1938. Seit den Ausg. v. A. *Mendelssohn (j.) und F. *Woynsch (3 Hefte zumal liturg. Chorsätze 1894 bei Fritzsche) ist die Zahl der Neudrucke außerordentlich gewachsen (Übersichten v. H. *Keller in NMZ 1922, Mschr. f. GD. u. kK. XIX 52 u. H. J. *Moser in Musik u. Kirche 1934); außer den Obengenannten etwa J. *Dittberner, 10 geistl. Duette (Kahnt), M. *Seiffert (in *Musik am Hof des Grafen Ernst u. Organum*), A. *Schering (*Perlen alter Ges.-Mus. u. Beisp. 189—192*); Fr. *Blume (*Musik am Hofe Moritz' v. Hessen u. Geistl. Konzerte* [Kallm.]); A. Hänlein (Bibl. Szenen, Br. u. H.) M. *Schneider (Psalmen gem. der alten Aufführungspraxis ausinstrumentiert, Br. u. H.); H. *Birtner und R. Holle, R. *Gerber (Einzelwerke, Bärenr.), W. Blankenburg (Bekker-Ps.), Fritz *Sporn (Konzerte, Br.

u. H.), 5stg. Madrigale i. prakt. Neu-
ausg. im Bärenr.-Verl.; weitere Hgg.:
G. A. *Walter, *Schreck, *Stade,
*Wüllner, K. *Lütge, *Egidi, Up-
meyer, H. *Spitta, H. J. *Moser usw.
— Sch.s Ges. Schriften u. Briefe hg.
von E. H. Müller (Bosse 1931).

Lit.: H. J. *Moser, H. Schütz,
Leben u. Werk (Bärenr. 1936, grund-
legend); ders., Kleines Schützbuch
(1940); ders., in ZfMW V 65ff. (1922);
ders., Schütz und der evang. Choral
(Jb. d. Akad. f. K.- u. Schulm. III),
Evangelienvertonung I 6off., Corydon I
1—6, Musik u. Kirche 1931 u. 1934,
Gesch. d. dt. M. II 56ff.; Ph. *Spitta
in *Allg. dt. Biogr. und Mg. Aufsätze*
1894, *Händel, Bach, Schütz* (in *Zur*
Musik, 1892), *Die Passionsmusiken von*
Bach u. Schütz (1893); Fr. *Spitta,
Die Passionen nach den 4 Evang. (1886),
H. Sch., Gedächtnisrede (1886), *H. Sch.*
ein Meister der Musica sacra (in *Neue*
Christoterpe 1925 u. einzeln); Fr.
*Chrysander, *Sch. in Wolfenbüttel*
(Jbb. f. MW I 159ff., 1863); M. *Seif-
fert, *Anecdota Schütziana* (SbIMG I
213ff.); A. *Werner, *Stadt. Musikpfl.*
in *Weißenfels* (1911); A. *Pirro, *Sch.*
(in *Les maîtres de la mus.* 21924); E. H.
Müller, *H. Sch. Leben und Werke*
(tabellarisch, Dresden 1922), *H. Sch.*
(Br. u. H.s kl. Biogr., 1925; J. *Müller-
Blattau, *Die KompL. H. Sch.s in der*
Fassg. Chr. Bernhards (1926); W.
*Schuh, *Formprobleme bei H. Sch.*
(Diss. Bern 1927, Br. u. H. 28); Fr.
*Blume, *Das monod. Prinzip in der*
prot. KM (1925); R. *Gerber, *Das*
Passionsrec. bei H. Sch. u. s. stilgesch.
Grundlagen (1929), *Wort u. Ton in den*
Cantiones sacrae (im *Abert-Gedenkbuch*
1928); H. *Birtner, *Zur Schütz-Be-*
wegung (Musik u. Kirche 1932); [anon.]
Zur Lebensgesch. v. H. Sch. (Mittlgn.
des Vereins f. Chemnitzer Gesch. XXVII
1929/30); Fr. *Blume, *H. Sch. in den*
geistigen Strömungen seiner Zeit (Musik
u. Kirche, Jg. 2, 1930, Heft 6); ders., *H.*
Sch., Gesetz u. Freiheit (Dtsch. Mus. Kul-
tur 1936); O. Michaelis, *H. Sch.* (Lpz.
1935); Fr. Keil, *D. Familie Sch. in Wei-*
ßenfels (1936); W. *Gurlitt, *H. Sch.*
z. 350. Geb. (Petersj. 1936); K. Spies,
Zur Familiengesch. H. Sch.s (Mus. u.
Kirche 31, *Allg. MusZt.* 65 u. *ZfM* 1938);
Br. Maerker, *Zum 3. H. Sch.-Fest* (Zf-

MW. XV, 1933, S. 213ff.); H. *Zenck,
Das 3. H. Sch.-Fest (Musik u. Kirche,
Jg. 5, 1933, S. 101ff.); W. Diltthey, *H.*
Sch. (in *Vondtsch. Dichtg. u. Musik*, 1932);
W. Kreidler, *H. Sch. u. der Stile concita-*
tato v. Monteverdi (Diss. Bern 1933); A.
*Schering, *Zur Metrik der Ps. Davids*
von Sch. (P. Wagner-Festschr.); J.
*Smend, *Das Bibelwort bei Sch.*
(ZfMW V), *Sch. u. d. ev. Gemeinde* (Vor-
träge u. Aufs. 1925 S. 153ff); H. *Spit-
ta, *H. Sch. u. d. Gottesdienst* (Smend-
Festschr.); A. Heller, *H. Sch. in s.*
ital. Madrigalen (Diss. Prag 1934); K.
Gudewil, *Das sprachl. Urbild b. H.*
Sch. (Diss. Hamburg 1935); L. Reit-
ter, *Doppelchörigkeit b. H. Sch.* (Diss.
Zürich 1937); H. *Hoffmann, *Sch. u.*
Bach, zwei Tonsprachen u. ihre Bedeut.
f. d. Aufführs.-Praxis (Bärenr.); ders.,
Bearb.fragen bei Sch. (AMZ 66, 1939).
— Histor.: Sch.s *Memorial* 1651 und
Martin Geyer, *Die köstlichste Arbeit*
(Leichenpredigt Dresden 1672, Neudr.
Bärenr.); W. Schäfer, *H. Sch.* (1854).
Dichtung: Ricarda Huch, Der große
Krieg (1912, passim).

Schuh, Willi, *12. Nov. 1900 in
Basel, stud. in München u. Bern u. a. bei
E. *Papst, *Beer-Walbrunn, *Cour-
voisier, A. *Sandberger u. E. *Kurth
(j.), wurde 1927 Dr. phil. (Diss. Form-
probleme bei H. Schütz), lebt seitdem
in Zürich als Musikschriftst. (Neue Zü-
richer Ztg.), Doz. an Volkshochsch. u.
Kons. Zürich sowie Handelshochsch. St.
Gallen, Schriftl. d. Mittlg. en d. Schweiz.
musikforsch. Ges., Mithg. der Schw.
Sing- u. Spielmusik (Senfl, Wannen-
macher, Apiarius, Diebold, Glettle,
Pfaff). Er schrieb: *Das Volkslied in der*
Schweiz (1932); O. Schoeck (1934);
Schweizer Musiker; D. Sterbegesänge d.
Meyerschen Totentanzes v. 1650; Die
Musik in der altdt. Graphik; Das Trum-
scheit i. d. schw. Barockmusik; Die
frühesten Goethevertonungen in der
Schweiz; Alte schw. Chormusik (Biblio-
gr. d. Neuausgg.); C. Diebold (Mitteilg.
d. Schw. mf. Ges. 1936); L. Senfl
(1938); schrieb mit *Refardt das *Schwei-*
zer Musikbuch (2bdg. 1939), bot *Werke*
von Schnyder v. W. und bereitet eine
grundlegende Biogr. von R. *Strauß vor.

Schuhplattler, derber oberbayr. Tanz
im Ländlertakt, bei dem die Burschen
sich u. a. „auf die Sohlen klatschen“.

Lit.: H. Flemming, Tanzbeschreibungen oberbayr. Sch. (1925); V. Jung, Hdb. des Tanzes (1930); C. *Sachs (j.), Weltgesch. d. Tanzes (1932). Vgl. auch Schnadahüpfel.

Schulgesang s. Schulmusik.

Schulmusik heißt neuerdings die Gesamtheit dessen, was in der Schule an Gesang u. Instrumentalmusik getrieben wird (außerschulische Musikbetätigung der Jugend in Bünden u. Singkreisen u. im Privatunterr. s. unter Jugendmusik und Musikerziehung; die Musik im vorschulpflichtigen Alter nennt sich Kindergartenmusik). Da für die ganze Zukunft der Erwachsenen-Musikkultur die in der Jugend gelegten Grundlagen entscheidend sind u. diese im Schulmusikunterricht am systematischsten gelegt werden können, so nimmt die Schulmusik geradezu eine Schlüsselstellung in der Gesamtheit der mus. Volkserziehung ein, was (nach Vorläufen bei *Nägeli, *Pfeiffer, Fröbel, G. L. Wilhem, J. *Hullah) erstmals von H. *Kretzschmar (*Ein engl. Aktenstück über den dt. Schulgesang* [Grenzboten 1881 u. Ges. Aufs. I 45ff.]; Denkschr. f. d. Allg. dt. MV 1900; Musikal. Zeitfragen [1903] S. 23ff.) voll erkannt worden ist. Voraussetzung ihrer gedeihlichen Entwicklung ist freilich ihre Stellung im Gesamtrahmen des übrigen Schulunterrichts, die auf die Dauer nicht durch behörl. Vorschriften erzwungen, sondern nur von innen her, d. h. durch pädag. Können, künstlerische Qualität und menschl. Ausstrahlungskraft der Musiklehrer errungen u. aufrechterhalten wird (vorausgesetzt, daß der Stundenplan dem ML überhaupt den erforderlichen Wirkungsraum zugesteht!); entscheidend ist mithin vor allem die geeignete Auslese und Ausbildung des Schulmusikernachwuchses für die höhere Schule u. der Junglehrer für die Volksschule. (Zwar wäre auch hier für vielklassige Anstalten der Spezialmusiker verlockend, würde aber leicht die verhängnisvolle Entmusikalisierung des gesamten übrigen Lehrstandes u. damit den Verfall der Musikpfl. zumal auf dem offenen Lande in drohende Nähe rücken, so daß hier der Gesangunterricht seitens des musikverständigen Gesamtlehrers in der Regel doch richtiger erscheint.)

Der Sch.-Unterricht hat ein doppeltes Ziel: 1) allgemeine Erziehung durch Musik; d. h. durch Gesang, Instrumentenspiel, musikalische Kulturgesch. usw. die Nachbarfächer musisch zu durchdringen, zu ergänzen, zu bereichern, das ganze Schulleben vom Chor- und Klassengesang her organisch einheitlicher zusammenzuschmelzen, das Seelenleben der Jugendlichen nach der Gefühlsseite hin zu veredeln und zu vertiefen, im weitesten Sinn künstlerischen Dingen zu öffnen; 2) spezielle Vorbereitung zur Musik; d. h. Mehrung von Singlust u. Liederschatz, Musikverständnis u. instr. Spielfreude; Erweckung des Drangs nach privatem Erlernen von Instrumenten; Musikalische Volkskunde u. Wissen um die großen Tonmeister u. Meisterwerke; Vorschulung für die spätere Teilnahme am volkstümlichen Chorwesen, an Konzert- u. Opernbesuch. Es handelt sich also um keinerlei Fach-, sondern um frühe Laienbildung, damit das Volk aktiv musikliebend bleibt u. als künftiges Publikum empfänglich wird (vgl. unter Musikerziehung; dort auch S. 597, 2. Sp. über die Reifestufen). Um diese Ziele zu erreichen, gilt es den Nachteil des Klassen- u. Massenunterrichts in den Vorteil des Gemeinschafts-erlebnisses umzuformen, um auch den schwächeren Einzelschüler durch das Beispiel der Kameradschaft mitzureißen. Doch bleibt dabei, zumal stimmbildnerisch, das Einzelorgan zu beachten u. vor Schäden (funktionellen Störungen, Stimmwechsel) zu behüten. In den Jahren der *Mutation (13.—16. Lebensjahr) hat der Musikunterricht das Gesangliche mehr zurückzustellen u. (soweit Klassenstunden verfügbar) Musiktheorie, Musikgesch., Formenlehre, Musikästh. zu bevorzugen, die aber nie Selbstzweck werden dürfen, sondern stets mit dem Kunstwerk wie mit der Gesamtbildung in Verbindung bleiben sollen. Die Methode wird — je nach der allg. pädag. Richtung — zwischen Spiel- u. Erlebnis-, Arbeits-, Lern- u. Drillschule mannigfach wechseln können; unentbehrlich ist der frühe Erwerb sicherer Intervall- u. Akkordfunktions-Vorstellungen, der durch *Solmisationen (*Tonikado, *Eitztsches Tonwort, *Münchich Jale) befördert werden kann, doch ist virtuoses Vomblattsingn nicht Haupt-

ziel, sondern nur erst Erleichterung für das Wesentliche: für den eindringlichen Umgang mit der Musik. Methodeneinheit innerhalb einer mehrklassigen Schule ist erforderlich, um die Kinder vor Umlernen zu bewahren. Im Mittelpunkt jeder Schul- u. Jugendmusik hat das echte *Volkslied zu stehen (wohl zu unterscheiden vom vielfach künstlich angefertigten, blutarmen Schullied, das um der Systematik willen die Kinder gern für schwächer musikalisch hält, als sie tatsächlich sind). Vom Volkslied her, das mit voller Singfreude auswendig zu beherrschen ist u. auf Wanderungen, beim Spieltun, auf Heimabenden usw. möglichst tief in das Jugendleben eindringen soll, kann auch zu den einfachsten Instrumentalformen, zum Kunstlied (Schubert, Loewe) und zu den „kleinen Werken großer Meister“ vorgestoßen werden. Erziehlich fruchtbarer als der große Schulchor, der aber zur Schulrepräsentation schwer entbehrlich ist u. der Sch. oft allein ihr Lebensrecht im Schulrahmen sichert, sind kleinere Singkreise, in denen besonders Kanongesang, älteres u. neues Chorlied blühen, sowie Arbeitsgemeinschaften, zumal in Oberklassen (für *Schulorchester [siehe Collegium musicum], musikalische Lektüre, *Schulopern usw.). Nützlich sind auch Schulkonzerte u. Elternabende, in denen großer Chor, Singkreise, Klassenchöre, Schüler-Solisten gemeinsam mit Privatmusiklehrern wirken, oder Schulfeste, zu denen Berufskünstler herangezogen werden, damit Schul- u. Privatmusik sich geistig u. wirtschaftlich als naturgegebene Verbündete wechselseitig unterstützen. Da in Dtschld. neuestens ein bedeutender Teil der Jugendmusik der *Reichsjugendführung zugewiesen ist, bedarf es reibungsloser Zusammenarbeit bzw. Stoffteilung zwischen Schulmusik u. Hitler-Jugend. Die Vorbereitung der Volksschullehrer auch in der Musik liegt z. Z. den Lehrerbildungsanstalten ob. Zur Ergänzung des Schulgesangunterrichts dienen vielfach Volks- und Jugend-*Sing-schulen. Die Ausbildung der M.-Lehrer und -Lehrerinnen an höheren Schulen (Studienräte mit Fachrichtung Musik) erfolgt auf Grund des Reifezeugnisses der Oberschule (Gymnasiums) u. Aufnahmeprüfung f. d. Schulmusikabtlg. einer vom

Reich anerkannten Musikhochschule (Berlin, Graz, Frankfurt a. M., Karlsruhe, Köln, Leipzig, München, Salzburg, Stuttgart, Weimar, Wien oder d. Univ.-Institute in Königsberg, Breslau, Würzburg, Prag) in mindestens 3jg. Fachstudium; den Abschluß bildet die vor einem künstlerischen Prüfungsamt bei einer solchen Hochschule abgelegte Prfg. f. d. künstl. höhere Lehramt; außerdem muß der Bewerber auf der Univ. und vor einem wissenschaftl. Prfgs.-Amt die Lehrbefähigung noch in einem andern Schulfach (wenigstens als Nebenfach) erworben haben, um voll beschäftigt werden zu können, u. erwirbt so den Titel Studienreferendar; nach 2 weiteren prakt. Ausbildungsjahren wird er durch Bestehen der pädag. Prfg. Studienassessor u. ist damit als Studienrat anstellungsfähig (Studienordnung v. 1922/25). Doch sind auch zahlr. Schulmusiker aus dem Volksschullehrer- oder prakt. Musikerstande nach der Kretzschmarschen Prfgs.-Ordnung v. 1910 (aufgehoben 1927) nebst Probejahr als „akad. Musiklehrer“ (Oberschullehrer) angestellt; leider aber wird noch fast ein Drittel aller Musiklehrerstellen an höheren Schulen von Ungeprüften eingenommen. Zur Frage der mus. Begabung der Jugendl. u. über „Brummer“ vgl. Musikalität und Gesang.

Die Geschichte der dt. Schulmusik nimmt ihren Ausgang von den m.-a. Kloster- u. Domschulen, an denen die Schüler theor. u. prakt. zu Chorknaben ausgebildet wurden (Karl. d. Gr. in Aachen, Chrodegang v. Metz; Sankt Gallen, Reichenau). Seit *Guidos Reform wurde die gedächtnismäßige Einprägung der Gesänge (Schola cantorum) durch Notenlesen ersetzt, die Entw. der *Mensuralnotation erforderte. Kenntnis der *Takt-, *Ligatur- u. *Akzidenz-Regeln. Auch in den Stadtschulen des 13.—16. Jhs. spielen die durch kirchliche Stiftungen ernährten Singschüler (Chorales) eine wichtige Rolle, zumal bei Begräbnissen und als brotheischende *Kurrende (der Knabe Luther in Eisenach), während die Studenten täglich in den Universitätskirchen die Messe sangen. Aus den fürstl. u. stiftlichen wurden in der Reformationszeit oft städtische evang. *Kantoreien (Torgau), die mit der

benachbarten Lateinschule enge Verbindung hielten — der *Kantor war zugleich Ordinarius meist der Tertia; die Schul- u. Kirchenchöre erlebten in der Zeit v. J. *Walter, M. *Agricola, *Lassus, *Eccard, *Lechner, *Haßler, *Dulichius, *Demuntius, *Schröter, G. *Otto, *Walliser ihre höchste Blüte. Die ältesten Lehrbücher sind die dem Choralgesang dienenden gewesen: Conrad v. Zabern, *Hugo v. Reutlingen, Keinspeck, Burckardi, *Galliculus usw. Einem neueren Typus angehörend, der zur Figuralmusik anleitet: Cochlaeus (1505 u. ö.), *Luscinius (1515), *Glarean (1516), N. *Faber (1516), *Ornitoparch (1517), *Rhaw (1518), M. *Agricola (1528), *Listenius (1533ff. [Neudr. von *Schünemann]), J. Spangenberg (1536), Heinr. *Faber (1548), A. Wilphlingseder (1563), L. *Lossius (1563), W. *Figulus (1565), G. *Dressler (1571), A. *Gumpelzhaimer (1600); bis die neuere Musiktheorie und Notenschrift alles Theoretische ungemein vereinfachte: S. *Calvisius (1602), D. *Friderici (1618), O. *Gibelius (1640), A. *Herbst (1641). Gleichzeitig entstanden unter dem Einfluß des *Humanismus schulische Vertonungen antiker u. neulateinischer *Oden sowie von Tragödienchören in den klass. Sprachen. Noch lange hat der evang. Gottesdienst nach Luthers Vorgang an den lat. Texten zugunsten der philol. Schulung der Gymnasiastenchöre festgehalten. Über das Leben in den Schulchören des 16. Jhs. erzählen besonders die Erinnerungen Th. Platters (*Kretzschmar in der Liliencronfestschr.). In den Mädchen- u. Volksschulen pflegte man deutschen Liedgesang vor allem in 1stg. Chor. Schon im 17. Jh. verfiel gleich dem a cappella-Stil die Musikpflege an Universitäten u. Schulen — selbst den reichen Musikbetrieb an der dieserhalb altberühmten Leipziger Thomasschule konnten *Kuhnau u. J. S. Bach nur noch mühsam aufrecht erhalten. Vollends die Kantatenfeindschaft des Pietismus u. die kirchliche Gleichgültigkeit des Rationalismus untergruben den Weiterbestand des Schulchors als Kirchenkantorei — lieber verwandten die absolutist. Landesherren die Gymnasialsänger als Opernchor (so noch in Weimar unter Herder u. 1805

in Berlin). Wenigstens behielten so die meisten Gymnasien noch durchs ganze 18. Jh. die alten 4 Wochenstunden Musik für jeden Schüler bei. Andererseits ordnete diese Zeit das Volksschulwesen neu (unter A. H. Franckes Einfl. das preuß. Schuledikt Friedr. Wilhelms I. 1717), und auf dem Wege J. J. *Rousseau—Salzmann—Pestalozzi—*Naegeli — *Pfeiffer steigt aus neuer Liebe zum Kind (Philanthropismus v. Basedow, Kinderlieder v. Weiße u. J. A. *Hiller, *Neefe, *Reichardt, bei Goethe die „pädagog. Provinz“ in W. *Meisters Wanderjahren) die Schule der Neuzeit empor. Hier gewinnt der Schulgesang neue Bedeutung, es entwickelte sich eine wahrhaft jugendgemäße Schulmusik-Lehrkunst, wenngleich diese zunächst mit der Ziffernmethode *Natorps recht primitiv blieb. Ein Hauptverdienst f. die Neuordnung der Schulmusiker-Ausbildung hatte *Zelters 2. Denkschr. v. 1804 u. seine Gründung des kgl. Inst. f. KM. in Berlin (1822), da von hier vor allem die Musiklehrer der Lehrer-Seminare ausgingen. Der Gesangunterricht an den Volksschulen ist denn auch allmählich immer verbessert worden gem. neuen stimmbildnerischen, musiktheor. u. jugendpsychol. Einsichten; langsamer kam (s. o.) derjenige der höheren Schulen voran, bis in Preußen die von *Kretzschmar verbesserte Sch. 1922—25 unter dem Minister Böhlitz (siehe *Kestenberg [j.]) zur Schulmusikreform gesteigert wurde u. die amtl. Lehrpläne v. 1925 (*Münnich, *Schünemann), die im Reich allenthalben Nachahmung fanden, das bis dahin sogen. „technische“ Fach „Gesang“ zum „künstlerisch-kulturrkundlichen“ Fach „Schulmusik“ erhoben, ohne allerdings die dafür erforderliche höhere Stundenzahl durchsetzen zu können. Die entsprechende Neuausbildung der Schulmusiker wurde 1927—33 von H. J. *Moser als Dir. der 1922 neu benannten Akad. f. Kirchen- u. Schulmusik (Berlin) durchorganisiert, dann von E. Bieder.

Lit.: A) Deutsche: a) *geschichtlich*: G. *Schünemann, *Gesch. d. dt. Schulmusik* (I 1928, 230, II 32); P. Epstein (j.), *Der Schulchor v. 16. Jh. bis zur Gegenw.* (1929); G. *Pietzsch, *Die Musik im Erziehgs.- u. Bildgs.-Ideal des ausg. Altertums u. frühen M.-A.s*

- (1932); W. Kühn, Gesch. d. Musikerziehg. (in Bückens Hdb. d. M.Erz., 1931), Schulmusik (1924), Dt. Musikerz. (1941); W. *Gurlitt, Johs. Walter und die Musik der Reformationszeit (1933); H. Funck, M. Agricola, ein frühprot. Schulmusiker (Kallmeyer 1933); Fr. Sannemann, Die Musik in d. Lateinschulen d. 16. Jhs. (Diss. Berlin 1903); Kl. Steinhäuser, Die Musik an d. hess. Lateinschulen des 16. u. 17. Jhs. (Diss. Gießen 1933); vgl. auch Schipke u. A. *Prüfer; W. Tolle, D. reformator. Schulliederbuch um 1600 (Diss. Halle 1935); H. Erdmann, Sch. in Mecklbg.-Schwerin (Diss. Rostock 1940); M. Zulauf, Der Mus.-Unterricht i. d. Gesch. d. bernischen Schulwesens (Habil.-Schr. Bern 1934); b) zur Organisation der Sch.: [*Kestenbergl (j.) u. Günther, Der Musiklehrer, Prfg., Ausbildg. und Anstellg. (1928, Weidmannsche Taschenausg. Heft 13); ders., Musikunterricht in Preußen (amtl. Bestimmungen, dgl. Heft 52), Musikerz. und Musikpfl. (1921, 27)]; W. Stumme, Grundfragen d. MusErz. (Berlin 1939); F. *Jöde, Musikdienst am Volk (Dokumente, 1927); H. J. *Moser u. a., Grundfragen der Schulmusik (Teubner 1930); Reichsschulmusikwochen-Berichte Berlin 1920, Darmstadt 1926, Dresden 1927, München 1929, Hannover 1930; Stuttgarter Tagungsbericht *Musikerziehung* (1928); Ernst Kriek, Nat.-pol. Erziehung (1931), Musische Erziehung (1933); R. *Schäfer, Schulmusik und dt. Erhebung (Beiheft der Musikpfl. 1933); H. *Höckner, Jugendmusik im Landerziehungsheim; — ZfSchulm. (Kallm. 1928—34); Zs. *Schulfunk*; seit 1935 *Völkische Musikerziehung*; c) *methodisch*: F. *Jöde, Die Lebensfrage d. neuen Schule (1921), Kind u. Musik, Musik in der Volksschule, Das schaffende Kind in der Schule (1928) u. a.; E. Pfannenstiel, Musiklehrplan f. Volksschulen (1929), Die Lehrweise des Musikanten (I 29), Sing- u. Stegreifspiel mit Kindern (1932); G. *Rolle, Didaktik u. Methodik des Schulges.-Unterr. s. (1913, 214); R. *Münnich, Musik (in „Die Realschule“, Sammlg. Schulform und Bildungsziel, hg. v. Zentralinst. 1924); W. Diekmann, Der Musikunterricht in der Volksschule (1929); J. Hoff-
- mann, Die Stimmbildungsübungen im Schulges.-Unterr. (1918); E. *Dahlke, Das Arbeitsprinzip im Schulmus.-Unterricht (1930); E. Rabsch, Gedanken über Musikerz. (1925); O. *Daube, Musikal. Werkunterricht an höheren Lehranst. (1930); ders., Schulmusikbögen (Crüwell 1941); H. Lebede, Moderne Schulmusikpfl. u. Schallplatte (1927); K. Roeseling, P. *Mies u. E. *Müller in Bückens Hdb. der Musikerz. (1931); B. Nennstiel, Arbeit am Volkslied (1931); A. *Strube u. Vogt, Schaffendes Musizieren (Werkunterricht in Volksch., 1928); M. Ast, Der Schulmusikunterricht. (1929); D. Stoverock, Sch.-methodik i. d. Hochsch. f. Musikerz. Völk. M.Erz. April 1942); *Buchreihen*; *Musikpädagogische Bibl.* (Quelle & Meyer); *Beiträge zur Schulmusik*, hg. v. *Martens u. *Münnich (1. Martens, Musikdiktat; 2. Münnich, Jale; 3. Stoverock, Erfindungsübung; 4./5. S. Günther, Mus. Form im Unterr.; 6. Mischeel, Musikunterricht in Landesschulen; 7. Roy, Neue Musik; 8. H. Fischer, Sonatenform in der Schule); *Musikal. Formen in histor. Reihen*, hg. v. H. *Martens (1. Martens, Menuett; 2. H. Fischer, Variation; 3. H. J. *Moser, Ballade; 4. F. *Piersig, Rondo; 5. *Halbig, Geistl. Musik; 6. H. *Spitta, Marsch; 7. Roy, Fuge; 8. W. Herrmann, Walzer; 9. R. *Münnich, Suite; 10. *Wetzel, Liedformen; 11. Martens, Melodr.; 12. Bodky [j.], Charakterstück; 13. K. *Schubert, Progr.-Musik; 14. Roy, Volkstanz; 15. Herm. Schmidt, Märsche und Mil.-Signale); H. *Halbig, Die Ouvertüre. — J. Hoffmann und F. Tolxdorff, M.-Unterr. an Volksschulen (1932); Abhh. u. a.: H. J. *Moser, Der Stand der dt. Schulmusik (ZfM Nov. 1932); Schulm. heute (Frkft. Ztg. Juli 1934); K. *Westphal, Der Stilvergleich im Musikunterricht. (Beiheft d. MPfl. 1934); H. Fischer, Die Schallpl. im M.-Unterr. (Reichsverb. d. Sprechmasch.-Hdls.); P. *Mies, Musikal. Probleme im deutschkundl. Unterr. (Halbmonatschrift f. Schulmusikpfl., Jan. 1925); G. *Götsch, Musik u. Sport (Die Leibesübungen 1929); E. *Kurth (j.), Die Schulmus. u. ihre Reform (Schulpraxis, Bern 1930); c) *wichtigste moderne deutsche Schulliederbücher* u. a.:

Berlener!

*Rabsch-Burkhardt, Musik (3 Teile und Chorbuch); Martens-Pfusch-Heinrichs, Frisch gesungen (s. u.); Hermann u. Wagner, Schulgesangbuch (Neue Ausg. v. Fischer u. Hermann); Haupt und Kühn, dgl.; F. *Jöde, Der Musikant, Der Spielmann, Die Singstunde, Der Kanon, Chorbuch; W. *Hensel, Der singende Quell, Nachtigall und Lerche, Strampedemi, Flamme empor, Finkensteiner Liederbuch (sowie die weitere Lit. unter Jugendbewegung); Staatl. Volksliederbuch f. d. Jugend (3 Bde., hg. v. K. *Lütge bei Peters 1930); Klingend Erbe (Bärenr.); D. Jungbrunnen (A. Seifert); Die Singlade (hg. v. M. *Koch u. H. *Lang, Tonger 1933); z. Z. nur zugelassene Lehrbücher: Das klingende Jahr (W. *Rein); Lied im Volk (*Strube); Kein schöner Land (dgl.); Dt. Musikkunde (dgl.); Dt. Musik in d. höheren Schule (Göttsching, *Heinrichs, *Martens, *Münnich, Pfusch, Stoverock); Klingendes Leben (M. Alt); Die Garbe (H. W. Schmidt u. A. Weber), Dt. Mus. f. höhere Schulen (H. Fischer, W. Herrmann, A. Hoffmann).

B) Ausland: (nordamerikanische Lit. siehe unter Amerikanische Musik, Aa 28); ferner Mursell, Lockhart u. Glenn, *The psychol. of school music teaching* (N. Y. 1931); P. Dykema, *Music for public school administrators* (N. Y. 1931); Edw. B. Birge, *History of public school music in the USA.* (Philadelphia 1939); Frankreich: M. *Emmanuel, *Le chant à l'Ecole* (*Grande Revue* 1910—12); England: Eliz. Joachim, Musikkultur im Rahmen des engl. Schullebens (Musikpfl. II 8, 1931); Rußland: S. Lunatscharskaja, Die Musik in der Arbeitsschule (russ., Moskau 1929); Rumänien: s. Breazu; Japan: G. *Schünemann in der Musikpfl. V, S. 373ff.

Schuloper, ein uralter Seitenzweig der Operngattung; von Schülern zur eigenen Förderung aufzuführendes dramatisches Musikwerk, so schon die im Stil des Plautus gedichteten Komödien der Hroswitha v. Gandersheim (10. Jh.), dann der *Ordo virtutum* der hl. *Hildegard v. Bingen (12. Jh.); in der Humanistenzeit entstanden zahlr. antikische *Dramen mit Chor-einlagen (Henno v. Reuchlin usw., s. o.

S. 385), die von den Jesuitenopern des 17. Jhs. abgelöst wurden. *Telemann erzählt von Hildesheimer Schulopern, denen nur gesungene Rezitative fehlten; solche v. J. E. *Eberlin führen zum *Apollo et Hyazinthus* des Knaben Mozart hinüber (Neuausg., Bärenr. 1942); J. A. *Hiller brachte deutsche Kinderopern (*Die kl. Ahrenleserin*), als deren Abkömmlinge die Märchenspiele von C. *Reinecke zu gelten haben. Ihre Hauptblüte erlebte die Gattung seit dem *Jaeger* (B. Brecht) von K. *Weill (j.) (1930). Gegen dessen Jazz-einschlag und Kollektivismus schrieb H. J. *Moser die Märchen-Sch. *Der Reisekamerad* (Andersen, 1931). Weitere Belege der Gattung wurden: P. *Hindemith, *Wir bauen eine Stadt* (1931); W. *Jacobi (hj.), *Die Jobstadt* (R. Seitz); H. *Ambrosius, *Der Wolf u. d. 7 Geiseln*; W. *Fortner, *Cress ertrinkt* (1932); P. *Höffer, *Johann der muntere Seifensieder* (R. Seitz); ders., *Das schwarze Schaf*; E. *Rabsch, *Die Brücke* (W. Gerhard, 1933); H. *Marx, *Der Rattenfänger v. Hameln* (R. *Münnich); Herb. Meißner, *Der Weg* (1933); W. Wehrli, *Auf zum Mond!* op. 33 (Aarau 1933); Joach. Popelka, *Die Reise um die Erde*; ders., *Die 12 Monate*; Hugo *Herrmann, *Der Record*; ders., *Der Überfall*. Engl. Sch. von Garratt (1932); Chr. le Fleming, *The Echoing Green* (London 1934); hierher gehören auch alte Spiele wie das Oberuferer Paradeis-spiel, das Christgeburtspiel (L. *Weber), der Tegernseer Antichrist (W. *Hensel). — Eine Seitenform der Sch. ist die Schulkantate bzw. das Schuloratorium; z. B. solche von Herm. *Heiß, P. *Höffer, Jos. *Haas u. a. Sammlung *Schulkantaten* (Zuckmeyer [hj.], H. *Spitta, v. *Knorr, H. *Erpf, K. *Marx) hg. v. *Jöde (Peters).

Lit.: H. J. *Moser u. a. in *Das Volksspiel VIII/4*; K. R. Umfleet, *School operettas and their production* (Boston 1929).

Schulorchester, vgl. auch Collegium musicum. — Lit.: H. Meißner, Führer durch die Lit. f. Schulorch. (Berlin 1931); Lit.-Übersicht v. H. *Höckner in ZfSchulm. Mai 1934); H. Geppert, Prakt. Winke f. d. Leiter eines Sch. (Markneuk. 1929); M. Böhler, Instr.-

Pflege u. Schule (Musikpfl. 1932); Prakt. Sammlungen: Fr. *Jöde, *Der Spielmann* (4 Teile, Kallm.); H. J. *Moser, *Das Musikkränzlein* (Kistner u. Siegel); *Lemacher u. *Mies, *Die Reihenfolge* (Tonger); Sammlung Schott; *Scholasticum* (Litolf 1933) u. a. m.

Lit.: Lorent u. Barret, *L'Orch. enfantin* (Paris 1934).

Schultz, Helmut, * 2. Nov. 1904 in Frankfurt a. M., stud. MW in Leipzig (*Kroyer) u. Wien, promov. mit dem Buch „Joh. Vesque v. Püttingen“ (Bosse 1930), schrieb einen Führer durch das Leipziger Musikinstr.-museum, wurde 1933 a.-o. Prof. an der Univ., schrieb eine Instr.kunde (1931), Das Madrigal als Formideal (1939), Meyers Bildbändchen „Verdi“ (1938); Hg. der Sinfonie-bände 4ff. der Haydn-Ges.-Ausg. u. von Haydns Oper „Unverhofftes Begegnen“.

Schultze, Norbert, * 26. Jan. 1911 in Braunschweig, stud. in Köln (H. *Abendroth), dort u. in München auf der Univ. (Studentenbrett) „Die vier Nachrichter“, Okplm. in Heidelberg, Darmstadt, München (VolksTh), 1935 bis 36 bei Telefunken (Vertonung von Werbetrickfilmen). Lebt in Kl.-Machnow bei Berlin als erfolgr. Unterhaltungsmusiker („Lili Marleen“), schrieb vielgesungene Kampflieder; von seinen volksliednahen Bühnenwerken, die mit „Urlaub vom Alltag“ (München 1934) einsetzen, hat die heitere Oper „Schwarzer Peter“ (Hbg. 1936) bisher den Haupterfolg; es folgten: „Die jungen Spatzen“ (München 1937), „Der Struwwelpeter“ (Hbg. 1937), „Max und Moritz“ (1938), „Der Teufel ist los“ (Berlin 1939); eine weitere, „Das kalte Herz“ (K. Walter nach Hauff) in Vorber., für eine dritte erhielt er 1943 einen Arbeitsauftrag der Reichsstelle f. Musikbearb. — „Maria im Walde“ (Alt, Orch., Tanzgr.) erschien 1937 in Hbg., für die Sängerknaben neubearb., Wien 1940. Filmmusiken: u. a. „Renate im Quartett“, „Feuertau“ (darin „Bomben auf Engelland“), „Kampfgeschwader Lützow“, „Bismarck“.

Schulz-Beuthen, Heinrich, * 19. Juni 1838 zu Beuthen, † 12. März 1915 in Dresden, Schüler v. C. *Riedel in Leipzig, lebte seit 1866 in Zürich, seit 1881 in Dresden, 1893—95 in Wien,

seitdem wieder in Dresden (1913 Prof.), fruchtbarer Komp. v. 10 Sinf., 2 Ouv., sinf. Dichtungen, einer Kindersinf., Orch.-Tänzen, Kammermusik, Kl.-Stücken, Opern, Chören, Sologesängen (z. T. mit Chor u. Orch.).

Lit.: A. Zosel, H. Sch.-B. (Diss. Lpz. 1931).

Schulz, Johann Abraham Peter, * 31. März 1747 zu Lüneburg, † 10. Juni 1800 in Schwedt, stud. bei *Kirnberger in Berlin, wirkte 5 Jahre als Privatmusikl. in Posen, seit 1773 in Berlin, 1780—87 prinzl. Kplm. in Rheinsberg, dann bis 1795 Hkplm. in Kopenhagen, zuletzt leidend in Berlin, Rheinsberg, Stettin, Schwedt. Schulz war seit 1779 derjenige, der die 1. in die 2. Berliner Liederschule überleitete, indem er aus dem zimmerengen Osten zu dem naturhaftern Liedesang besonders an Hand der Gedichte der Göttinger Hainbündler hinführte. Er ist nach der oft noch unkindlichen Kinderlyrik v. J. Ad. *Hiller recht eigentlich der Erfinder des norddt. Kunstliedes im gesunden „Volks-ton“. Manche seiner anmutigen Weisen leben noch heute im Jugendgesang (*Alle Jahre wieder, Der Mond ist aufgegangen, Des Jahres letzte Stunde*). Auch seine Bühnenwerke genossen hohes Ansehen, man stellte Sch. z. T. neben Haydn.

Werke: Gesänge am Kl (1779); *Chansons italiennes* (1782); Lieder im Volks-ton (I 1782, 285, II 85, III 90); Uebers. relig. Gedichte (1784, 294); Relig. Oden u. Lieder (1786); Neudr. v. 25 ausgew. Liedern hg. v. *Engelke; 12 in *Jödes Frau Musica u. sep. bei Kallm.; Kl.-Werke: *Six diverses pièces* (1778, hg. v. W. *Kahl, Wolfenb. 1925; ferner v. W. Hillemann, Steingraber 1936); *Son. Es-dur* (1782); Mus. Belustigung; Mus. Badinge; Mus. Luftball; 2 Neudr. hg. v. W. *Kahl in Vorber. (Wolfenbüttel). Bühnenwerke: *La fée Urgèle* (Singsp. 1782); Chöre zu Racines *Athalie* (1782—85, mit einl. Text f. Konzert-zwecke 1786); Melodr. *Minona* (1785); *Le barbier de Séville* (Rheinsberg 1786); *Aline* (Kl.-A. 1790); dänisch: Einakter *Høstgildet* (1790) mit Forts. *Peters Bryllop* (1793); *Indtoget* (1793); *Das Opfer der Nymphen* (1794); mehrere Orator. u. Kantaten. Ferner schrieb er die Musikartikel S—Z in Sulzers *Theorie der schönen Künste* (z. B.

Vortrag) u. die unter *Kirnbergers Namen gedr. *Grundsätze zum Gebrauche d. Harm.* (1783); ferner *Entw. einer neuen Musiktabulatur* (= dt. Orgeltab. [1788]) u. *Gedanken über den Einfl. der Musik auf die Bildung eines Volkes* (1790).

Lit.: O. Rieß, Sch.s Leben (SbIMG XV); C. Klunger, Sch.s Lieder im Volkston (Diss. Lpz. 1909); H. *Kretzschmar, *Gesch. d. n. dt. Lieds*; M. *Friedlaender (j.), *D. dt. Lied im 18. Jh.*; M. *Seiffert, Sch.s „dänische“ Oper (AfMW I).

Schulz, Walter, * 29. Juli 1893 in Frankfurt a. d. O., stud. Vc. bei Hugo Dechert, war 1918—26 SoloVc. der Berliner Philh., wurde KonzM. des Nat.-Th.s Weimar und ist Prof. der dortigen Hochsch., auch Gambist und im *Dahlke-Trio reisend. Hg. der betr. Werke J. S. Bachs, von Lagenwechselstudien f. Vc, der VcStudien von *Duport und B. *Romberg sowie klassischer Stücke für Vc und für Gambe.

Schulz-Dornburg, Rudolf, * 31. März 1891 in Würzburg als Sohn des Ges.-Prof.s Rich. Sch.-D. (1855—1913), erwuchs in Köln als Schüler v. *Neitzel, Sänger, Chordirig., Thkplm. in Köln u. Mannheim, dann Kriegsteilnehmer, wurde 1919 städt. Kplm. in Bochum. 1925 GMD. in Münster, 1927—32 musikal. Oberleiter der Essener Oper u. Dir. d. Folkwangschule, 1934 Dirig. des Bl.-Orch.s der NS.-Flieger in Berlin, dann GMD des Deutschlandsenders.

Schumann, Clara, geb. Wieck, * 13. Sept. 1819 zu Leipzig, † 20. Mai 1896 zu Frankfurt a. M., Schülerin ihres Vaters Friedrich *Wieck, schon 10jg. als Konzertpianistin (u. a. von Goethe) bewundert, verlobte sich 1837 mit Rob. Schumann, der sie künstlerisch gewaltig förderte, u. wurde 1840 nach schweren Kämpfen seine Gattin. Als Beethoven-, Schumann-, Chopinspielerin überragte sie in der Ehezeit den Meister an Berühmtheit (Konz.-Reisen nach Rußland u. Holland); nach seinem Tode mit dem jungen Brahms befreundet, wurde sie auch dessen vorbildliche Interpretin u. lebenslanges gutes Gewissen. Von Düsseldorf siedelte sie mit ihren Kindern nach Berlin über, wo ihr Stiefbruder W. *Bargiel lebte, 1863 nach Lichtenthal bei Baden-Baden; 1878—92 war sie die gesuchte Kl-

Meisterin am Hochschen Kons. (Frkft.), besonders in England konzertierend. Sie komp. Lieder, ein Kl-Konz., Kl-Trio, 3 Romanzen, Präl. u. Fugen, Variationen über ein Thema v. R. Sch., Kadenzen zu Beethovens c-moll- u. G-dur- sowie zu Mozarts d-moll-Konzert. Sie revid. die Ges.-Ausg. der Werke ihres Mannes, gab die Fingerübungen aus *Czernys op. 500 heraus, veröffentl. Schumanns Jugendbriefe usf. Ihr Briefw. mit Brahms hg. v. Litzmann (2 Bde., 1927); mit *Joachim (j.) (Ausw.) in *Briefe von und an J. J.* (hg. von A. *Moser u. Johs. Joachim).

Lit.: B. Litzmann, *Cl. Sch.* (I 1902, 20, II 1905, 20, III 1908, 15); W. *Kleefeld (j.), *Cl. Sch.* (1910); Eugenie Schumann, *Erinnerungen* (1925); Karla Höcker, *Cl. Sch.* (1938).

Schumann, Elisabeth, * um 1892 zu Merseburg, sang seit etwa 1912 am Hamburger Stadtth., seit 1919 an der Wiener Staatsoper, 1921 mit R. Strauß in USA., Bühnen- und Konzertsopranistin; wurde 1938 amerikanische Staatsbürgerin.

Schumann, Georg, * 25. Okt. 1866 zu Königstein (Sa.), stud. in Dresden, 1882—88 am Leipziger Kons., wurde 1890 Leiter der Danziger Singakad., 1896 Dirig. der Bremer Philh., 1900 Prof. u. Dir. der Berliner Singakad., 1913 zugl. Meister an der Akad. d. K., 1916 Dr. h. c. (Berlin), 1918 Vizepräs., 1934 stv. Präs. der Akad., auch Kammermusikspieler (Kl). Er schrieb u. a. die Oratorien *Ruth* op. 50 u. *Das Tränenkrüglein* op. 57; die Burleske *David u. Absalom* (T, A, Orch.); 2 Sinf.; Ouv.en; Suiten; Orch.-Var.en u. Fuge über ein lustiges Thema op. 30, über eines v. Bach op. 59, dgl. v. Händel op. 72, über *Gestern Abend war Vetter Michel da*; Var. u. Fuge über ein Th. v. Beethoven (2 Kl, op. 77); 2 Kl-Quint.e, Kl-Qu., 2 Kl-Trios, 2 V-Son., Vc-Son., Kl-Stücke, Orgelpassac. BACH; Lieder; Motetten.

Lit.: H. *Biehle, *G. Sch.* (1925).

Schumann, Robert, * 8. Juni 1810 zu Zwickau, † 29. Juli 1856 zu Endenich bei Bonn, ein erzgebirgischer Sachse wie viele alte Thomaskantoren, Sohn eines geistig bedeutenden Buchhändlers, der aber früh starb, erwuchs dichtend u.

schwärmend im Jean Paul- u. Schubert-Stil, sollte Jurist werden, trieb aber seit 1828 in Leipzig lieber Kl-Spiel bei Fr. *Wieck, schlürfte in Heidelberg im Kreise um J. *Thibaut am Born der Burschenschafterromantik und erlangte 1830 die Einwilligung der Mutter zum Musikerberuf. Jetzt trieb er ernsthafte Studien wieder in Leipzig bei H. *Dorn (Komp.) und Wieck, verdarb sich aber die Virtuosenlaufbahn, indem er beim Kl-Üben den 4. Finger durch Aufhängen in einer Schlinge lähmte. Um so völliger sah er sich aufs Schaffen verwiesen. 1834 begr. er, da die Allg. Mus.-Ztg. unter Fink altersschwach geworden, die *Neue Zs. f. Musik*, die er bis 44 mit bedeutenden Mitarbeitern (Wieck, L. Schunke, *Zuccalmaglio u. a.) leitete, als Kampforgan gegen den flachen Salonstil der *Kalkbrenner, *Herz (j.), Hüntens und gegen Meyerbeers Geschäftsoptimismus, für die große deutsche Tradition im Zeichen Bachs u. Beethovens u. zur Propaganda echt romantischer Zukunft: sein erster Aufsatz begrüßte Chopin, sein letzter Brahms, in der Mitte steht s. Entdeckung der Schubert'schen C-dur-Sinf. Eigenartig dichterisch war seine kritische Äußerungsform, indem er sein Ich gern in eine Mehrheit von Temperamentsstandpunkten unter den Gestalten des *Florestan*, *Eusebius* u. *Meister Raro* aufspaltete, die als gedachter Freundeskreis der *Davidsbündler* gegen die „Philister“ angingen. Es lief bei ihm zwar nicht ohne gelegentliche Überschärfen oder auch freundschaftliche Überschätzungen ab; doch hat er das dt. mus. Schrifttum seit dem Tode v. E. T. A. *Hoffmann, C. M. v. *Weber u. Fr. *Rochlitz erstmals wieder zu jener Höhe geführt, auf der dann Wagner u. *Cornelius fortsetzen konnten. Seine ersten 23 gedr. Werke sind ausschließlich dem Klavier gewidmet und zeugen von überschäumender Genialität (s. u.); sie fanden in der jungen Tochter von Wieck (s. Clara *Sch.) die erste hervorragende Darstellerin. Nachdem seine Verlobung mit Ernestine v. Fricken (in Asch) zurückgegangen war, verlobte er sich 1837 mit Clara, doch setzte Wieck dem Herzensbunde wütenden Widerstand entgegen, da er die Laufbahn seines Liebings nicht an

das unsichere Geschick eines umstrittenen Schriftstellers und scheinbar halb gestrandeten Musikers ketten wollte — schließlich gab 1840 das Gericht die Liebenden zusammen; kurz vorher hatte Sch. auf Grund seiner Arbeit über Berlioz' *Sinf. fant. den Jenaer Dr.-Titel* erhalten. Das Glücksjahr des endlich errungenen Heims gebar den unerhörten Segen von rund 145 Liedern; bald folgten die 1. Sinf., die Entwürfe zur 4., das Kl-Quint. u. -Qu., das Chorwerk *Paradies und Peri* — kurz, es war die eigentliche Hohezeit seines Lebens und Schaffens. Als Mendelssohn (j.) 1843 das Lpzger Kons. gründete, wurde Sch. Lehrer für Part.-Spiel, doch gab er die Stellung bald wieder auf, da sein verträumtes Wesen viel zu sehr nach innen neigte, um genügend auf die Schüler auszustrahlen. 1844 siedelte das Ehepaar nach Dresden über, wo Sch. privat unterr., 1847 die Liedertafel übernahm u. 1848 die nachmals Sch.sche Singakad. gründete. Doch stießen ihn die Eindrücke der März- u. Maiaufstände zurück, u. er folgte 1850 einem Ruf als städt. MD. nach Düsseldorf. Aber hier verdüsterte sich sein Stern zusehends; zwar bestreitet die Tochter Eugenie (s. u.) *Wasielewskis Behauptung, daß seelische Störungen schon 1833 u. 45 aufgetreten seien; immerhin mögen die Kämpfe mit Wieck sein mimosenzartes Ehrgefühl stark verletzt haben. Sein Schaffen wird mühsam oder versandet in eiliger Routine (das grausame Wort *Draeskes ist nicht ganz falsch, er habe als Genie begonnen und als Talent aufgehört), er wird immer mehr menschenscheu und geistesabwesend, so daß er 1853 vom Dirig.-amt zurücktreten muß, kann rasche Musik nicht mehr auffassen, hört Stimmen, treibt Tischrücken — am 27. Febr. 1854 stürzt er sich aus Verfolgungswahn in den Rhein, wird von Karnevalsmasken frostdurchschüttelt heimgeleitet (der 1. Satz von Brahms' d-moll-Kl-Konz. hat die seelische Wirkung jener Szene möglicherweise [Kalbeck] nachgestaltet), dann verdämmerte er noch zwei Jahre in der Anstalt zu Endenich.

Sieht man von Wagner ab, der die romantischen Elemente zum neubarocken Prachtbau seiner Musikdra-

men emporgipfelt, so ist Sch. wohl derjenige Meister, der zwischen Weber und Brahms der deutschen musikalischen *Romantik den stärksten und wesensgemäßen Ausdruck verliehen hat u. einen Gipfel zumal in der Gesch. der Klaviermusik bedeutet. Ganz mit dichterischen Ideen gefüllt, unruhig u. überschwenglich, beginnt er mit arabeskenhaften u. zugleich leidenschaftlichen Klavierminiaturen, voll Rubato und zackigen Umrissen, die bis ins Impressionistische verhuschen und synkopisch verwischt werden. Diese ketten sich zu kaleidoskopischen Augenblicksbildern (Davidsbündler, Karneval, Kreisleriana, Faschingsschwank), empfangen Buchstabensymbole (Abegg-Var., Stücke über A-S-C-H, BACH-Fugen), bauen sich nun aber auch, weniger aus Weiträumigkeit der Thematik als aus Schwingkraft des dichterischen Antriebes, zu großen Formen aus: Papillons, sinfon. Etüden, fis-moll-Son., C-dur-Fantasie. In seiner Sinfonik dehnen sich dann, nicht zuletzt durch heilsame Anlehnung an Beethoven, Filigranfeinheit und Mosaik-Vielerlei zu großzügigen Tondichtungen. Einen besonderen Ehrentitel innerhalb der dt. Hausmusik bedeuten seine Lieder und Kl.-Werke f. d. Nachwuchs (Jugendalbum, Kinderszenen). Im Gegensatz zu Mendelssohns formalistischer Glätte, der er in s. späteren Kammermusik manchmal gar zu sehr nachgestrebt hat (obwohl er M. kritischer gegenüberstand als es lange nach der Redigierung seiner Briefe ausgesehen hat), besitzt Schumann den tief deutschen Anteil an Irrealität, an geheimnisreichem Chaos, an nordischem Wirrnissstil der Linienverwebung. Das spiegelt sich auch in seiner oft etwas tupfenhaften Instrumentation, im Bratschenbraun seiner Farbengebung. So wurde seine Musik zu Byrons rhapsodisch bruchstückhaftem *Manfred* zentralster Schumann; aber auch in manchen *Faustszenen* zeigt sich der große Gestalter mystischer Gesichte. In der Geschichte des Liedes bedeutet Sch.s Schaffen die Wendung von der Melodie „mit Begleitung“ zum einhelligen Geflecht aus Klavier u. Gesang, indem alle Reize des lyr. Kl.-Stücks stimmungsschaffend und dem Textausklang nachsinnend hinzugezogen wer-

den; kennzeichnend die großen Instr.-Nachworte seiner fast zu Novellen zusammengestellten Liederkreise; Innigkeit der Empfindung beseelt seine Naturschilderungen, studentisches Überschaumen wechselt mit spanischem Romanzen-ton, letzte Zartheit mit leidenschaftlicher Kraft. Auch werde seiner musikerzieherischen Bedeutung als Kritiker wie durch die „mus. Haus- und Lebensregeln“ (Neudr. Bärenr.) und seines Eintretens für J. S. Bach (Mitbegr. d. dt. B.-Ges.) gedacht.

Werkverz. von A. *Dörfel (1871), 34 bdg.e krit. Ges.-Ausg. v. Clara *Sch. bei Br. u. H. nebst 1 Ergänzungsbd. (1893) v. Brahms. 1910 gründete M. Kreisig das Zwickauer Sch.-Museum u. leitete die 1920 gegr. Sch.-Gesellschaft; Sch.-Denkmäler in Zwickau u. Bonn.

Kompositionen: A) *Orch.-Werke*: 4 Sinfonien: B-dur op. 38 (Frühlings-S.), C-dur op. 61 (im Finale „Nimm sie hin denn, diese Lieder“), Es-dur op. 97 (die „rheinische“), d-moll op. 120 (so umgearb., eigentlich schon die zweite); Ouv., Scherzo, Finale op. 52; 4 Konz.-Ouv.en (*Brant v. Messina* op. 100, *Festow.* op. 123, *Jul. Caesar* op. 128, *Hermann u. Dorothea* op. 136 — außerdem die j. zu *Genoveva*, *Manfred*, *Faust*); *Fantasie* f. V u. Orch. op. 31; (VKonz. aus der Spätzeit, hg. v. G. *Schünemann 1938); Vc-Konz. op. 129; Konz.-Stück für 4 Hörner op. 86; Kl-Konz. op. 54; Konz.-Stück f. Kl op. 92; Konz.-Allegro mit Introd. op. 134. — B) *Vokalwerke m. Orch.*: *Das Paradies u. die Peri* (Th. Moore) op. 50; *Adventlied* op. 71 (S, Ch, Orch.); *Oper Genoveva* op. 81 (frei nach Hebbel, 1850; Neubearb. i. A. der Reichsstelle f. Musikbearb. in Vorber.); *Beim Abschied* op. 84 (Ch, Bläser); *Requiem für Mignon* op. 98b; *Nachtlid* op. 108; *Der Rose Pilgerfahrt* op. 112; *Musik zu Manfred* op. 115 (Byron, Melodr.); *Balladen Der Königssohn* op. 116, *Des Sängers Fluch* op. 139, *Vom Pagen und der Königstochter* op. 140, *Das Glück v. Edenhall* op. 143 (MCh, Orch.); *Neujahrslied* op. 144; *Missa sacra* op. 147; *Requiem* op. 148; *Szenen aus Faust* (Goethe, z. T. schon 1844, Teilauffg. 1849 unter Liszt in Weimar). — C) *a capp.-Ch.*: a) gemischte: op. 55, 59, 67, 75, 145, 146; doppelch. op. 141; op. 29 mit Kl;

b) MCh: op. 33, 62, 65, 93 (dies auch m. Orch.); FrCh: Romanzen op. 69 u. 91 (mit Orch.-Begl. verbunden v. *Pfützner). — D) *Lieder mit Kl: Liederkreis* op. 24 (Heine); *Myrthen* op. 25 (Burns); op. 27, 30, 31; Kernerlieder op. 35; op. 36, 37 (Rückert, z. T. v. Cl. Sch.); *Liederkreis* op. 39 (Eichendorff); op. 40; *Frauenliebe u. -leben* op. 42 (Chamisso); *Dichterliebe* op. 48 (Heine); op. 45, 49, 51, 53, 64, 77, 79, 83, 89, 90, 95 (Hebr. Ges. v. Byron), 96, 98a, 104, 107, 117, 119, 125, 127, 135, 142; Balladen op. 57 (*Belsazar*), op. 87 (*Der Handschuh*), op. 106 (*Schön Hedwig*); 2 Balladen f. Sprechst. u. Kl op. 122; *Der Haideknebe* v. Hebbel (desgl. op. 106); *Duette* op. 34, 43, 78, 103; Fr-Terzette op. 114; *Span. Liederspiel* op. 74; *Span. Liebeslieder* op. 138; *Minnespiel* op. 101. — E) *Kammermusik*: 3 StrQu.e op. 41 (a-moll, F-dur, A-dur); Kl-Quint. op. 44; Kl-Quart. op. 47; 3 Kl-Trios (d-moll op. 63, F-dur op. 80, g-moll op. 110); *Fantasiestücke* dgl. op. 88; *Märchen-erzählungen* op. 132 (Cl, Br, Kl); Adag. u. All. f. Horn u. Kl op. 70; *Fantasiestücke* f. Cl u. Kl op. 73; 2 V-Son.en (a-moll op. 105, d-moll op. 121); *Märchenbilder* f. Kl u. Br op. 113; 3 Romanzen f. Ob u. Kl op. 94; 5 Stücke im Volkston f. Vc u. Kl op. 102. — F) *Für Orgel oder Pedalflügel*: 6 Fugen über BACH op. 60. — G) *Kl-Werke*: a) 2 hdg.: Var. über ABEGG op. 1; Papillons op. 2; Studien nach Capricen v. Paganini op. 3; Intermezzi op. 4; Impromptus über ein Th. v. Cl. Wieck op. 5; Die Davidsbündler op. 6; Toccata op. 7; Allegro op. 8; Carnaval op. 9 (über ASCH); 6 Konz.-Etüden nach Kapr. v. Paganini op. 10; 1. Sonate fis-moll op. 11; Fantasiestücke op. 12; Sinfon. Etüden (Var.) op. 13; 3. Sonate (*Concert sans orch.*) op. 14; Kinderszenen op. 15; Kreisleriana op. 16; C-dur-Fantasie op. 17 (Liszt gewidmet, der mit der h-moll-Sonate antwortete); Arabeske op. 18; Blumenstück op. 19; Humoreske op. 20; Novelletten op. 21; 2. Sonate g-moll op. 22; Nachtstücke op. 23; Faschingsschwank aus Wien op. 26; 3 Romanzen op. 28; Scherzo, Gigue usw. op. 32; kanon. Studien f. d. Pedalf. op. 56; Skizzen dgl. op. 58; Album f. d. Jugend op. 68; 4 Fugen op. 72; 4 Märsche op. 76; Waldszenen

op. 82; Bunte Blätter op. 99; 3 Fantasiestücke op. 111; 3 Kl-Son.en f. d. Jugend op. 118; Albumblätter op. 124; 7 Fughetten op. 126; Gesänge der Frühe op. 133; b) f. 2 Kle.: Andante u. Var. op. 46; c) 4 hdg.: Bilder aus dem Osten op. 66; 12 Kl-Stücke f. kl. u. gr. Kinder op. 85; Kinderball op. 130; 9 charakteristische Tonstücke op. 169. Außerhalb der Ges.-Ausg.: 4 hdg.e Polonäsen u. 6 frühe Lieder, hg. v. *Geiringer (Wien 1933). — *Gesammelte Schriften über Musik u. Musiker* (4 bdg., 1854, ⁵als krit. Ausg. v. M. Kreisig 1914, engl. v. Raymond-Ritter); Mus. Denk.-u. Dichtbüchlein (hg. v. Fr. *Dietrich, Bärenr. 1940). Briefbände: *Jugendbriefe* (hg. v. Cl. Sch. 1885, ⁴1912); *Sch.s Briefe, Neue Folge* (hg. v. G. Jansen, 1886, ²1904); *Briefw. mit Henriette Voigt* (hg. v. J. Gensel 1892); viele auch bei B. Litzmann, Cl. Sch. I/II; W. *Boetticher, R. Sch. in s. Schr. u. Br. (mit neuen Br. an Clara, 1942).

Lit.: A) *Biogr.*: a) deutsch: W. *Boetticher, R. Sch. (1941); W. *Dahms (1916), *H. *Abert (1903 in Reimanns Samml., ⁴1920, holl. 28), E. Wolff (1906 in Strauß' *Musik*), v. d. *Pfordten (1920), H. *Tessmer (1930); Eugenie Schumann (1931), Ph. *Spitta (für Groves *Dict.*, dt. einzeln 1882), *Batka, *La Mara usw.; histor.: Jos. Wilh. v. *Wasielewski (1858, ⁴1926); W. Gertler, R. Sch., s. Leben i. Bild. (Lpz. 1936); W. *Korte, R. Sch. (Potsd. 1937); K. A. *Findeisen, R. Sch. (Sächs. Lebensbild. II, 1938); E. *Bücken, R. Sch. (Köln 1940); R. Petzoldt, R. Sch. (Lpz. 1941); b) franz.: M. Beaufils (1932), Colling (1930), L. *Schneider und M. Maréchal (1905), Calvocoressi (1906 u. 12), R. Pitrou (1925), V. Basch (1926 u. 28, engl. N. Y. 1931); c) engl.: Fr. *Niecks (1925), H. Bedford (1926, ²33), A. W. Patterson, R. Sch. (Lond. 1934); V. Basch, *Sch., a life of suffering* (N. Y. 1936); d) span.: J. *Subirá (Madr. 1921), C. Maclair, *Sch. (São Paulo 1935, aus d. Frz. 1906)*, C. Bosch (Madrid 1935); e) holl.: J. Hartog (1910); f) ital.: C. Valabrega, Sch. (Modena 1934); E. A. Durini, *La tragedia di un genio* (Milano 1937); L. de Fourcand, *Sch. (Pesaro 1911)*, C. Schmidl, *Sch. (Triest—Bologna 1892)*.

B) *Speziell*: W. *Gurlitt, R. Sch. in seinen Skizzen gegenüber Beethoven (KongrBer. Wien 1927); M. Cohen (j.): Studien z. Sonatenform bei Sch. (Diss. Wien 1928); W. Gertler, R. Sch. in s. frühen Kl-Werken (Diss. Frbg. i. Br., 1929, Kallm. 1931); M. Schweiger, Die Harmonik in den Kl-Wen Sch.s (dgl. 1931); W. Schwarz, Sch. und die Sonatenform (Diss. Kgsbg. 1932); R. Goldenberg, Der Klaviersatz bei Sch. (Diss. Wien 1931); G. Wilcke, Tonalität und Modul. im StrQu. Mendelssohns und Sch.s (Diss. Rostock 1933); Fr. Strich, Manfred v. Sch. (in Festgabe f. S. Singer, Tüb. 1930); R. Pessenlehner, R. Sch. und d. NZsFM. (ZfM Jg. 100); E. Wohlhaupter, *Thibaut und Sch. (Neue Heidelberger Jbb. 1941); O. Karsten, Die Instrumentat. Sch.s (Diss. Wien 1922); R. *Pugno, *Leçons écrites sur Sch.* Erläuterungen, Paris 1914; H. *Deiters, Sch. als Schriftsteller; S. Bagge, Sch. u. s. Faustszenen; P. Graf Waldersee, Über Sch.s Manfred (1880, beide in W.s Samml. mus. Vortr.); G. Jansen, Die Davidsbündler. (1883); J. W. v. *Wasielowski, Schumaniana (Bericht. zum vorigen); R. Kerst, Sch.-Brevier (1905); A. M. d'Albert, R. Sch., *son oeuvre de piano* (1904); W. *Boetticher, R. Schumann, Einführung (1941); R. *Hohenemser (j.), Formales zu Sch.s Kl-Musik (Sandbergerfestschr.); Giov. Minotti, Die Geheimdokumente der Davidsbündler (zur C-dur-Fant., 1934); V. E. Wolff (j.), R. Sch.sche Lieder in ersten u. späteren Fassungen (1914); H. *Engel, Entw. d. dt. Kl-Konz.s (1927) u. Instr.-Konz. (1932); zu den Sinf.: *Kretzschmar, Führer durch d. Konzertsaal I. — K. Wagner, Sch. als Schüler u. Abiturient (Zwickau 1928); Alfr. Schumann, Der junge Sch. (Dichtgen. u. Briefe, 1910); M. Kreisig, Stammbaum der Familie Sch. (1931); K. *Husckke, Tonmeister unter sich, Bd. 3; H. Kötz, Der Einfluß Jean Pauls auf Sch. (Weimar 1933); H. *Pfitzner, R. Sch. — R. Wagner, eine Sternfreundschaft. (Das innere Reich III, 1936); Schumannromane u. a.: H. *Tessmer, Der klingende Weg (1923); H. Richter, Von ewiger Liebe (vor 1930); K. A. *Findeisen, Du meine

Seele (1936); Novelle: R. Hohlbaum, Nachfeier (1923).

Schumann-Heink, Ernestine, geb. Rößler (hj.), * 15. Juli 1861 zu Lieben bei Prag, † 17. Nov. 1936 in Hollywood, stud. Gesang in Graz, sang 1878—82 an der Dresdener Oper, seit 1883 am Hamburger Stadtth., 1899—1904 an der Berliner Hofoper, seit 1905 in New York, Altistin (seit 1896 Bayreuther Erda, 1909 Strauß' erste Klytemnästra).

Schuppanzigh, Ignaz, * 1776 in Wien, † ebenda 2. März 1830, Beethovens erster Quartettist; seine Vereinigung wurde von Fürst Lichnowsky, dann Graf *Rasumowsky unterstützt; er leitete die Augartenkonzerte, wurde 1824 Geiger im Hoforch., 1828 MD. der deutschen Oper.

Lit.: A. *Moser, Gesch. d. V-Spiels, S. 502f.; G. *Kinsky (j.) in Rh. Mus.-u. Th.-Ztg. XXI, 235ff.

Schuré, Edouard, * 1841 in Straßburg, † 8. April 1929 in Paris, stud. in s. Vaterstadt Jura u. Deutsch, lebte in Bonn, Berlin, München, wirkte seit 1867 in Frankreich f. d. Verständnis der dt. Lit. u. R. Wagners. Er schrieb: *Histoire du Lied ou la chanson pop. en Allemagne* (1868, 1900, dt. v. Ad. Stahr 1870, 83, Neue Ausg. 1903); *Le drame musical* (2bdg. 1875, 1902, dt. v. H. v. *Wolzogen als *Das mus. Drama*, 1888, ital. 1930); *Tannhäuser en 1891* (Paris 1892); *Souvenirs sur R. Wagner, la première de Trist. et Is.* (1900, auch dt. v. Ehrenberg); *Précurseurs et révoltés* (1904); *Le rêve d'une vie* (1928, ital. Bari 1929); *Donne inspiratrice* (Wesendonck, Cosima Wagner, 1929).

Lit.: A. Roux, *In memoriam Sch.* (Paris 1931); R. A. Schuler, *E. Sch. à travers son écriture* (Paris 1928); J. Mainor, E. Sch. (1905).

Schuricht, Karl, * 3. Juli 1880 in Danzig, stud. bei *Rudorff u. *Humperdinck auf der Berliner Musikhochschule, Thkplm. in Mainz, Zwickau, Dortmund, Kreuznach, Goslar, seit 1921 städt. MD. (1922 GMD.) in Wiesbaden (Sinf.-Konz.e, Cäcilien-V.), zugleich nach 1933 zeitweilig Dirg. des Berliner Philh. Chörs; hervorragender Dirg.; Sch. ist auch tonsetzerisch hervorgetreten.

Lit.: Fr. Oeser in ZfM 101. Jg., 610 ff.

Schusterfleck s. Sequenz 2).

Schwartz, Alexander, * 7. Juli 1874 in Petersburg, stud. Musik in Leipzig u. lebt seit 1902 in Berlin zumal als Komp. trefflicher Lieder u. Klavier-étudeswerke.

Schwartz, Joseph, * 25. Nov. 1848 zu Gohr bei Neuß, † 19. Juli 1933 in Köln, wurde hier 1872 KonzM., 1879 KonsLehrer (V), war 1890—1925 vortreffl. Leiter des Kölner MGV.s, schrieb auch MCh.e.

Schwartz, Rudolf, * 20. Jan. 1859 in Berlin, † 20. April 1935 in Halle, studierte Philos. und 1882—87 bei Ph. *Spitta MW (Leipziger Dr. phil.); 1887—97 leitete er die akad. Liedertafel in Greifswald und erforschte die pommersche MG., dann ging er nach Leipzig, wo er 1901—29 (zwischen E. *Vogel u. K. *Taut) ausgezeichnete die Musikbibl. Peters u. das Petersjb. leitete (Katalog I [Bücher u. Schriften] 1910); 1907 preuß. Prof. Er schrieb u. a.: *Die Frottole im 15. Jh.* (Vj. II), *H. L. Haßler unter dem Einfl. d. ital. Madrigalisten* (Vj. IX), *Statius Olthoff* (Vj. X), *Gesamtregister der Vj.*; *Die Tonkunst im 19. Jh.* (1900), *Fr. Grimmer* (Petersjb. 1897). *Das erste dt. Oratorium* [Lazarus v. A. Fromm] (dgl. 1898); *Zur Haßlerforschung u. Zu Palestrinas weltl. Texten* (dgl. 1906); *Zur Gesch. d. Taktschlagens* (dgl. 1907); *Aus Dtschlds. liederloser Zeit* (dgl. 1913); *Nochmals die Frottole im 15. Jh.* (dgl. 1925); *Zur Charakteristik Zelters* (dgl. 1929); *Zum Formproblem der Frottole Petruccis* (Kroyer-Festschr. 1933). Hg. der *Centuria* des Ph. *Dulichius (DTD 31 u. 41) davon 7 Stücke schon 1896 einzeln bei Br. u. H., der weltl. Werke v. H. L. Haßler (DTB V 2, XI 1) u. von Frottolen Petruccis (PÄM).

Lit.: A. *Schering, R. Schw. z. Gedächtnis (Petersjb. 1935).

Schwebungen heißen die kleinen Klangstöße, welche dort entstehen, wo bei zwei Tönen von ganz geringem Höhenunterschied die Schwingungsberge zusammentreffen; wird der Unterschied so groß, daß die Anzahl der Stöße in den Bereich der als Tonhöhen wahrnehmbaren Schwingungen treten, so werden die Schw. zum *Differenzton. Doch hat nach C. *Stumpf ihr Auftreten nichts (wie *Rameau u. *Helm-

holtz noch glaubten) mit dem Wesen der *Dissonanz zu tun. Das Abzählen der Schw. in der Sekunde wird auch als Hilfsmittel beim Stimmen benutzt.

Schwedische Musik ist im M.-A. im wesentlichen *gregorianischer Gesang u. wird in der Ref.-Zeit stark vom dt. Kirchenlied abhängig, das hier aber rasch seinen eignen nordischen Dialekt entwickelt. Das Volkslied, dessen mus. Quellen nicht allzu weit zurückreichen, zeigt ebenfalls viele Südverbindungen, sein Eigentum ist unverkennbar (alt-schwed. Balladenproben im Finkensteiner Ldb.); die heutigen Volksweisen sind wohl großenteils durch Ad. *Lindblads Stil beeinflusst. Mittelpunkt der kunsthaften Musikpfl. wurde die 1526 gegr. Stockholmer Hofkapelle, die 1620 bis 1720 unter der Leitung von Mitgliedern der deutschen Familie *Düben stand; gleichzeitig waren auch die Organisten der dortigen deutschen Skt. Petri-Gemeinde wichtig. Der schwed. Tonkünstler ist musikalischer Romantiker von starker Naturnähe. Eine erste Epoche, bis gegen 1800 kennt zwar schwed. Musiker, doch noch ohne spürbare nat. Tonsprache, unter Führung v. J. H. Roman (1694—1758); bald danach sang der aus Lübeck stammende C. M. *Bellman seine geistvollen „Episteln“. Eine zweite Epoche (1800—1850) steht unter deutschem Einfluß, vor allem durch Franz *Berwald (1796—1868); damals vertrat die „schwed. Nachtigall“ Jenny *Lind den mus. Ruhm ihres Landes; ein dritter Absatz (1850—1900) bringt die Entw. einer eigenen Tonschule, aber noch unter formalem Einfluß des Auslandes: Aug. *Söderman (1837—76), Ludwig Norman (1813—85) Ivar *Hallström (1826—1901), Andr. *Hallén (1846—1924), Emil Sjögren (1853—1918), W. *Peterson-Berger (* 1867), W. *Stenhammar (1871 bis 1927) u. H. *Alfvén (* 1872) vollziehen den entscheidenden Übergang zur Orchestermusik, die solange aus Mangel an entspr. ausübenden Organen brachlag, bis vor allem Tor *Aulin dieserhalb Abhilfe schuf. Die *Jungschweden* (meist vereinigt in der *Förening Svenska Tonsättare*) betreiben eine schollennahe, frisch-keusche Heimatkunst, die in das europäische Konzert eine schwed. Eigennote trägt. Haupt-

vertreter sind K. *Atterberg, N. *Berg, O. *Lindberg, T. *Rangström, ferner A. Wiklund, M. Melchers, J. Eriksson, Kn. Håkansson († 1930), G. Nordqvist, J. Jonsson, Algot Haqvinius, G. Heintze, O. Olsson, W. Segmer, E. Westberg, E. *Kallstenius, H. Mankell († 1930), in weitem Abstand Hilding Rosenberg. Hauptverleger sind der *Nordiska Musikförlaget*, Elkan u. Schildknecht, Abr. Lundqvist, *Mus. Konstföreningen*, Edit. Suecia (sämtl. in Stockholm).

Lit.: C. *Allan Moberg, *Der greg. Ges. in Schw.* (Km. Jb. 1932), *Der schwed. Kirchenges.* (Kongr.-Ber. Lütich 1930), *Die schwed. Sequenzen* (2bdg., Upsala 1927); *Tonkonstens hist. i västerlandet* (Stockholm 1935); ders., *Från kyrko- och hovmusik till offentlig konsert* (Ups. 1942); Tob. *Norlind, und E. Trobäck, *Kungl. Hovkapellet Historia* (Stockh. 1926) sowie Norlinds weitere Schriften, besonders *Svensk Musik historia* (2¹⁹¹⁸, dt. Auszug in der Musik 1904), *Moderne Schweden* (in Adlers Hdb. u. in Joh. Wolf-Festschr. 1929); ders. u. Morales, *Kung. Mus. Akad. 1771—1921* (1921); N. Fransen, *Sorge-musiken av Gustav II. Adolfs död* (Stockh. 1932); P. Vretblad, *J. H. Roman* (1914) u. *Konsertlivet i Stockh. under 1700-talet* (1918); A. Hillman, *F. Berwald* (1920); G. Jeanson, *A. Söderman* (1926); N. Personne, *Svenska teatern* (1918ff.); E. Westberg, *Musik-historia*; Ture *Rangström, *Svensk Musikliv i skand. belysning* (in Aftenposten, Oslo 1927); K. *Atterberg in *Tidens Tegn* (Oslo, 20. 1. 27); F. *Tutenberg, *Moderne schw. Musik u. Musiker im Umriß* (ZfM Jg. 100 u. 106) und zahlr. andere Aufsätze 1927—32; S. Walin, *Beitr. z. Gesch. d. Schwed. Sinfonik* (Diss. Upsala 1941); R. Engländer (j.), J. M. Kraus u. d. gustavianische Oper (Ups. 1943); siehe auch Musikwissenschaft.

Schwedler, Maximilian, * 31. März 1853 zu Hirschberg, † 16. Jan. 1940 in Leipzig, stud. Fl. bei Fr. Meinel in Dresden, wirkte 1875—81 im städt. Orch. zu Düsseldorf, seitdem im Gewandhausorch. und Lehrer am Leipziger Kons., schuf 1885 ein neues Fl.-Modell bei Kruspe in Erfurt u. 1912 die Schwedler-Reform-Fl. bei Mönning in

Leipzig. Schriften: *Fl. u. Fl-Spiel*, *Fl-Schule*. Hg. einer Bachschen Suite f. Fl. allein.

Schwegel (althochdeutsch *suegala*), „Pfeife“, insbes. die Querflöte und Einhandflöte, bei *Notker Labeo auch schon für Orgelpfeife; als solche 8' oder 4' offene Labialfl., die sich nach oben etwas verengt.

Schweitzer, Albert, * 14. Jan. 1875 zu Günsbach (Oberelsaß), stud. Orgel bei Eug. Münch (Mülhausen), Ernst Münch (Straßburg) u. *Widor (Paris), wurde in Straßburg Lic. theol., Dr. phil., Priv.-Doz. d. Theol., 1913 a. o. Prof., stud. nebenher Medizin (1912 Dr. med.), siedelte auf Jahre als Arzt nach Lambarene am Kongo über, um von seiner optimistischen Kulturphilosophie aus mit dem Christentum aktiv Ernst zu machen. 1919 war er kurz Pfarrvikar an der Straßb. Nicolai-kirche, seit Kriegsausbruch wieder in Afrika, eine der vielseitigsten u. ethisch höchststehenden Persönlichkeiten dieser Zeit. Schon 1906 war er Mitbegr. der Pariser Bachges., seine Bachsth. steht der franz. von *Pirro nahe; in der *Orgelbewegung führte er unter dem Einfluß der Modelle von *Cavallé-Coll jene erste (elsässische) Welle, die gegenüber der zu robusten Grundtönigkeit und dem meist zu hohen Winddruck des dt. 19. Jhs. wieder auf die Obertönigkeit u. Klangdurchsichtigkeit *Silbermanns zurückgriff; vgl. s. Vortrag auf dem Wiener IMG.-Kongr. 1909 „Die Reform unseres Orgelbaues“, Deutsche und französ. Orgelbaukunst und Orgelkunst (1906, 27); Internat. Regulativ f. Orgelbau; Hg. v. J. S. Bachs Orgelwerken (Krit.-prakt. Ausg., 8bdg., mit *Widor, 1912ff.). Schw. ist Ehrenmitgl. der Berliner Akad. d. W. u. Inh. des *Pour le mérite* usw. Werke: *E. Münch* (1898), *J. S. Bach le musicien-poète* (Paris 1905, 423, erweitert deutsch 1908, 831, engl. v. E. *Newman 1911); *Die Religionsphilosophie Kants* (1899); *Das Abendmahlsproblem* (1901); *Gesch. d. paulinischen Forschung* (1911); *Gesch. d. Leben-Jesu-Forschg.* (1913); *Jesus vom Standpunkt der Psychiatrie* (1913); *Zw. Wasser und Urwald* (1922); *Verfall u. Wiederaufbau der Kultur* (2bdg. 1923); *Das Christentum u. d. Weltreligionen* (1924); *Kultur*

und Ethik (1923); *Die Mystik des Apostels Paulus* (1930); *Goethe-Gedenkrede* (1933); *Selbstdarstellung* (in Die Philos. d. Gegenwart, Heft 7, 1929); *Aus meiner Kindheit u. Jugendzeit* (1927); *Aus meinem Leben u. Denken* (1931); *Autobiogr.* (engl. 1933).

Lit.: O. Kraus, A. Sch. (*1929); H. Christaller, A. Sch. (1932); J. D. Regester, A. Sch. (N. Y. 1931); J. Eigenhuis, A. Sch. (Haarlem 1929); H. Wegmann, A. Sch. als Führer (Zürich 1928, holl. 1929); C. T. Campion, A. Sch. (London 1928); W. *Gurlitt in Musik u. Kirche 1929/1; H. *Birtner in Theol. Rundschau, Jg. 4, 1932; K. *Hasse in der *Straube-Festschrift (1943); K. Raab, A. Sch. (Diss. Erlangen 1937); M. Strege, Zum Sein in Gott durch Denken (Darstellg. der ethischen, Mystik A. Sch.s, 1937).

Schweitzer, Anton, * (getauft 6.) Juni 1735 zu Koburg, † 23. Nov. 1787 zu Gotha, seit 1745 in Hildburghausen Chorknabe, dann Kammermusiker, stud. bei Knecht in Bayreuth u. 1764—66 in Italien, wurde herzogl. Kammerkomp. u. Hkplm., 1769 aber MD. der Seylerischen Truppe, die 1772 in Weimarische, 1774 in Gotha'sche Dienste trat — 1780 wurde er hier G. *Bendas Nachf. Schw. war einer der besten Komp. des dt. Singspiels (u. a. Die Dorfala [Gotter] 1772), ist aber noch wichtiger durch seine Versuche, mit Wieland die „große“ deutsche Oper zu schaffen: beider *Alceste* (Weimar 1773) u. (mit geringerem Erfolg) ihre *Rosamunde* (Mannheim 1780) wurden bis zum Jh.-Ende von den bürgerlichen Truppen als Lösung dieses Problems aufgeführt; dazwischen steht J. J. *Holzbauers *Günther v. Schwarzburg*. 1772 vertonte Schw. auch das erste größere *Melodram in Dtschld.: *Rousseaus *Pygmalion*.

Lit.: J. Maurer, A. Sch. als dram. Komp. (Diss. Berlin 1910, Beiheft IMG 1912).

Schweizerische Musik ist ein nur schwach zu rechtfertigender Begriff, da die Schw. zwar ein Staat ist, die Musik aber als Sache der drei hier beteiligten Volkstümer (deutsche, franz., ital. Schweiz) keine eindeutig „helvetischen“ Gemeinsamkeitszüge besitzt. So kann man wohl von schw. M. nur als von „in

der Schweiz entstandener“ Musik sprechen, wobei der romanische Anteil (s. Ansermet, Doret, Goudimel, L. Bourgeois, J. J. Rousseau, Dénéreaz, O. Barblan) eben doch in die franz., der germanische in die dt. M.G. mit einfällt; bezeichnend sind aber Mischgestalten wie der väterlich alemannische, mütterlich ital. und in Paris ausgebildete V. *Andreae oder der bei deutschem Namen ganz ans Franzosentum übergegangene A. *Honegger, während wir den bei Basel geborenen W. *Courvoisier trotz des romanischen Namens völlig als den Unseren betrachten durften. Aber auch Nichtschweizer wie R. Wagner, Brahms, H. Götz, Th. Kirchner, d'Albert, Busoni, P. Wagner usw. sind durch die Schweiz zu jahrelangem Aufenthalt angelockt worden.

Geschichtlich stehen am Anfang die Bodenseebenediktiner: *Notker, Ekkehart und *Tutilo von Sankt Gallen, *Berno und *Hermannus Contractus v. Reichenau; auch Wipo (den Verf. der Ostersequenz *Victimae paschali laudes*) darf man wohl als Deutschschweizer rechnen; bald danach fesselte Kloster Engelberg durch Orgelspiel u. Organum-Sätze, wie denn überhaupt die dt. Schweiz im 15. Jh. ein Hauptgebiet des Orgelbaues und der Organistenpfründen war — der Michsner in Basel, Hans Rosenzweig in Bern und ihre Kollegen zu Zürich u. Solothurn waren angesehene Zeitgenossen Konr. *Pauermanns, Hans Tugi v. Basel ein weitgeschätzter Orgelbauer. Ulmann Meyer v. Bremgarten erreichte beim Basler Konzil die wichtigste dt. Musikantenbulle (s. Zunfthwesen). Die früheste greifbare Tonsetzpersönlichkeit der dt.-schw. Liedbearb., die noch im 15. Jh. steht, ist außer dem aus Franken eingewanderten Berner Kantor Bartholomäus Götfried, der Berner Egolf Koler, in der Basler Hs. F VI 26f., dann der Isaacschüler Martin Vogelmaier († 1504) in der Orgeltabulatur seines Sankt Gallener Schülers Fridolin Sicher. Im Zenith der Zeit steht der Zürcher L. *Senfl, um ihn gruppieren sich Cosmas Alder, B. *Appenzeller, S. *Dietrich, Gregor Meyer, *Apiarius, *Wannenmacher, während die Herkunft des B. *Ducis aus Opikon sehr fraglich geworden ist. Der Skt. Gallener Huma-

nist Vadian wechselte u. a. mit P. *Hofhaimer Briefe, dessen Schüler H. *Kotter in Bern (mit B. Amerbach in Basel befreundet) u. Hans *Buchner zu Konstanz wirkten. Der beherrschende M.-Theoretiker der Zeit wurde *Gla-rean (Heinr. Loris aus Glarus). Der Basler Org. Sam. Mareschall und der Sammler Nürnbergischer Meistergesänge Bened. v. Watt leiten aus dem 16. ins 17. Jh., wo der Schweizer J. M. Glettle ins mehrstimmige dt. Barocklied ein-greift. Ein guter Sonatist um 1700 wurde Heinr. Binswang v. Weißenburg, genannt *Albicastro. Der Luzerner Org. Leonti Meyer v. Schauensee fesselt um 1750 durch quasi Rathgebersche dram. Spielchen. J. K. Bachofen schuf lange gültige Gesangbücher; Lavater-Schmidlins *Schweizerlieder* von 1769 er-öffnen eine Reihe ähnlich benannter Sammlungen. Die *Collegia musica* blühten vokal und instr. vor allem zu Basel, Zürich und Winterthur. Der Name H. G. *Nägeli weist auf die Gründung der Schw. Musikgesellschaft, auf das Emporblühen des Chorvereinswesens u. auf das mus. Verlagswesen, d. in Rieter-Biedermann (Winterthur) u. *Hug (Zü-richt) bedeutende Nachfolge erfuhr; Ferd. Huber vertritt das Schweizerlied ebenso sympathisch wie Wilh. *Baumgartner als Freund des verbannten R. Wagner und *Schnyder v. Wartensee. In der 2. Hälfte des 19. Jhs. sind Fr. *Hegar und K. *Attenhofer die führenden Züricher, H. *Huber und H. *Suter die beherrschenden Basler Musiker; J. *Lauber, Fr. *Brun, O. *Schoeck, A. *Moeschinger, R. *Moser, C. *Beck, E. *Isler, Willy Burkhard, H. *David, *Sutermeister vertreten neben dem schon genannten V. *Andreae die Mo-derne des 20. Jhs., während die Brü-der *Frey, P. *Sacher u. a. die aus-übende Kunst verkörpern. Seit A. *Schubiger seine *Skt. Gallener Sängerschule* (1856) schrieb, ist auch die Schweizer *MW. stattlich hervorge-treten; das Freiburger Ordinariat be-setzten zwar reichsdt. Gäste (P. *Wag-ner, K. A. *Fellerer) und den Berner ordentl. Lehrstuhl E. *Kurth (j.) aus Wien; in Basel jedoch gab ein Schwe-izer (K. *Nef) die Lehrkanzel an seinen Landsmann J. *Handschin weiter, neben ihm W. *Merian; in Zürich ist

auf Ed. *Bernoulli Fritz *Gysi ge-folgt, andere namhafte Fachvertreter sind M. *Fehr, A.-E. *Cherbuliez, W. *Schuh, *Refardt.

Lit.: Schweizer Musikbuch (hg. von *Schuh und *Refardt 1939); A.-E. *Cherbuliez, Die Schweiz in der dt. MG (1932); ders. in Adlers Hdb.; K. *Nef, Die Collegia musica in der dt. ref. Schweiz (Diss. 1897); A. *Schu-biger, Die Pflege des K.-Ges. in der dt. kath. Schweiz (1873); A. Geering, Die schw. Kompon. in der 1. Hälfte des 16. Jhs. (Diss. Basel 1933); G. Becker, *La musique en Suisse* (Neu-dr. 1923); E. *Refardt, Musiker-Lex. d. Schweiz (1928); O. Marxer, Zur spätmittelalterl. Choralgesch. von Skt. Gallen (1908); K. *Nef, Musik in Basel; *Merian, dgl. im 19. Jh. (1920); M. *Fehr, Das Musikkollegium in Winterthur (1929); ders., Spielleute im alten Zürich (1916); Alb. *Nef, Das Lied in der dt. Schweiz (Diss. Ber-lin 1908); L. *Spohrs Selbstbiogr.; Ed. Combe, Schweizer Tonkünstler (Genf 1931); W. *Schuh, Schweizer Musiker („Die Schw.“, 1932) und Schweizerisches Opernschaffen (Jb. d. schw. Ges. für Th.-Kultur 1931/32); Neujahrsblätter der Allg. Musikges. Zürich; Schw. Jb. f. MW; Schweize-rische Musikztg.; Mittlg.en der schw. musikforschenden Ges. (1934ff.). Vgl. auch Volkslied.

Schwellton s. messa di voce.

Schwellwerk nennt man bei der *Orgel das in den Schwellkasten ge-stellte Werk bzw. Manual, meist das Oberwerk.

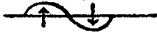
Schwer-leicht-schwer ist ein von H. *Riemann entdeckter Sonderfall des dreiteiligen Taktes, der nicht, wie normal, schwer-halbschwer-leicht ver-läuft, sondern eher als zweiteiliger Takt nebst angehängter neuer Eins auf-zufassen ist, z. B. Ad. *Krieger 1 4:



Schwickerath, Eberhard, *4. Juni 1856 in Solingen, †29. Mai 1940 in Bonn, wurde Jurist (1876–79 Referendar in Köln), stud. Musik bei Seiß, G. *Jen-sen und in Wien bei Door und Bruck-ner, leitete 1882–87. Chöre in Köln,

wo er Lehrer am Kons. wurde, war seit 1887 städt. MD in Aachen, 1900 Prof., übernahm 1912 an der Münchener Akad. d. Tonk. Chor und Orch. sowie die Schulmusikerausb. und war bis 1923 Dirig. der Konz.-Ges. f. ChGes., 1926 Geh.-R. Seitdem im Ruhestand zu Godesberg, leitete dort einen a capp.-Chor und Chorleiterkurse. Er schrieb mit A. *Beer-Wallbrunn ein Ldb. für höhere Schulen und war Bearb. der Neuausg. von Franz *Willners Chorschule (1929ff.).

Schwingung heißt die Bewegung, die a) ein Teilchen eines elastischen Körpers aus seiner Ruhelage hinaustreibt (Schwingsungsbewegung), b) es durch den Rückstoß der Elastizität in gegenentgegengesetzter Richtung über die Ruhelage hinwegführt (Schwingungstal) u. bis in die Ausgangsstellung zurückträgt (Doppelschwingung), z. B.



Schwingungen von 16—60000 *pro Sek.* werden, falls sie durch einen *Resonanzkörper entspr. verstärkt u. durch die Luft oder ein anderes elastisches Medium dem *Ohr mitgeteilt werden, als *Geräusche* gehört; schwingen sie in regelmäßiger Form, so entstehen *Klänge*; ist ihre Gestalt einfach (Sinuskurve), so sind sie obertonfrei, andernfalls ergibt die Vermischung mit Schw.-Vielfachen verwickeltere Kurvengestalten, also mehr oder weniger obertonreiche Klänge. Eine Doppelschw. *pro Sek.* heißt ein *Hertz* (nach dem Physiker H. Hertz [j.], vgl. auch Rundfunk). Über das Verhältnis der Schw. zu Tonstärke, Tonhöhe, Klangfarbe s. Akustik.

Schytte, Ludwig, *28. April 1848 zu Aarhus (Jüt.), †10. Nov. 1909 zu Berlin, wurde Chemiker, stud. dann Musik u. a. bei *Gade und 1884/85 in Berlin, wurde MusikL. in Wien, 1907 am Berliner Sternschen Kons., schrieb



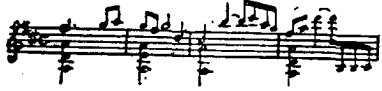
zahlr. gefällige KlW.e, KlKonz.cis-moll, wertvolle Studienwerke.

sciolto (ital., spr. scholto) locker, gelöst, unverbunden. Gegensatz: **legato*.

Scordatura (ital. = Ver-Stimmung), das dem *Abzug* der Laute nachgebildete Umstimmen der Str-Instr.e, um so andere als die gewohnten Mehrton-Griffe u. Klangfarben zu erzielen. Wird die besondere Stimmung als *Accordo* vorangestellt, so muß der Spieler die nachfolgenden Noten so greifen, als hätte er die Normalstimmung vor sich; das Klangergebnis ist also eine jeweilige Transposition für die entspr. Saite. Wenn z. B. ein *Accordo a d a' fis'* vorgeschrieben ist, es heißt das, es sollen G- und E-Saite je um einen Ganzton höher gestimmt werden. Wenn nun in diesem Fall notiert steht:



so hat der Geiger zu spielen, als hätte er die Normalstimmung vor sich, und es ergibt sich als Klang:



Das setzt jedoch voraus, daß auf den drei tieferen Saiten nur in der 1. Lage gegriffen oder für höhere Lagen die Saite ausdrücklich vorgeschrieben wird. Bei Neuausg. scordierter Werke druckt man die klanggetreue Umschrift über das Klavier, in die Instr.-Stimme aber die griffgerechte Notierung. Die Sc. wurde besonders im 17. Jh., so bei *Biber, gepflegt, z. B. in dessen *Harmonia* (um 1678) die 7. Suite f. 2 *Violen d'amore*, die geschrieben sind, als hätte man auf einer 6saitigen Br in F c g d' a' e'' zu spielen, während der *Accordo* in c g c' es' g' c'' gestimmt ist; also Notierung:



Die Sc. begegnet aber auch noch bei K. *Stamitz, *Paganini, *Saint-Saëns (Totentanz), *Mahler (j.) (4. Sinf.) u. a.;

*Spohr verwendete sie bei der Harfe, de *Falla bei der Gitarre usf.

Lit.: A. *Moser, Die Violin-Skor-

datur (AfMW I 573ff.) u. Gesch. d. V-Spiels, S. 127ff.; M. *Schneider in ZsIMG VIII 471; M. Abbado, *La Sc. negli strum. ad arco e N. Paganini* (Rass. Mus. 1940).

Score (engl., spr. skör), Partitur.

Scott, Cyrill, * 27. Sept. 1879 zu Oxtou (Cheshire), stud. bei J. *Knorr u. *Uzielli am Hochschen Kons. in Frankfurt a. M. u. lebt seitdem in Liverpool u. London, stand mit St. George u. Melchior Lechter in Verbindung u. beschäftigte sich mit den Geheimlehrendes Ostens. Als Tonsetzer wurde er schon von H. *Richter eingeführt, seine Musik ist z. T. sehr fortschrittlich und durch dauernde Taktwechsel nicht leicht. Er schrieb u. a. die Opern *Der Alchimist* (Essen 1925) u. *The Shrine* (1925), ein Ballett, einen Hymnus (Soli, Ch, Orch.), 2 Sinf., 2 Poems f. Orch., eine Ouv., 2 Orch.-Passac. über irische Themen; V-Konz., Kl-Konz., Kl-Quint., Kl-Trio, V-Son., StrQu, Kl-Son.; Stücke f. Fl, f. Ges. mit Instr.en, 2 Kl-Suiten u. viele Kl-Stücke, Lieder, MCh.e, Volksliedbearbb.; Bücher: *My Years of Indiscretion* (1924); *The Influence of music on History and Morals, a Vindication to Plato* (1928).

Scotto (Scotus), Familie von hervorragenden Musikdruckern zu Venedig: Octavianus d. Ä. († 23. Nov. 1498), druckte seit 1480 (s. Musikdruck); sein vermutlicher Enkel Oct. d. J. druckte 1536—39; wahrscheinl. dessen Sohn war Girolamo (1539—73), der viele Lautentabulaturen hg. u. selbst Canzonetten u. Madrigale komponierte. Seine Erben erhielten die Firma noch lange.

Scriabine s. Skrjabin.

Scriptores de musica (Abkürzung S S), Sammlungen alter Schriftsteller über Musik, u. zw.: m.-a. 1. Fürstabt Martin *Gerbert v. Sankt Blasien (1784, 3bdg., Neudr. 1907, Styria Graz); 2. als dessen Forts. Ed. de *Cousse-maker (1864—76, 4bdg., Neudr. 1908, Styria Graz); für die Antike: 3. M. Meibomius (Leyden 1652, 7 Schriftst.); 4. K. v. *Jan, *Musici scriptores graeci* (1895, Nachtr. 99).

Scrittura (ital. = Schreibung, Auftrag für die Kompos. einer Oper.

Sebastiani, Johann, * 30. Sept. 1622 zu Weimar, † anfangs 1683 zu Königsberg, wo er seit 1661 Hkplm. war,

fesselt in seiner Matthäuspension (Kbg. 1663, gedr. 1672, DTD XVII) durch den Einschub *Eccardscher Chorsätze in der Besetzung f. Sopran u. Gambenchor, womit er kurz vor Chr. Flor u. J. *Theile mit Verstärkung des betrachtenden Elements die *Passion dem Bachschen Typus näherführt. Ferner schrieb er *Parnaßblumen* (geistl. u. weltl. Lieder I 1672, II 75) u. 13 Gelegenheitsstücke (in Upsala).

Secco s. Rezitativ.

Sechter, Simon, * 11. Okt. 1788 zu Friedberg (Böhmen), † 10. Sept. 1867 in Wien, wo er als Schüler u. a. v. Kozeluch 1811 ML. am Blindeninst., 1824 Hoforg., 1851 Komp.-Prof. am Kons. wurde — der berühmte Lehrer v. Bruckner u. vielen andern. Sein theor. Hauptwerk ist *Die Grundsätze der mus. Kompos.* (3bdg. 1853/54); eine akustische Abh. hs. im Archiv der Ges. d. Mfr.; er veröffentl. zahlr. Orgelwerke, schrieb eine kom. Oper, 2 StrQu.e, Kl-Var.en, viele vokale KM. im alten Stil.

Lit.: C. F. *Pohl, S. S. (1868); G. Capellen, Ist das System S. S. ein geeigneter Ausgangspunkt f. d. Wagnerforschung? (1902); Fr. *Klose, M. Lehrjahre bei Bruckner (1927), S. 37ff.

Seckendorff, Karl Siegmund Frh. v., * 26. Nov. 1744 zu Erlangen, † 26. April 1785 zu Ansbach, war österr., dann sardin. Offiz., kam 1776 als Kammerherr nach Weimar, wurde 1784 preuß. Gesandter in Ansbach. Obwohl Dilettant, komp. er mit Glück Goethesche Gedichte früh im Volkston (Neudr. in *Friedlaenders[j.] Sammlung.), dgl. s. Singspiele *Lila* (1776), neubearb. v. Ph. *Schick 1936, *Jery und Bätely* (1780) u. das Monodr. *Proserpina* (1778); schrieb 12 StrQu.e (vgl. Hausb. Berlin), 8 Divertiss. f. V u. Kl, 3 Kl-Trios, 2 Kl-Son. zu 3 (!) Händen (Hss. Weimar, B.B. München).

Lit.: V. Knab, K. S. v. S. (Bonner Diss. 1913, im 60. Jahresber. d. hist. V. v. Mittelfranken); E. Herrmann, Das Weimarer Lied in d. 2. Hälfte d. 18. Jhs. (Diss. Lpz. 1925); Th. Stettner, K. S. v. S. (Fränk. Heimat 16, 1937).

Seebboth, Max, * 14. März 1904 in Magdeburg, stud. MW in Breslau und

Berlin, lebt in s. Vaterstadt als KlVirt., Chordir. und Musikkritiker, schrieb: OrchSuite, Sinfon. Suite, ein Oratorium, Ouv., Messen, Motetten, Chöre (auch mit Orch.), Lieder, Kammermusik (Thema, Var. u. Fuge f. StrQu, 4 V-Son.en, 3 VcSon.en, Sonatine f. Fl, Ob, Cl, Kl; Suiten f. 5 u. f. 7 Bl, KlQu, Kl-Trio, Adagio f. StrQu, Horn u. Kl), Kl-Stücke, KlKonz, VKonz, Präl. u. Fuge für Orgel.

Lit.: O. Riemer in AMZ 22. 11. 1940.

Segno (ital., spr. Benjo = Zeichen) siehe S.

segue (ital., spr. Begwa = es folgt), 1. Hinweis, daß ein Werk (z. B. beim Umblättern) noch nicht zu Ende ist; 2. bei einer Vortragsbezeichnung oder beim *Abkürzen einer bisher genau ausgeschrieben Spielmanier = „usw.“; *basso seguente* s. Generalbaß.

Seguidilla (span., spr. *Begidija*), ein rascher *Boléro, mit *Kastagnetten-Einleitung u. meist Gitarrenbegl., in Andalusien gesungen u. getanzt, so auch in *Bizets *Carmen*.

Schilbach, Erich, * 18. Nov. 1898 in Barmen, Weltkriegsteiln., stud. dann bei St. *Krehl (Leipzig), seit 1928 an den Folkwangschulen Essen; jetzt Leiter v. deren Opernschule, seit 1939 wieder im Felde. Er schrieb die selbstgedichteten Opern „Die Stadt“ (1935), „Galilei“ (1937) u. „Signor Caraffa“ (1938), 3 Orch.Fantasien, Vorsp. f. Orch., 2 Musikken f. Kl u. Orch, Concertino f. Fl, Kl u. Orch, f. Cl dgl.; *An die Künstler* (Bar., Ch u. Orch), *Prometheus* (Bar. u. Orch); Kortum-Serenade f. 5 Bl, Musik f. Fl u. Kl, f. Cl u. Kl, Fantasie dgl.; StrQu; f. Kl: Fantasien, Musik mit einem Volkslied, Suite, *Musica domestica*, 5 Kl-Stücke; Lieder nach Eichendorff, Hebbel, mit Instr.en: altdt. Gesänge u. Sonette an Ead (Wildgans).

Lit.: R. Litterscheid in der Musik 1935; A. Brasch in ZfM 104 (1937).

Seidl, Anton, * 7. Mai 1850 in Pest, † 28. März 1898 in New York, stud. 1870–72 am Leipziger Kons., war dann Nibelungenkopist in Wahnfried, 1875 bis 85 bei A. *Neumann Wagnerkplm. in Leipzig u. Bremen, seitdem als Nachf. v. L. *Damrosch (j.) Opern- und Orch.-Dirig. in New York.

Lit.: H. C. *Krehbiel, A. S. (1898); A. S., *a Memorial by his Friends* (1899).

Seidl, Arthur, * 8. Juni 1863 zu München, † 11. April 1928 zu Dessau, 1887 Dr. phil. in Leipzig (Diss. *Vom Mus.-Erhabenen, Prolegomena zu einer Ästh. d. Tonk.*, 21907), gab seit 1899 in München die Zs. *Die Gesellschaft* heraus u. lebte seit 1903 in Dessau (1904 Prof., bis 1919 Dramaturg am Hoffh.), war auch seit 1904 Lehrer am Leipziger Kons. Er schrieb u. a.: Zur Gesch. d. Erhabenheitsbegriffs seit Kant (1889); R. Strauß (1895, mit W. *Klatte); Moderner Geist in der dt. Tonkunst (1900, 213); Wagneriana (1901/02, 3 Bde.); Festschr. z. 50jg. Bestehen des ADMV. (1911); Straußiana (1913); Neue Wagneriana (1914, 3 Bde.); H. Pfitzner (1921). Seit 1917 (Bd. 35ff.) Hg. von R. Strauß' Reihe *Musik*.

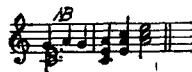
Lit.: L. Frankenstein, A. S. (1913, Neuaufl. bei Bosse); Br. Schuhmann, Festschr. f. A. S. (1913).

Seiffert, Max, * 9. Febr. 1868 zu Beeskow (Spree), erwuchs in Berlin, wo er bei Ph. *Spitta seit 1886 MW. stud., 1891 Dr. phil., war bei der Gründung der Internat. Musikges. (deren Sammelbände er hg.) u. später v. *Scheurleers *Union musicologique* entscheidend tätig, Hg. des AfMW., ist ständiger Sekr. der Komm. zur Hg. der DTD, wurde 1907 Prof., 1912 Senator der Akad. d. K., wirkt als Lehrer f. ältere Musik an der Hochschule u. der Akad. f. K.- u. Schulm. u. war zugleich seit 1921 kommissar. Dir. des fürstl. Forschungsinstituts f. MW. in Bückeburg, vielfach als Continuospieler tätig, 1930 D. theol. (Kiel). 1936–42 Dir. d. Staatl. Instituts f. dt. Musikforschung (Berlin). Als wohl größter Kenner der Epoche 1600 bis 1750 schrieb er u. a.: J. P. Sweelinck und seine dir. dt. Schüler (Vj. VII); Gesch. d. Klaviermusik (1899, zu Unrecht noch als Neuaufl. v. Weitzmanns Buch bezeichnet); Anecdota Schütziana, Zu Händels KlW.en, Die mus. Gilde zu Friedland (SbIMG I); M. Weckmann u. d. Coll. mus. in Hamburg (dgl. II); Pachelbels Sterbensgedanken (dgl. V); Bach in Halle (dgl. VI); Zu Händels Messias (VIII); Die Chorbibl. S. Michaelis in Lüneburg (IX); Händels dt. Gesänge (Lilienronsfestschr.); Bildzeugnisse d. 16. Jhs., Das Mylauer

Tabulaturbuch (AfMW I); D. Strunck, C. Conradus, Das Plauener Orgelbuch (dgl. II); Bachs Bewerbung in Hbg. (dgl. III); Buxtehude, Händel, Bach (Petersjb. 1902); Neue Bachfunde (dgl. 1904); Händel u. d. älteren dt. Meister (dgl. 1907); Die Mannheimer Messias-Auffg. 1777. (dgl. 1916); Prakt. Bearb. Bachscher Komp.en (Bachjb. 1904); Kritik der Bachausg. (dgl. 1906); F. Habermann (Km. Jb. 1903); Katalog der Werke beider Krieger (1916/19); Die Musik Hamburgs im Zeitalter Bachs (1920); Telemanns Tafelmusik als Quelle f. Händel (Bull.); Ein Archiv f. dt. MG. (Festr. Akad. d. K. 1914); 100 Jahre Musiksektion (dgl. 1933); weitere Beitr. in Allg. dt. Biogr., AMZ 1892/93, Tijdschrift d. Vereen. v. Nord-Nederl. MG.; in ZsIMG, Cäcilia (holl.), Kretzschmarfestschr. u. Scheurleer-Gedenkb.; Hg. v. Werken v. A. van Noordt, Tollius, Hurlebusch, Boskoop, Sweelinck (vgl. Denkmäler, Niederl.); v. S. Scheidt (DTD I), Tunder (DTD III), Chr. Bernhard u. Weckmann (DTD VI), Buxtehude (XIV), Zachow (21/22), J. G. Walther (26/27), J. Ph. Krieger (53/54 u. DTB 18), Telemann (DTD 61/62), Thüringer Motetten (49/50), L. Mozart (DTB IX 2), Murschhauser (DTB 18); J. u. H. Pachelbel (DTB II 1 u. IV 1 u. DTÖ VIII 2), Nürnberger Kleinmeister (DTB VI 1), Bachs Orgelwerke (Peters Bd. IX); dess. Gesänge zu *Schemellis Gesangb. (Bärenr. 21935); Tedeum von Urío (zur Händel-Ges.-Ausg.), Reinh. Keisers *Oktavia* (dgl.), Händels *Messias* (dgl.), Orgelkonzerte, Conc. grossi, Wassermusik, Sonaten, Trios (Br. u. H.); Bach, 2 Brdbg. Konz.e, Konz. f. V u. Ob c-moll, Trio f. 2 Fl. u. Bc.; Sammelwerke: *Organum* (Kistner u. Siegel); *Musik am Hofe des Grafen Ernst v. Schaumburg-Bückeburg*; ferner veröffentlicht. er Bc.-Stimmen zu zahlr. Kantaten u. Instr.-W. v. Bach (Br. u. H.), zu dessen beiden Passionen, Weihnachtsorat., h-moll-Messe u. Kantaten (Peters), zum Schemelli-Ges.-Buch, zu einer frühen Sinf. v. Haydn, zu Vivaldis Konz. f. 4 V, Hg. v. Telemanns Generalbaßübungen u. B. Chr. Webers Wohltemp. Kl. (Neue Bachges. 1934); Friedem. Bachs Trios (Br. u. H.); Händels Arminio (Lpz. 1935) u. Händelsche Sopr.-Arien mit H. J. *Moser; eine S.-Festschrift

„Musik im Bild“ erschien zum 70. Geburtstag (Bärenr. 1938).

Seitenklang nennt H. *Riemann den Sextakkord gleichen Grundtons, der als melodische Steigerung eines Dreiklangs aufgefaßt werden kann und zu diesem erst nach zweimaliger Umkehrung den Paralleldreiklang bildet, z. B.



Es ist dies eine wichtige Erkenntnis, daß der Sextakkord nicht immer bloß als Umkehrung eines Dreiklangs entstanden zu sein braucht, sondern daß auch das Gegenteil möglich ist (über Entsprechendes zum Quartsextakkord siehe Leittonwechselklang [Seite 495]). Auch *Alterationen des Seitenklangs begegnen, oben z. B. c e a s, c e s a s (Neapolitanisierung); dagegen würden c e s a, c e a i s, c e s e s a s usw. wohl bereits durch *enarm. Verwechslg. zu andern Akkorden umgehört werden.

Seitenbewegung heißt die Fortschreitung einer Stimme, während die andere liegen bleibt (oder die anderen liegen bleiben), im Unterschied zur *Parallel- u. zur *Gegenbewegung. Vgl. *Kontrapunkt.

Seitensatz, Seitenthema vgl. Sonate u. Nebenthema.

Sekles, Bernhard (j.), * 20. Juni 1872 zu Frankfurt a. M., † 15. Dez. 1934 ebd., stud. am Hochschen Kons., wo er 1896 Th.-Lehrer, 1923—33 Direktor war. Als solcher hielt er die Jazzmusik als „einen gesunden Tropfen Negerbluts“ für das den jungen deutschen Musikern Wünschenswerte(!). Erschrieb u. a. mehrere Orch.-W.e.; Kammermusik, Kl.-W.e., Lieder (*Schi-king* op. 15), Fr- u. MCh.e.; mehrere Opern.

Sekundakkord, die 3. Umkehrung des *Septimenakkords. Da die ursprüngl. Dominant-Septime hier Grundton wird, ist die noch in Bachs Jugendwerken bis einschl. Joh.-Passion beliebte Auflösung durch Wegspringen des Basses in den Dreiklang später nicht mehr üblich gewesen; die richtigere Fortschreitung des Baßtons führt eine Sekunde abwärts in den Sextakkord.

Sekunde, *Intervall des „zweiten Tons“, entweder *Ganz- (große S.) oder *Halbton (kl. S.), beide gleichzeitig erklingend dissonant, nachzeitig konsonant. *Alterationen: überm. S., z. B. c dis, ces d [verminderte S., z. B. cis des, doppeltüberm. S. ces dis].

Selle, Thomas, * 23. März 1599 in Zörbig (Kr. Bitterfeld), † 2. Juli 1663 zu Hamburg, wurde 1624 Schulkollege in Heide (Holst.), 1625 Rektor in Wesselburen, 1634 Kantor in Itzehoe, 1641 Kantor am Johanneum u. MD. der 5 Hauptkirchen in Hamburg. Sein vielbändiger Notennachlaß ist auf der Staatsb. Hamburg erhalten. S. ist wichtig einmal für die Anfänge des dt. Sololiedes u. den Beginn der Hamburger Liederschule (*Deliciorum juvenilium decas* 1634, f. Singst., V u. Bc.; *Monophonetica* 1636; dazu H. *Kretzschmar, Gesch. d. n. dt. Liedes, S. 14ff. u. 55ff.; 2 Neudr. bei H. J. *Moser, Alte Meister); zum andern durch seine Joh.-Passion v. 1642 (H. J. *Moser, Zur Frühgesch. d. dt. Generalbaßpassion, Petersjb. 1920, Part.-Ausg. v. R. *Gerber 1934) durch erste große Choreinschübe, vgl. *Passion. Ferner schrieb er: *Concertatio Castalidum* (3stg. Kirchenkonz., 1624); *Deliciae pastorum Arcadiae* (dt. Villanellen 1624); *Hagiodecamelydra* (10 geistl. Konzerte 1631, davon 6 hg. v. *Egidi bei Vieweg); *Monophonia harm.* lat. (1633, Solokant.); *Cententus 2 voc.* (1634); *Decas prima amorum mus.* (3stg., 1635); *Cententium trivoc. pentas* (1635); dgl. 2 Bücher 1646—51; Melod. zu *Joh. Rists Sabbathischer Seelenlust (1651—58). *Lit.*: A. Arnheim (j.) in Li-lienconrfeestschrift 1910; S. Günther, Die geistl. Konzertmus. Th. S.s (Diss. Gießen 1935); Lieselotte Krüger, Die Hbg.sche Musikorgan. im 17. Jahrh. (1933) S. 64 ff.

Sembrich, Marcella (eigentl. Praxede M. Kochanska), * 18. Febr. 1858 zu Wisniewczyk (Galiz.), † 11. Jan. 1935 in New York, begann früh als Geigerin, dann Pianistin, entwickelte sich aber bei Rokitsansky (Wien) und *Lamperti d. J. (Mailand) zum Koloratursopran, debütierte 1877 in Athen und wurde 1878 an die Dresdener Oper verpflichtet, sang seit 1880 in London, seit 1883 in USA., 1902—09 Mitgl. der Metrop.-Op. in N. Y. und war seit 1924 Leiterin der

Gesangsabt. am Curtis Institute in Philadelphia (zu ihren Schülerinnen zählen Frau Jeritza u. Dus. Giannini).

Semeiographie (griech. = Zeichenschreibung) = *Notenschrift.

Semibrevis s. Mensuralnotation.

Semiséria (ital.), eine „halbernte“ *Oper, z. B. Mozarts Don Giovanni.

Semitonium (lat.), *Halbton.

semplice (ital., spr. Bémplitschə), einfach, schlicht.

Senallié (spr. Sənajē), Jean Baptiste, * 23. Nov. 1687 in Paris, † ebenda 8. (15.?) Okt. 1730 als Mitgl. der 24 *violons du roi*, einer der frühesten franz. Komp. v. V-Son.en (5 Bücher à 10, 1710—27), 2 Sonaten hg. v. G. *Jensen (Schott), 1 hg. v. *Alard.

Lit.: A. *Moser, Gesch. d. V-Spiels S. 178ff.; L. de *La Laurencie, *L'ecole franç. de Violon* (1922), S. 165ff.

Senesino (eigentlich Francesco Bernardi), * 1680 zu Siena, † nach 1739 wohl in Italien, weltberühmter Kastrat, den Händel 1720 in Dresden für London verpflichtete, mit dem er sich aber 1729 überwarf.

Lit.: Fr. *Chrysander, Händel II.

Senfl (Senffl, Sänftli, Senfel, genannt Schweizer), Ludwig, * zwischen 1488 u. 90 zu Zürich (dazu *Cherbuliez in Acta 1933), nicht Basel, † Anfang 1543 in München. Sein Vater war aus Freiburg i. Br. als Motettensänger eingewandert; seit 1495 Sängerknabe in der Kais. Kapelle, lebte Senfl 1504 in Zürich und ist wohl kurz danach wieder in Konstanz als *Isaacs Schüler — den Unterr. hat S. in seinem autobiogr. *Liede Lust hab ich ghabt zur Musica* anschaulich beschrieben (den Text bot *Kroyer in DTB III 2, den Satz H. J. *Moser in der J. Wolf-Festschr.); 1507 galt S. bereits als Hoffnung für hum. Odenvertunungen und ist 1512 auf den Orgelflügeln von S. Anna zu Augsburg von J. Breu neben Isaac abgebildet. Hier wirkte er als Altist in der Hofkap. Maximilians I., wurde bei Abwesenheit seines Meisters dessen Vertreter u. nach I.s Tode (1517) sein Nachf. als Kammerkomp. Als nach des Kaisers Hinscheiden (1519) dessen ganzer Hofhalt, wie üblich, verabschiedet wurde, blieb S. in Augsburg und redigierte als Gedenk-

werk an den Letzten Ritter (mit Vorr. von C. Peuttinger und Widmung an Kardinal Matth. Lang) den *Liber selectarum cantionum* (1520 bei Grimm und Wyrung) mit dem Staatsmotettenrep. der kais. Hofkap. Ebenso vollendete er den *Choralis Constantinus* von Isaac und die nachgelassene Horazoden-Sammlung s. Freundes *Hofhaimer. 1523 ist S. neu angestellt als *Intonator* der bayr. Hofkantorei in München. Von hier sein und seines Kopisten Lukas Wagenrieders Briefw. mit Herzog *Albrecht v. Preußen. 1530 korrespondierte er bedeutend mit Luther und ließ beim Augsburger Reichstag des gleichen Jahres seinen 132. Ps. als Mahnung zum konfess. Frieden singen. Seine unzweifelhaften Sympathien für die Reformation scheinen denn auch s. Stellung am streng kathol. Hof der Wittelsbacher wachsend erschwert zu haben; denn während ihn ein Lobgedicht des Paters W. Sedelius um 1528 noch begeistert preist, zeigen die wohl von ihm selbst gedichteten Hofweisen um 1540 leidenschaftl. Klagen über Fürstenundank — erst 1556 erwähnt ihn Forsters letzte Vorrede als verstorben — sehr merkwürdig bei dem berühmtesten dt. Tonmeister s. Zeitalters, den man als „jetzigen Fürsten der ganzen deutschen Musik“ von Skandinavien bis nach Klagenfurt kannte, an dem Johs. *Ott die „einzigartige Kraft u. wahrhaft deutsche Würde“ rühmte. Senfl war mit einer Passauerin vermählt, in einem Prozeß von 1533 zeigt er sich ehrliebend, seine reifen Züge weisen Denkmünzen von Friedr. Hagenauer. — S. steht auf einer Zeitenwende: näher noch bei Isaac u. Josquin als bei seinem Münchner 2. Amtsnachfolger Lasso. In den Magnificatsätzen und Affektmotetten (s. Th. Kroyers Neudr.-Band DTB III 2) bewundert man die edlen Ranken, in s. Messen (deren gegenseitige Datierung aber vorläufig meist offenbleibt) die kunstvoll an niederländischen Einbauten der *cantus prius facti*, in s. Neigung für quolibetische Verbindung mehrerer gleichzeitiger Liedtenores seine scharfsinnige Kombinatorik, während gegen diese letztgotischen Züge gewisse Hochzeitstenores (bei Ott 1534 u. Rhaw 1544) in ihrem gezirkelten Konstruktivismus ausgesprochene Renaissance-

Züge aufweisen. S. sieht den *Cantus firmus* selbst der Volkweisen oft als Maßwerkproblem, das er gern in zyklischen Satzfolgen abhandelt — vielleicht am großartigsten in seinem Motettenkreis über *Da Jesus an dem Kreuze stund* (hg. v. F.*Piersig, Schauenburg-Lahr). Daß ihm aber Komponieren alles andere als bloße Mathematik war, beweisen Züge erstaunlich neuartiger Klangfantasie wie *Das Geläut zu Speyer* (Ott 1534, *Schmelzl) u. überschäumenden Humors wie in *Hans Beutler oder Ich weiß nit, was er ihr verhiß* (Staatl. Jugendldb. u. J. Wolffestschr.) — ein Stück voll kühnster Instrumentalisten; wie auch besonders die Instr.-Angaben der Jürg Haid-Hs. Kopenhagen 1872 beweisen. Daß S. noch erstaunlich lange am Sololied mit Instr.-Begl. festgehalten hat. Da *Eitner gerade wegen ihrer Volksliedhaltigkeit die Sammlungen Forster II 1540 und Ott 1544 durch Part.-Ausgg. bequem zugänglich gemacht hat, ist von den rund 240 namentlich u. etwa 60 anonym nachweisbaren Liedsätzen S.s die Hofweise bzgl. Neudrucken unverhältnismäßig benachteiligt worden — Ott 1534 ist da mit 60 seiner Stücke eine ausgesprochene S.-Huldigung gewesen (H. J.*Moser in Acta 1934), deren Partitur jüngst die RD (Geering) vorgelegt haben. Gesamtausg. der RD gemeinsam mit der Schweizer Musikforsch. Gesellschaft im Erscheinen (vgl. S. 182 Sp. 2). Gedruckt wurden, zu s. Lebzeiten 5 *Salutationes domini n. J. Chr.* (4stg., 1526); *Magnif. octo tonorum* 2—5 v. (1537), *Varia carminum genera* (Horazoden mit Cf. im Alt! 1534); in Sammelwerken: 2 Messen bei Rhaw, eine durch Graf Anton I. v. Ysenburg-Büdingen 1556 gedr.; etwa 63 Motetten (Hymnen, Psalmen, Responsorien, Evangelia usw.); etwa 20 Oden; zahlreiche dt. Liedsätze (s. o.); hs. mehrere Messen in München usw. —; Neudrucke dt. Lieder in den Kaiser-Ldbb., im Staatl. Jugendldb., in Jödes Chorbuch; DTD 34 (J. Wolf), doch stammt der hier unter seinem Namen laufende „Da Jakob nu“ von Cosmas Alder (A. Geering, Die Vokalmusik der Schweiz S. 173); Weihnachtsmotetten hg. von *Egidi (Vieweg). Schering Beisp. 74, 84—86; J. *Wolf, Sing- u. SpMus.

Nr. 28; A. Wassermann (2 Hefte bei Kistner u. Siegel); W. *Schuh (Schweiz Sing- u. Spielm. H. 3); H. *Leichtentritt (j.) (Br. u. H.); Ges.-Ausg. hg. v. d. Schweiz. musikf. Ges. u. d. Staatl. Inst. f. dt. MF 1937ff., bisher: 7 Messen in RD 5 und Dt. Lieder Bd. I und 2; 5 Sätze in Gesell. Zeit I, II dgl. II (Bärenr.).

Lit.: Biogr. v. *Kroyer (u. *Thürlings) in DTB III 2; H. J. *Moser, Der Altmünchener Tonmeister L. S. (Süddt. Mhft. 1930 S. 531 ff.); ders., Instrumentalisten bei L. S. (J. Wolf-Festschr. 1929); ders. in Acta 1935 (Otts Ldb.) u. ZfMW XVII (Musikdruckerei auf einer dt. Ritterburg); *Kocircz in ZfMW XIII; H. *Birtner, Sieben Messen v. L. S. (AfMF, Jg. 7, 1941); A. Geering, Textierung u. Besetzung in Senfls Liedern (AfMF 4, 1939); B. A. *Wallner, L. S. (Münchener Charakterköpfe der Gotik, 1938); Edw. Löhner, Die Messen v. L. S. (1938); W. *Schuh, L. S. (im Sammelw. „Große Schweizer“, Zürich 1938).

Sentimento (ital.), Empfindung, Gefühl.

senza (ital., spr. Benza), ohne.

Septett, ein Stück für sieben Sänger oder Spieler; *Septuor* ist eine falsche Wortbildung nach Analogie des richtigen *quatuor*.

Septime, das Intervall der 7. Stufe; man unterscheidet „kleine“ S. (z. B. c—b), die mild dissonant, und „große“ S. (z. B. c—h), die scharf dissonant ist; Alterationen: verminderte S. (z. B. cis—b, zu unterscheiden von der gr. Sexte, z. B. des—b oder cis—ais), überm. S. (z. B. c—his); *Naturseptime* nennt man das fast konsonante Intervall zw. 4. u. 7. Oberton, siehe „i“.

Septimenakkord heißt in der Generalbaßharmonik jeder Aufbau von drei Terzen (soweit er noch die *Septime als Rahmen hat — c e gis his wird bereits als überm. Dreiklang enharmonisch verwechselt); man unterscheidet „große“ u. „kleine“ S.e, je nach dem Rahmenintervall der gr. u. kl. Septime, die auch meist den Dissonanzgrad bestimmt (soweit nicht Alterationen etwa der Terz oder Quinte anderes bewirken). In der mechanischen Stufen-

theorie ermöglicht also jede Stufe eine große Anzahl v. S.en; in der Funktionstheorie vermindert sich die Zahl auf wenige Grundfälle, von denen aus alle anderen melodische Ableitungen (Alterationen, Vorhalte, Durchgänge) oder *Nonakkords-Übersteigerungen darstellen, so daß H. *Riemann sie alle auf die zwei Grundfälle des Dominantseptimen-Akkordes u. des Subdominantbedeutung tragenden S. der 2. Stufe zurückführt;



Umkehrungen ergeben den $\frac{5}{2}$, $\frac{4}{2}$, $\frac{2}{1}$ (Quintsext-, Terzquart- u. Sekund-) Akkord:



Eine Terz-Alteration verwandelt den Dur-Subdominant- in den Wechsel-dominant-Septimenakkord. Da die Dominantseptime nicht aus der Natur-*septime (7. Oberton), sondern als Durchgang zu erklären ist (g—f—e), so ist die Forderung, sie stets stufenweise abwärts aufzulösen (wie auch in allen Umkehrungen), keine Schulpedanterie, sondern entspricht tatsächlich einer Notwendigkeit. (vgl. Sekundakkord).

Septole, eine rhythmische Gruppe von 7 Noten auf dem Raum von 6 oder 8 von gleicher Wertklasse.

Sequenz, i. vielleicht als lat. Übers. des griech. *ἀκολουθία* = Folge (auch *Prosa*): eine Gattung halb-liturgischer Gesänge etwa seit 850, deren Vorbild ebenso im altgriech. *Nomos* u. byzant. *Troparion* wie vielleicht in druidischen Gesängen gefunden werden kann; jedenfalls ist die ehemals alleinige Ableitung von den Alleluja-Jubilationen hinter dem Graduale der Messe, deren Melismen *Notker Balbulus v. Skt. Gallen silbenweis mit Text unterlegt hätte, schon dadurch

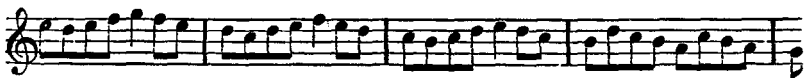
wankend geworden, daß Cl. *Blume (Km. Jb. 1911, S. 1ff.) u. J. *Handschin (ZfMW XII 11, XIII 113ff.) immer mehr vor-Notkersche S.en aus St. Marcial zu Limoges usw. gefunden haben, so daß N. eher zum vollendenden Klassiker der Gattung in ihrem ersten Stadium wird (auch mehrere Melodiebezeichnungen seiner Stücke lassen auf eine volkstüml. Vorgeschichte schließen, z. B. *puella turbata* [das verwirrte Mädchen] für s. Umdichtung des 148. Ps.s *Cantemus cuncti melodum*). Bei Notker ist die Sequenz eine (oft mit Solo-Einl. u. Coda versehene) Kette von in sich ungleichartigen Sätzen (Chorälen) in Doppelversikelgestalt: eine Melodie wird zweimal gesungen, der syllabierende Prosatext ist bei der Wiederholung neu, die Betonung kann wechseln, aber die Silbenanzahl bleibt die gleiche. Assonanzen u. Reime schieben sich an den Satzteil-Enden allmählich ein; von hier zweigen auch weltl. Spielmannslieder (Cambridger, Wolfenbüttele Lieder des 11. Jhs.) u. die instr. *Estampien des 13. Jhs. ab. Die Verstärkung des Reimelements führt zu einem 2. Stadium (z. B. Wipos *Victimae paschali* um 1050): die Satzteile werden zu (gern vierhebigen) Reimzeilen, jeder Doppelversikel wird zu zwei melodisch-rhythmisch gleichen Strophen; so im **Descort* (Unordnung) u. *Lais* der Trouvères (s. Troubadours) u. beim **Leich* der Minnesänger, die man als „durchkomponiert“ mit den Melodien *A B C D E* usw. und den Textstrophenbauten *a a b b c c d d e e* usw. bezeichnen kann. Im deutschen Tanzleich des 13. Jhs. ergeben sich dabei schon deutlich Zeitmaßbeschleunigungen (Langsam, halbschnell, sehr schnell) nach Art der späteren Suite oder der *Tartini-*Quantzschen Sonaten-Satzfolge. Ein drittes Stadium bringt Glättung innerhalb der Einzelstrophen und zielt auf durchgehende Strophen-gleichheit hin durch Annäherung an die Hymnenstrophe bei *Adam de St. Victor (12. Jh.), eine vierte Entw.-Stufe bringen die volkstümlichen Franziskaner-Sequenzen des 13./14. Jhs. in

Italien (*Dies irae* des Thomas a Celano, *Stabat mater* des Jacopone da Todi) durch gleiche dreizeilige Strophen mit der Reimanordnung *a a a b b b c c c* usw., die von der Terzine beeinfl. sein wird u. zur *Villanelle weiterweist.

Im Spät-M.-A. drängen die S.en aus der klösterlichen zahlreich in die weltkirchl. Sphäre ein (z. B. das berühmte *Lauda Sion* des *Thomas v. Aquino) u. wucherten so in die Gattung des geistl. Volksliedes hinüber (Lauden, Geißlerlieder), daß Papst Pius V. 1568 sie (auch infolge der liturgisch-philol. Kritik des Tridentinums) bis auf wenige abschaffte. Im protest. K.-Ges. ist noch das von Luther verdeutschte Pfingstlied *Komm Hlg. Geist Herre Gott* eine echte Doppelversikel-S. mit Einltg. — Haupttextsamml.: G. M. *Dreves, *Analecta hymnica* Bd. 7, 50, 53, 54; Melodien: A. *Schubiger, *Die Sängerschule v. Skt. Gallen* (1858, Notenanh.); ferner unter Notker, Adam usw.

Lit.: Ferd. Wolf, *Lais, Sequenzen u. Leiche* (1840); K. Bartsch, *Die lat. Sequenzen* (1868); P. *Wagner, *Einfg.* I 248ff., III 483ff.; O. Drinkwelder, *Ein dt. Sequentiär d. 12. Jhs.* (1914); J. *Handschin in ZfMWX, XII, XIII; A. *Hammerich, *M.-a. mus. relicts of Denmark* (Lpz. 1912); C. A. *Moberg, *Über die schwed. S.en* (2bdg., 1927); *Dreves, *Hymnol. Beiträge I* (1897); H. Spanke, *Das Fortleben der S. in den rom. Literaturen* (Z. f. roman. Philol. 51); ders., *Aus d. Vorgesch. d. S.* (Zs. f. dt. Altert. u. dt. Lit., Jg. 71, 1934); A. Stalzer, *Das Variantenproblem in der S.-Melodik aus Hss. des Wiener Kulturkreises* (Diss. Wien 1940); Lucas Kunz, *Rhythmik u. Aufbau der frühen S.* (Z. f. dt. Altert. 79, 1943).

2. Von lat. *sequi* = folgen: unmittelbare Wiederholung einer Tonfolge auf anderer Stufe (meist im Sekunden- oder Terzenabstand auf- oder abwärts), ein wichtiges Formelement zumal der *Barockmusik u. ihrer Stilmachungen, z. B. die berühmten Wagnerschen *Meistersinger*-Sequenzen wie



usw., die zugleich Träger natürlicher Cresc. u. Decr. sind u. als melodische Variation fesseln können, soweit sie diatonisch bleiben, d. h. in der Wiederholung die Halbtonne auf andere Stellen des Motivs verlegen. Erst durch wörtliches Transponieren und Übermaß der Anwendung werden sie unendlich (R. Schumann: *usque ad nauseam* = bis zur Seekrankheit); dann erhalten sie als Nothilfe stümperhafter Komponisten Spottnamen wie *Schusterfleck*, *Rosalie*, *Vettermichel* (nach dem Lied *Gestern abend war V. M. da*); doch können sie auch ein ernsthaftes Mittel zur *Modulation darstellen und sind in Kunst- und Volksmelodik eines der wichtigsten formbildenden Elemente.

Serafin, Tullio, * 8. Dez. 1878 in Rottanova di Caverzere (Venetien), stud. am Kons. Mailand, war Geiger, wurde 1900 Operndirig. (Ferrara, Turin, Scala), 1924 an der Metropolitan in N. Y., seit 1934 an der Kgl. Oper in Rom.

Serauky, Walter, * 20. April 1903 in Halle, stud. dort u. in Leipzig bei *Schering, *Moser und *Prüfer MW, wurde 1928 Dr. phil. (Diss. Die mus. Nachahmungsgäst. 1700—1850), wurde in Halle bei M. *Schneider Ass., 1932 habil., 1940 Prof., Mitgl. der Festschr. f. Schneider u. Schering, Mitarb. derj. f. Händel 1935 sowie der Schriftenreihe des Händelhauses (Scheidt, Türk, R. Franz). Hauptwerk: MG der Stadt Halle (3bdg. 1935, 39, 42, Musikbde. 1940 u. 43; ferner: Wesen u. Aufgaben der Musiksoziologie (ZfMW XIV, 1934), S. Scheidt in s. Briefen (1937); eine größere Händelbiogr. in Vorber.

Serbische (Südslawische) und kroatische Musik ist vor allem Volksmusik der Guslaren (d. h. Gesang zum Spiel der *Gusla*, einer mit Fell bespannten, einsaitigen Schöffiedel). Die alten Epen werden hauptsächlich in der Tonfolge **d** (Finalis) **es** (Nebenfinalis) **f** (heroischer Ton) nebst den unbetonen Nebentönen eines zu hohen c (leere Saite) und zu tiefen e (Pien) gesungen und gespielt. Schon Georg v. Slatkonja, der Kapellvorstand Kaiser Maximilians I., und Jakob *Gallus scheinen Slowenen gewesen zu sein; Laibach hatte im 18. Jh. eine beachtl. Kunstmusikpflege. Erst der Slowene Davorin Jenko (1835—1914) brachte,

seit er 1863 in Pančevo Chorleiter, 1865 in Belgrad Kplm. wurde, dort 39 Opern u. die serb. Nationalhymne schuf, die endgültige Wendung zur nordwesteuropäischen Kunstmusik, der heute die Eigenart des alten Tonsystems durch mißverständene Zivilisationspropaganda zu erliegen droht; ähnlich Franz Vilhar (1852—1908), Friedr. v. Sicca (* 1859), E. Adamit (* 1877). Ein wichtiger Moderner ist Josip Stölzer-Slavenski (* 1896), Schüler v. *Kodály (Budapest) u. *Novák (Prag), KompProf. in Agram und jetzt Belgrad, mit Liedern, Chören, Kammermusik, Klavierwerken, einem VKonz u. einer *Ursinf.* (Orch. Org, Kl). Im eigentlichen Serbien sind die Führer S. Stojanović (1855 bis 1914), Petar Konjović, St. Binički (* 1872) und M. Milojević. Südsl. Volksmusik bearb. für den Belgrader Sender P. J. Krstić (* 1877). Zur *kroatischen Kunstmusik s. Nachtrag.

Lit.: Fr. A. Kuhač, *Južnoslovenske narodne popevke* (4bdg.; grundlegende Kl.sammllg., Agram 1878—81); Antun Dobronić, *Pjesmarica* (Agram 1922) (200 jugoslaw. Vld.er); die betr. Bände von: L. Kuba, *Slovanstvo ve svých zpěvech* (das Slawentum in s. Liedern, Prag); G. *Becking, Der mus. Bau des montenegr. Volksepos (*Arch. Neerland. de Phonetique exp.* VIII/IX, Amsterd. 1933); W. Wünsch, Die Geigentechnik der südslaw. Guslaren (Brünn 1934); G. Gesemann, Studien zur südslaw. Volksepi (Reichenberg 1926); D. P. Subotic, *Jugosl. popular ballads* (London 1933); C. Predazzi, *Canti epico-pop.* (Modena 1930); R. Georgewitsch, *Méodies popul. serbes* (Skopje 1930), meist makedonische Volkslieder, im serb. Sinne tendenziös entstellt; C. v. Sax, *Bosnische Musik* (in Mittlg.en aus B. u. Herzegowina II 1894); M. Murko, Phonogr. Aufn. epischer Volksl. aus Bosn. u. Herzegow. (Wien 1915); J. *Mantuani in Adlers Hdb. 21165; Zl. Grgochevitch, *La jeune musique yougoslave* (RM 120); P. Brömse, *Jugoslaviens Volksinstr.* (Diss. Prag 1934); X. R. Fleischmann, *La musica degli Sloveni* (RMI 1940).

Serenade (span. u. ital. *serenata*), vokale oder instr. Abendmusik, Ständchen (Gegensatz: franz. *Aubade =

Morgenständchen) s. Cassation, Diver-timento, Suite, Streichquartett; auch Gattungsbezeichnung für höfische Kurz-opern des 18. Jhs. (dramat. Geburts-tagskantaten); s. a. Notturmo.

sério, seriôso (ital.), ernst, ernsthaft; *opera seria*: große tragische *Oper im Gegensatz zur *Buffo-O.; dazwischen o. *semiseria.

Serpent, ein schlangenförmig gewun-denes, veraltetes Blasinstr. mit Kessel-mundstück, hölzerner Röhre, 6 Ton-löchern, in B stehend, von A bis b' reichend, Baß zum Chor der *Zinken; wohl zuletzt in Wagners „Rienzi“ ver-wendet; in der Orgel 16' = Zungen-stimme im Pedal, schwächer als Pos.

Servais (spr. Servä), Adrien Fran-çois, * 6. Juni 1807 zu Hal bei Brüssel, † ebenda 26. Nov. 1866, Vc-Schüler v. Platel am Brüsseler Cons., wurde in den 40er Jahren als *Paganini des Vc* gefeiert u. 1848 Prof. am Brüsseler Cons. Er schrieb f. s. Instr. 3 Konz. u. 16 Fan-tasien mit Orch., Capricen mit Kl usw. Seine Söhne Franz Mathieu (1846 bis 1901) u. Joseph (1850—85) waren ebenfalls angesehene Musiker.

Service (engl., spr. Börwiß), Gottes-dienst; der Name schon zeigt, daß die Liturgie des engl. Hauptgottesdienstes weniger aus der Messe als aus den Stundendiensten (Mette und Vesper) hervorgewachsen ist.

Servières (spr. Berwjär), Georges, * 13. Okt. 1858 zu Fréjus (Dpt. Var), lebt als Romanschriftsteller u. Kritiker in Paris; musikal. Schriften: *R. Wagner jugé en France* (1887, daraus vermehrt: *Tannhäuser* 1861, 1895); *La musique franç. moderne* (1897); *C. M. v. Weber (in mus. cél. 1906)*; *E. Chabrier* (1911); *Episodes d'hist. mus.* (1914); *Documents inédits sur les organistes fr. des 17./18. siècles* (1923); *Saint-Saëns (in Maitres de la mus. 1923, 230)*, *E. Lalo* (1925), *G. Fauré* (1930); Übers. v. Webers *Freischütz* (1913).

Sesquialtera (lat. = anderthalb), das Verhältnis 3:2; daher 1. = Quinte; 2. als zusätzliches Orgelregister eigent-lich Stimme aus Oktave u. Quinte, je-doch von Anfang an gegen den Wortsinn für Quinte u. Dezime (oder nur letztere) gebraucht, repetierende Mixtur; 3. Men-

surverkürzung durch Vorzeichnung der *Proportion $\frac{3}{2}$; die Minimén werden da-bei triolisch beschleunigt.

Sestetto, ital. für *Sextett.

Setaccioli (spr. -tátscho-), Giacomo, * 8. Dez. 1868 zu Corneto Tarquinia, † 5. Dez. 1925 zu Siena, stud. bei de Sanctis an der Cäcilienakad. in Rom, wurde Flötist, 1922 Komp.-Prof. an der gleichen Anstalt, 1925 Dir. des kgl. Musikinstituts in Florenz, schrieb 2 Opern, ein Requiem, mehrere sinf. Dichtgen., Sinf., Orator. *Cantica*, Kam-mermusik. Bücher: *Cl. Debussy è un innovatore?* (1910), dt. als „Debussy“, Br. u. H. 1911; *Note e appunti al tratt. d'arm. di C. de Sanctis* (1921); *Studi e conferenze di crit. mus.* (1923); Übers. v. *Riemanns Hdb. d. HarmL. (1906).

Lit.: Paribeni in RMI XXVI 2.

Ševčík (spr. scheftschik), Ottokar, * 22. März 1852 in Horaždiowitz (Böh-men), † 18. Jan. 1934 in Pisek, stud. 1866—70 bei A. Bennewitz (1833 bis 1926) am Prager Konservatorium, wirkte als KonzM. des Salzburger Mozarteums, 1873 der Wiener kom. Oper, wurde 1874 V-Lehrer in Charków, 1875 Prof. am kais. Kons. in Kiew; von 1892 bis 1906 lehrte er als Prof. (1901 Abt.-Vorst.) am Prager Kons. Nach Krankheitsjah-ren war er 1909—19 Meister am Wiener Kons., dann erneut in Prag, 1922—31 in USA., zuletzt wieder in Pisek (Böh-men). Zu s. Schülern zählen Kubelik, Kocian, Zimbalist (j.), v. Kresz, H. Studeny, Schulze-Prisca, E. Morini (j.), äußerst planvoll war seinespieltechnische Erziehung; Schulwerke: *Schule der V-Technik* (op. 1, 1883, 4 Hefte); *Vorschule d. V-Technik* (1896); *Schule der Bogen-technik* (op. 2, 4000 Übungen in 6 Heften, 1903); *40 Variationen f. Spring-bogen* (op. 3); *Violinschule f. Anfänger* (op. 6); *Trillervorstudien* (op. 7); *Lagen-wechsel- u. Tonleiter-Vorstud.* (op. 8); *Doppelgriff-Vorstudien* (op. 9); *Böhmische Tänze u. Weisen* (op. 10).

Lit.: A. *Moser, *Gesch. d. V-Spiels* S. 494 ff.

Séverac, Déodat de, * 20. Juli 1873 in Saint-Félix de Caraman (Lauragais), † 23. März 1921 zu Céret, stud. am Kons. zu Toulouse u. 1897—1907 in Paris bei *Magnard u. d'*Indy

(Schola cantorum); er schrieb mehrere Opern (*La Forêt* 1910) und Theatermusiken, sinfon. Dichtungen, Orgelsuite, eine Hymne, Kl.-Son. b-moll, Tänze, Kl.-Stücke, Lieder.

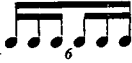

Lit.: Bl. Selva, *D. de S.* (1930); L. Moulin, *D. de S.* (1922); O. Séré, *Musiciens fr. d'aujourd'hui* (1911, mit Bibliogr.).

Sextakkord, genauer *Terzsextakkord*, heißt entweder die 1. *Umkehrung eines *Dreiklangs oder dessen *Seitenklang.

Sexte, das Intervall der „sechsten Stufe“, Umkehrung der Terz u. wie diese konsonant; man unterscheidet die kleine Sexte 5:8 (z. B. c—as, zu unterscheiden von der überm. Quinte c—gis) u. die große Sexte 3:5 (z. B. c—a, zu unterscheiden von der verm. Septime, z. B. c—Doppel-b); dissonant sind die *alterierten Sexten, z. B. verm. cis—as, überm. c—ais oder ces—a; siehe auch *sixte ajoutée*.

Sextett (ital. *sestetto*), ein Stück für 6 Sänger oder Spieler; die franz. Wortbildung *sextuor* ist falsche Nachahmung von *quatuor*.

Sextole, eine rhythmische Gruppe von 6 Noten auf dem Raum von 4 der gleichen Wertklasse, also stets beschleunigend (nicht verlangsamend auf dem Raum von 8); man sollte die S. wie den $\frac{6}{8}$ -u. $\frac{6}{4}$ -Takt im Sinn der Doppeltriole, nicht für die halbierend unterteilte

Triole gebrauchen, also  aber  schreiben.

Sextus, Sexta (ergänze lat.), die 6. Stimme.

Seybold, Arthur, * 6. Jan. 1868 zu Hamburg, V-Schüler v. Bargheer u. Bott, lebt dort als Chorleiter u. Geigenlehrer, schrieb zahlr. Schülerkonzerte, V-Schulen u. pädagog. Werke, MCh.e, Lieder.

Seydel, Martin, * 10. Febr. 1871 zu Leipzig-Gohlis, † 25. Aug. 1934 auf Amrum, wurde Sänger, 1894 Dr. phil. (Diss.: Schopenhauers Metaphys. der Musik), wurde 1900 Lektor für Vortragskunst (1904 auch für die Theologen) an der Univ. Leipzig u. am Kons.

(1913 Prof.). Er schrieb: *Über Stimme u. Sprache* (1902); *Grundfragen der Stimmkunde* (1909).

Seyffardt, Ernst, H. * 6. Mai 1859 zu Krefeld, † anfangs Dez. 1942 in Partenkirchen, stud. am Kölner Kons. sowie an der Berliner Hochschule, wirkte seit 1887 als Chorleiter in Freiburg i. Br., seit 1892 in Stuttgart (Dirig. d. Neuen Singvereins, Lehrer am Kons., 1897 Prof., seit 1929 im Ruhestand). Er schrieb u. a. das vielgesungene Chorwerk *Aus Deutschlands großer Zeit*, eine Oper *Die Glocken v. Plurs* (1912), weitere Chorwerke, Chöre, Orch.-Gesänge, eine Sinf., Kammermusik.

Seyfried, Ignaz Xaver, Ritter v., * 15. Aug. 1776 in Wien, † ebenda 27. Aug. 1841, stud. Kl bei Mozart u. Koželuch, Komp. bei *Albrechtsberger u. P. *Winter, war 1797—1828 Kplm. an *Schikaneders Theater, schrieb über 100 Bühnenwerke (darunter ein Singsp. [1823] um Haydns *Ochsenmenue*tt), zahlr. KM., Sinf.en, Kammermusik, bot eine Ges.-Ausg. v. Albrechtsbergers theor. Schriften, 1827 eine Überarb. derj. v. Preindl als *Wiener Tonschule*, u. veröffentl. 1832 mit willkür. Zusätzen *Beethovens Studien im Generalb., im Kontrap. u. in d. Komp.-Lehre*.

sforzato (ital. = gezwungen, übermäßig, Abkürzung *sf*, *sfz*, seltener *fz*, verstärkt *sf*, *sfz*), stark akzentuiert; gilt nur für den betr. Ton oder Akkord — soll es länger gelten, schreibt man *sempre sfz*.

Sgambati, Giovanni, * 28. Mai 1841 in Rom (von engl. Mutter), † ebenda 15. Dez. 1914, als Pianist Wunderkind, v. Liszt gefördert, brachte schon 1862 Schumanns Kl.-Quint. nach Italien, erregte 1866 auch als Komp. eines Kl.-Qu.s u. als Dirig. Aufsehen, konzertierte in Dtschl. u. wurde 1877 i. Kl.-Prof. an der Musikhochschule *Sta. Cecilia* sowie Leiter des röm. Quintetts der Königin Margherita. Auf Wagners Empfehlung druckte Schott s. Quintette f-moll op. 4, B-dur op. 5, Kl.-Konz. g-moll op. 15, Sinf. D-dur op. 16 u. Es-dur, StrQu cis-moll op. 17 u. Kl.-W.e. Ferner bot er *Epitalamio sinfonico* f. Orch., ein oft gegebenes *Requiem* (Bar., Ch, Orch.) op. 38, ein *Andante solenne* (Orch.), *La Sirène* (Mezzo, Orch.), Ouv. zu *Rienzi*,

Festouv., Motetten, Lieder, Duette
Denkmal in Rom.

Lit.: A. de Angelis in RMI XIX
141ff.; A. *Casella in *Music and
Letters* (Okt. 1925); A. *Bonaventura
in *Mus. d'oggi*, Mai 1941.

Shakespeare, William, s. Dichter u.
Musik.

Shanty oder Chantie (spr. tschänti),
Seemannslieder, Sammlungen, engl: v.
Dibdin, *Terry, W. B. Whall, F. Tozer,
*Sharp, C. Fox Smith, J. Sampson,
dänische von O. Jensen, international
von G. Pallmann.

Sharp (engl., spr. schäp), Kreuz,
erhöhter Ton; *c sharp* = cis.

Sharp (spr. schäp), Cecil James,
* 22. Nov. 1859 zu Denmark Hill
(London), † 23. Juni 1924 zu London,
Cambridger *Mus. mag.* h. c., 1896—1905
Kons.-Dir. in London, seit 1911 Leiter
der Volkslied- u. Volkstanzschule in
Stratford-on-Avon; er ist (nach dem
Vorgang von Lucy Broadwood u. *Fuller-
Maitland) der eigentliche Erwecker der
für die moderne *englische Musik so
wichtig gewordenen Volksliedbewegung
durch zahlr. Sammlungen, z. B. *English
Folksong, some conclusions* (London
1936), auch solche aus Amerika (die
Hauptsammlung: *Engl. folk-songs from
the Appalachians*, 2bdg., Oxford 1932).

Lit.: W. Shuldham-Shaw, C. Sh.
and engl. *Folkdances* (London 1929).

Si, Tonsilbe des 16./17. Jhs. für h
(*Tonikado: Ti), nachdem die Guido-
nische *Solmisation ihren alten hexa-
chordalen Sinn verloren hatte.

Siamesische Musik s. Indische Musik.

Sibelius, Jean, * 8. Dez. 1865 zu
Tawastehus (Hämeenlinna, Finnland),
stud. Komp. bei Wegelius in Helsing-
fors, Alb. *Becker in Berlin, *Gold-
mark [j.] u. R. *Fuchs in Wien, kann
seit 1897 durch einen Staatssold ganz
seinem Schaffen leben, wurde 1916 Prof.
u. lebt zu Järvenpää. „Seine starke
Individualität machte sich schon von
Anfang an bemerkbar, manchmal un-
heimlich u. wild, manchmal mit einer
geheimnisvollen u. durchdringenden
Zartheit, häufig majestätisch, kühn
u. unendlich trüb. Seine Werke sind
ein Echo des Landes der Tausend Seen
mit s. mannigfaltigen u. wechselnden
Farbtönen u. besitzen wie dieses Land
ihre Stärke in einer dunkeln Schönheit.

Er hat mit Ausnahme der Oper alle
Gebiete der Musik bestellt, doch sind s.
wichtigsten Werke die sinfon. Dich-
tungen, Sinf.en u. Lieder. Die Sinf.en
sind besonders charakt. Zeugnisse seiner
Entw.; s. Tondichtungen sind erfüllt
vom Geist des Volksliedes, obwohl keine
einzige eine wirkliche Volksweise ver-
wendet. Eines seiner bedeutendsten
Werke ist sein Seestück *Die Okeaniden*.
Eigenartig ist die Methode seiner the-
mat. Entw.: seine sinf. Sätze wachsen
im allg. aus unscheinbaren Keimen oder
Notengruppen, die sich erst zum
Thema ausbreiten. Seine Anregung
sucht er unmittelbar in der Natur, u.
obwohl wesentlich absoluter Musiker,
hat er doch die stoffl. Hilfe der finn.
Epen nicht ganz verschmäht“ (Eagle-
fields Lexikon). Orch.-W.e: *Der Schwan
von Tuonela*; *Eine Sage*; *Finlandia*;
Frühlingslied; *Lemminkäinen zieht heim-
wärts*; *Die Dryade*; *Pohjolas Tochter*;
Karelia-Suite; *Pelleas und Melisande*;
Suite Svanehwit; *Die Okeaniden*; *Nachtl.*
Ritt u. Sonnenaufgang; *Tanz-Intermezzo*
Pan u. Echo; 2 Suiten *Scènes historiques*;
Suite caractéristique; *Der Barde*; 7 Sin-
fonien (e-moll op. 39, D-dur op. 43,
C-dur op. 52, a-moll op. 63, Es-dur
op. 82, Nr. 6 [1922], Nr. 7 op. 105);
V-Konz.; 2 Serenaden f. V u. Orch.;
Stücke dgl.; Kammermusik: *StrQu*
op. 56; V-Stücke op. 77—80, 87, 89,
96a; mehrere Theatermusiken, so zu
Jedermann op. 83 u. zu Shakespeares
Sturm (1927); Kantaten u. a.: *Gesang
der Athener*; *Die gefangene Königin*;
Oma Maa (Mein Land); *Jordens Sang*
(*Der Erde Lied*); *Maan virsi*; *Des
Fährmanns Bräute* f. Bar. u. Orch.;
melodr. Pantomime *Scaramouche* (Ko-
penhagen 1922); MCh.e; Lieder op. 57,
60, 61, 86, 88, 90; Kl-W.e op. 40, 67,
68, 75, 76, 85, 94, 96, 98b. Werkverz.
v. Br. u. H.. 1942 wurde in Berlin eine
Deutsche S.-Gesellschaft gegründet,
deren Präsident Generalintendant Dr.
H. *Drewes ist.

Lit.: W. *Niemann, J. S. (Br. u. H.
1917); E. Tanzberger, *Die sinf. Dich-
tungen* v. J. S. (Diss. Jena 1942); J.
*Kron, *Der Formenbau in den Sinf.*
v. J. S. (*Annales Acad. Scient. Fennicae*
Bd. 49, 1, 1942); R. *Newmarch (j.),
J. S. (1905, dt. v. L. Kirschbaum 1906,
Boston 1939); E. Furuhjelm, J. S.

(Bergå 1917); anon.: J. S. (Boll. bibl. mus., Mailand 1932); Cecil Gray, S. (London 1931); ders., *The Symphonies of S.* (ebd. 1935); B. de Törne, S. (Boston 1937); K. Ekman, J. S. (aus d. Finn. ins Engl. übers. v. Edw. Birse, London 1936).

Siber, Julius, * 30. Okt. 1871 in Dettelbach bei Würzburg, Violinschüler v. *Thomson u. *Berber, stud. Kontrap.



Sieben, Wilhelm, * 29. April 1881 zu Landau (Pfalz), stud. bei *Rheinberger u. *Thuille (München) Theorie, bei *Ševčík u. *Berber V u. wurde hierfür 1905 Lehrer, 1916 Prof. an der Akad. d. Tonkunst (auch Führer eines StrQu.s); 1918 ging er als Dirig. der Sinf.-Konz.e u. Singakad. nach Königsberg, ist seit 1920 in Dortmund städt. MD., seit 1927 auch Oberleiter der Oper, nachdem er 1925/26 in Stockholm Sinf.-Konz.e dirigiert hatte.

Siefert, Paul, * 1586 in Danzig, † ebenda 6. Mai 1666, stud. bei *Sweelinck in Amsterdam, wirkte in der poln. Hofkap., war seit 1623 Org. der Danziger Marienkirche, wo sein Leben durch Kämpfe mit dem Kplm. Kasp. Förster angefüllt war — daher auch die Streitschrift des poln. Hkplm.s M. Scacchi, *Cribrum musicum* (Warschau 1643) gegen Siefert's *Psalmen Davids nach französ. Melodey* (Kirchenkonzerte I 1640, II 51), dessen Antwort *Anticribratio* (1645) und Scacchi's Replik *Judicium Cribri Musici*, worin sich u. a. H. Schütz gegen Siefert stellte; doch ist Siefert's Kampf (nach einleuchtender Darlegung v. H. Rauschning, MG. v. Danzig [1931], S. 140—167) auch als norddt. Abwehr zu weitgehender Italienisierung zu verstehen. 13 Orgelfantasien a 3 bot M. *Seiffert (Organum, 1942) nach einer Hs. der Stadtb. Leipzig u. der Wiener Minoritenabulatur des Alex. Giebel.

Lit.: M. *Seiffert, P. S. (in Vj. VII).

Siegel, Leipziger Musikverlag, gegr. 1846 v. C. F. W. Siegel († 1869), 1870 bis 1902 geleitet v. Rich. Linne-

bei *Reger, Dr. jur., Komp. f. s. Instr., reiste als Virtuose (speziell Paganini-spieler) u. schrieb Romane: Paganini, Antichrist, Satan triumphator (= Dante), Incubus, Das Gastmahl der Schatten (= Chopin); lebt in Berlin.

Siciliano (ital., spr. Bitschi-), alter Tanz aus Sizilien im ruhigen $12/8$ - oder $6/8$ -Takt, von hirtentümlicher Art (s. Pastorale), z. B. in J. S. Bachs Solo-V-Son. g-moll:

mann d. Ä. (1845—1909), dessen Söhne Carl L. (* 1872) und Rich. L. d. J. (* 1874, † 1932) 1903 den Verlag v. Fritzsch, 1919 den von Fr. *Kistner hinzuerwarben, jetzt *Kistner u. Siegel. Verlagsdir. ist Dr. W. *Lott.

Siegel, Rudolf, * 12. April 1878 in Berlin, wurde Dr. jur., dann Komp.-Schüler v. *Thiel, *Humperdinck (Berlin) u. *Thuille (München), dirig. 1910/11 die Münchner „Konz.-Ges. f. Chorgesang“, führte in M. 1911 erstmals Pfitzners *Armen Heinrich* auf, lebte 1912—14 als Dirig. in Berlin, bis 1917 in Königsberg, war dann Operndramat. in Mannheim, 1919—30 städt. MD. (1922 GMD.) in Krefeld u. lebt seitdem in Berlin. Er komp.: Heitere Ouv. op. 1; *Apostatenmarsch* (MCh, Orch.) op. 2; *Heroische Tondichtg.* f. Orch. op. 3; die vortreffliche kom. Oper *Herr Dandolo* op. 4 (1914); 12 dt. Volkslieder f. Kl 3hdg. op. 5; *Dem Vaterlande* (MCh, Orch.) op. 6; 6 dt. Volkslieder (S, Bar, kl. Orch.) op. 7; *Der Einsiedler* (Bar, Orch.) op. 8; Konzertwalzer f. Orch. (op. 9); *Heldenfeier* (MCh, KnCh und Orch.) op. 10; Kanonische Duette (Alt, Bar. u. Orch.) op. 11; kl. Liederspiel (Sopr., Alt und 4 Solo-Instr.e) op. 12; *Die Wolke* (Alt u. Orch.) op. 13; Intermezzo f. Orch. op. 14; Minna v. Barnhelm-Suite op. 15; Lieder; Kl-Stücke; Chöre.

Siegl, Otto, * 6. Okt. 1896 in Graz, Schüler v. *Kornauth u. *Mojsisowicz, MusL. in Leoben, Geiger im Wiener Sinf.-Orch., bis 1924 Kplm. in Graz, dann Schriftl. des *Musikboten* in Wien, seit 1926 städt. MD. in Paderborn

(1933 Th. Lehrer an der Hochschule Köln und Leiter des Gürzenichchors); als fruchtbarer Tonsetzer schrieb er u. a.: Musik f. Kammerorch.; FrCh.e mit dgl.; *Galante Abendmusik* (Orch.); V-Konz.; *Fest- u. Trauermusik* (Orch.); Konz. f. Str.; Sextett; Divertim. f. StrTrio; mehrere StrQue.; *Gartenmusik* (V, Vc); V-Suite; V Son.; 3 Vc-Son.en; Br-Son.; 2 kl. Kl-Son.en; Kl-Stücke; 60 Lieder; GemCh.e (3 kirchl. in Schauertes *Cantional*); *Missa Magnum Mystrium* (GemCh); Märchenoper *Der Wassermann*; 2 Marionettenspiele (Graz 1921); Kantate *Eines Menschen Lied*; alte geistl. Lieder f. Sopr., Ob. (od. Vl. u. Org. [od. Kl.]).

Signalhorn s. Bügelhorn.

Sigwart, Botho (eigentl. Sigw. Botho Graf zu Eulenburg, Sohn des Fürsten Ph.

Michael S., Amtszimmermeister, * 1640

Andreas S., * 16. Mai 1678 zu Klein-Bobritsch (Sa.), † 16. März 1734 in Straßburg, Orgelbauer

Joh. Andreas S.,
* 26. Juni 1712,
11. Febr. 1783 in Straß-
burg, Orgelbauer

Joh. Josias S.
† 5. Juni 1786, Orgelb.

Friedr. Theodor S.,
† 5. Juni 1816, Vc.

Andreas S. war mindestens 1697 bis 1700 Schüler des berühmten Orgelbauers Eugen Casparini in Görlitz, wurde 1702 Straßburger Bürger, baute seit der Erneuerung der altberühmten dortigen Münsterorgel zahlr. wertvolle Werke von dem für diese Familie kennzeichnenden hellen Silberklang (s. *Orgel), wobei er durch Bevorzugung v. Zungenstimmen auch franz. Einfl. zeigt (er stud. 1704—06 auch noch bei Fr. Thierry in Paris). Sein Schüler war Joh. Andreas *Stein. — Gottfried S. war bei s. Bruder in Straßburg 1703—09 Geselle, arbeitete dann von Frauenstein (Erzgeb.), später von Dresden aus viel in Sachsen (berühmte Werke in Leipzig, Freiburger Dom, Dresdener Frauen- u. kath. Hofk., Zittau). Ferner setzte er *Cristoforis Erfindung des Hammerklaviers unter mitwirkender Kritik v. J. S. Bach bedeutsam fort u. erfand als

zu Eu., Komp. der *Rosenlieder*), *10. Jan. 1884 zu München, † 2. Juni 1915 in Gali-ziengefallen, stud. in München MW. (1907 Dr. phil., Diss. *Er. Widmann*), Musik bei Graf F. Sporck, bei R. Gund (Wien) u. M. Reger (Leipzig), verm. 1909 mit der Konz.-Sängerin Helene Staegemann, lebte in Dresden. Er schrieb die Melodr. *Hektors Bestattung* op. 15 u. *Ode der Sappho* op. 18; StrQu op. 13; V-Son. op. 6; Kl-Son.en op. 14 u. 19; Son. f. Viola d'amour u. Kl op. 16; Sinf. f. Org. u. Orch. op. 12; Lieder op. 1—5, 7—9, 17; eine Oper *Die Lieder des Euripides* op. 20 (Stuttg. 1915).

Sikorski, Hans, s. Vereinigte Bühnen- u. Musikverlage.

Silbermann, erzgebirgische Familie berühmter Orgel- u. Klavierbauer:

Gottfried S.

* 14. Jan. 1683 zu Klein-Bobritsch
† 4. Aug. 1753 in Dresden

Joh. Daniel S.,
* 31. März 1717 in Straß-
burg, † 9. März 1766 in
Leipzig, seit 1748 Gehilfe
Gottfrieds

Joh. Heinr. S.,
* 24. Sept. 1727 u.
† 15. Jan. 1799 in Straß-
burg, Kl-Bauer.

Joh. Friedrich S.,
* 21. Juni 1752,
† 8. März 1817 in Straß-
burg, Orgelb., Org., Komp.

Cembal d'amour ein *Flageolet-Clavi-
chord (wobei der Dorn die Saite in der
Mitte, also in der Oktave, traf). Sein
ältester u. bedeutendster Schüler war
Zacharias Hildebrand. Auf eine Renais-
sance des S.-Typus der Orgel drängte
vor allem die elsässische Orgelbewegung
um 1905 (*Schweitzer, Rupp usw.).

Lit.: E. Flade, Der Orgelbauer Gott-
fr. S. (1926, 2. Aufl. i. V.); Gottfr. S. als
Orgelbauer (Bericht über die Freiburger
Orgeltagung, 1926); mit Vorsicht zu
benutzen E. Rupp, Die Entw.-Gesch.
der Orgelbaukunst (1929), S. 33—88;
Chr. *Mahrenholz, der gegenw. Stand
der Orgelfrage im Lichte der Orgelgesch.
(Bericht über die 3. Tagung f. dt. Orgel-
kunst, 1927); W. Hentschel, Der
Orgelbauer G. S. (Mitt. d. Landesvereins
Sächs. Heimatschutz, Bd. 21, 1932,
S. 197ff); W. *Gurlitt, Die Wand-
lungen des Klangideals der Orgel (Frei-

burger Orgelbericht 1926), S. 27ff.; H. Hüllemann, D. Orgelb. G. S. (Lpz. 1937); E. Wörsching, D. Orgelbauer-Familie S. in Straßbg. (Mainz 1941); R. Gärtner, G. S. (Dresd. 1938).

Silcher, Friedrich, * 27. Juni 1789 zu Schnait bei Schorndorf (Württbg.), † 26. Aug. 1860 in Tübingen, Schüler v. N. F. Auberlen, empfing als Haus- u. Mittelschullehrer in Ludwigsburg u. Stuttgart starke Eindrücke vom jungen C. M. v. Weber, stud. bei *Hummel u. C. *Kreutzer u. wurde 1818 als akad. MD. nach Tübingen berufen, wo er 1829 die Liedertafel gründete u. seit 1839 den OratV. leitete, 1852 Dr. h. c. Mit s. 12 Heften „Volkslieder gesammelt u. f. 4 Stimmen gesetzt“ (1826—60) ist er nicht nur der größte Hg. v. Volksweisen seit *Forster, sondern auch der Haupterschöpfer neuer Volksmelodien (z. B. *Annchen v. Tharau, Morgen muß ich fort von hier, Zu Straßburg auf der Schanz, Es geht bei gedämpfter Trommel Klang, Kein schöner Tod, Loreley, Nun leb wohl, du kleine Gasse* — dagegen hat er betont, die ihm zugeschriebene Weise zu Uhlands *Gutem Kameraden* habe er nach einer Schweizer Vorlage nur bearb.); er bot auch Kl- u. Gitarre- ausgg., ferner Kinder-, Turner-, Wehrmannsgesänge u. eine v. Abbé *Voglers *Polymelos* angeregte Samml. ausländischer Volkslieder, auch mehrere Hefte eigner Klaviergesänge (darunter schöne Balladen, Proben in Bopps *Ldb. aus Schwaben* [1918]). Seine Stücke mit der ihm selbst aufgefallenen schwäbischen Vorliebe für Terzschlüsse sind in ihrer schlichten Art Meisterwerke; erst schlechtere Nachahmungen verdienen vielleicht den Vorwurf sentimentaler „Silcherei“. Auch in der württembergischen KM. hat S. Verdienste durch ein 3stg. es Choralbuch, 3 Hefte 4stg. Sonn- u. Festtagshymnen u. eine Gesch. d. evang. KGes. (1844). Auch bot er eine Harm.- u. KomposL. (1851, 259). Seit 1918 besteht an s. Geburtsort ein S.-Museum.

Lit.: A. *Prümers, Ph. Fr. S. (1910); A. Bopp, Fr. S. (1916); G. Brügel in SbIMG XV. — Ein S.-Roman v. M. Schilling, *Hier sind die starken Wurzeln deiner Kraft* (Stuttg. 1927); Silcher-Liederspiele: G. Pickert u. O. Urack, Die Schwarzwaldnachtigall (Auftrag

der Reichsstelle für Musikbearb., Sikorskiverlag 1943); Bücheler u. Ott, 's Lerchle aus dem Schwabenland (Feuchtinger).

Siloti, Alexander Iljitsch, * 10. Okt. 1863 bei Charkow (Südrußland), stud. Kl am Moskauer Kons. u. a. bei Nik. *Rubinstein (j.) u. P. *Tschaikowski, 1883—86 bei Liszt, regte die Gründung der Leipziger Liszt-Ges. an, war 1886—90 Prof. am Moskauer Kons., lebte dann in Frankfurt, Antwerpen, Leipzig als einer der größten Pianisten der Lisztschen Schule, dirig. 1901/02 die Moskauer Philh. Konz.e und 1903—17 in Petersburg eigene Sinf.-Konz.e, floh 1919 aus Rußland, lebte in London und ließ sich bald darauf in Amerika nieder; zog sich 1936 vom Konzertleben zurück. Er bearb. je ein Konz. v. Bach u. Vivaldi u. schrieb *Erinnerungen an Liszt* (ZIMG XIV 294 ff.).

Simon, Hermann, * 26. Jan. 1896 in Berlin, Schüler der Berliner Hochschule, dann v. Heinz *Tiessen, schrieb ein Opernmysterium *Reinhold Lenz* (1922—30); die geistl. Chorwerke m. kl. Orch. *Crucifixus* (1931), *Die Weihnachtsglocken* (1932), *Klopstock-Trip-tychon* (1933); Bühnenmusik zu Faust I (1932), zu „Prinz v. Homburg“, zu R. A. Schróders „Osterspiel“, zu „Aschenputtel“; vokale Kammermusik: *Lieder u. Sprüche*; M- u. FrCh.e: *Choräle der Nation*; *Arbeiter, Bauern, Soldaten*; *Neckmärchen*; *Sprache der Liebenden*; *Feiertagschöre*; *Jahreslieder*; *Luthermesse a capp.* (1934); *Jubilate*; *Mitte des Lebens*; *Feiertagsmusik*; *Aus dem Lied der Getreuen*; *O Tannenbaum*; Sinfonische Gesänge (Nietzsche); Passionsmusik *Der Kreuzweg* (1942). Lieder mit Instr.: *Aus dem dt. Psalter, Plattdt. Stücke, Kinderparadies, Goethe-Gesänge, Hymnische Ges.*; Bl. quintett *Pans Flucht*, BlQu. *Frech und froh*, Cl-Quint. *Fern der Welt*; 9 Liederkreise mit Kl., 7 Sammlungen zur Kinder- u. Schulm. *Lit.*: W. Hapke, H. S. (ZfM 1936).

Simplitikationssystem s. J. G. Vogler.

Simpson, 1) Thomas, als „englischer Geiger“ 1610 in Holstein-Schaumburgischen, seit 1618 zu Kopenhagen in Christians IV. Diensten, gab wertvolle Instr.-Tänze heraus: *Opusculum newer Pavanen* usw. (5stg., 1610), *Opus newer Paduanen* usw. (5stg., 1617), *Tafel-*

Consort (4stg. m. Bc., 1621); — vermutl. ein Verwandter (Sohn?) war 2) Christopher, * um 1610, † im Frühsommer 1669 zu Turnstile (Engl.), namhafter Gambist mit den lange geschätzten Druckwerken *The division Violist* (1659, 267, 1712); *The principles of pract. Musick* (1667 u. ö. bis 1760) sowie *Annotationes v. 1655 zu Th. Campions Art of descant* (auch in *Playfords Introd. 1679).

Simrock, Musikverlag, gegr. in Bonn um 1790 v. Nikolaus S. (* 1752 zu Mainz, † 1833 in Bonn, dem 1. Hornisten u. Notisten der kurf. Kap. zur Zeit des jungen Beethoven, vgl. B.-Briefe, hg. v. L. Schmidt 1908), fortgef. v. s. Sohn Peter Joseph S. (1792 bis 1868), dem Enkel Fritz S. (1838—1901, mit Brahms befreundet), der das Geschäft 1870 nach Berlin verlegte, u. dessen Neffen Hans S. († 1910), dessen Schwiegersohn Auckenthaler den Verlag 1930 an A. Benjamin (j.) in Leipzig verkaufte, seit 1933 zu den Sikorski-Verlagen (Leipzig) gehörig. Zur Gesch. d. Hauses: E. H. Müller im S.-Jb. 1928/29 u. Brahmsbriefw. IX—XII. Vgl. auch W. Ottendorf, Das Haus S. (Ratingen 1942).

Sinding, Christian, * 11. Jan. 1856 zu Kongsberg (Norw.), † 3. Dez. 1941 in Oslo, Schüler des norw. Volksliedsammlers L. M. Lindeman u. des Leipziger Kons. (*Reinecke usw.), lebte 1880 bis 82, Eindrücke sammelnd, in Dresden, München, Berlin, und zeigte in s. Kl-Quint. e-moll op. 5 erstmals die für ihn kennzeichnende Verbindung Wagnerscher u. nordischer Elemente. 1909 Mitgl. der preuß. Akad. d. K., lebte er seit 1909 teils in Oslo, teils in Berlin. Weitere Werke: Oper *Der hlg. Berg* (Dessau 1914, Oslo 1943); StrQu op. 70; 3 Kl-Trios; 3 V-Son.; 5 Suiten f. V u. Kl, 1 f. 2 V u. Kl; 2 Kl-Konz.e; 3 Sinf.; 2 V-Konz.e; Legende f. V u. Orch.; Suite dgl.; Orch.-Stücke; Var. u. Duette f. 2 Kle.; Kl-Son.; zahlr. Kl-Stücke; über 200 Lieder; Chöre.

Sinfonie s. Symphonie.

Singakademie s. Akademie 5), Blumner u. Zelter.

Singelée (spr. Bāsehələ), Jean-Baptiste, * 25. Sept. 1812 zu Brüssel, † 29. Sept. 1875 zu Ostende, seit 1839 J. L. Meerts Nachf. als KonzM. an der

Brüsseler Oper, schrieb zahlr. Opern-fantasien u. Konz.e f. V.

Singer, Edmund (j), * 14. Okt. 1830 zu Totis (Ungarn), † 23. Jan. 1912 zu Stuttgart, V-Schüler v. Ridley Kohne u. Jos. *Böhm, KonzM. 1846 in Pest, 1856—62 in Weimar, seitdem in Stuttgart, wo er zugl. V-Prof. am Kons. war, verfaßte mit M. Seifriz eine *Große theor.-prakt. V-Schule*, Hg. v. Etüden (*Fiorello, *Gaviniés, *Kreutzer, Meerts, *Rode).

Lit.: A. *Moser, Gesch. d. V-Spiels, S. 521.

Singschulen nennt man volkstümliche Einrichtungen, um Jugendlichen in Ergänzung des Volksschul-Gesangunterrichts (s. Schulmusik) Tonbildung u. Chorgesang zu vermitteln; so um 1830 in Paris von G. L. Wilhém (1781—1842), um 1840—60 in London v. J. *Hullah, in Deutschland vor allem die Augsburger S. (seit 1905) von A. *Greiner (seit 1933 unter O. *Jochum) und die auch die Instr.-Musik mit einbeziehenden Jugendmusikschulen Fr. *Jödescher Richtung (seit 1922 zumal in Charlottenburg) mit einem Aufbau auch für mittellose Erwachsene — durch die allerdings den *Konservatorien kein wirtschaftl. Wettbewerb erwachsen darf. Die S. haben besondere Bedeutung dadurch gewonnen, daß sie nach 1933 aus der bisherigen, z.T. etwas sektiererischen Jugendbewegungsrichtung zentral in die Arbeit der *Reichsjugendführung eingebaut worden sind und besonders für die Lehrgänge der Jugendbünde (H.J., BdM.) sowie des Reichsarbeitsdienstes bereitstehen.

Lit.: Fr. *Jöde, Musikschulen f. Jugend u. Volk (1924, 228), Musikdienst am Volk (1927); A. *Greiner, Die Volkssingschule in Augsburg (1934).

Singspiel nennt man im Gegensatz zur durchkomponierten Voll-*Oper eine solche, bei der der verbindende Dialog in der Hauptsache nur gesprochen wird und die Arien vielfach durch bloße Lieder ersetzt sind. Im 18. Jh. war dafür auch die Bezeichnung *Operette (= Kleinoper) beliebt. Die Vorgeschichte der Gattung wurzelt ebenso in den *Liederspielen der engl. Komödianten um 1600 wie bei jenen kleinen dram. Szenen des barocken Schullebens (Klosteraufwartungen), die sich bis zu den Kirmeskan-

taten bei Seb. *Sailer u. Leonti Meyer v. Schauensee (Luzern um 1750) hinzuziehen; auch Tellemann erzählt von *Schulopern ohne gesungene Rezitative schon um 1700. Die große Entwicklungslinie setzt 1729 in London bei der *Beggars opera* (Bettleroper) v. Gay und *Pepusch ein (siehe *Ballad-opera*), die als parodistische Abwehr gegen die großen Dacapo-*Arien der Händelschen *Opera seria* Volkslieder in den Mittelpunkt stellt. Diese Abwehrstellung gegen den höfischen Prunk bleibt der Gattung dauernd — sie wird geradezu Trägerin der bürgerlich-empfindsamen, *Rousseauschen Naturbewegung bis in die Tage der *Romantik hinein. Zwei Stücke des Iren Coffey — *Der Teufel ist los oder Die verwandelten Weiber* (1728) u. *Der lustige Schuster* (1735) — verwenden Volkslieder ohne Spott. Bald gelangten sie nach Berlin u. Paris; J. G. *Standfuß in Leipzig vertonte das erste 1752, das zweite 1759 neu (Übers. v. Chr. Fel. Weiße). In Frankreich, wo schon das M.-A. Ähnliches gekannt (*Robin et Marion* v. *Adam de la Halle), begann es mit der Opernparodie (*Le Sage, Télémaque*, 1709) und führte zur Gattung der **Vaudevilles* (Gassenhauer, die das Publikum zunächst von Tafeln absang, da den Schauspielern Gesang verboten war). 1752 kam die Gattung infolge des Buffonistenstreits durch *Rousseaus *Devin du village* in Fluß; Weiße lernte in Paris 1759/60 Coffeys *The devil to pay* als Vaudeville *Le diable à quatre* kennen, 1766 wurde mit seiner Verdeutschung (von J. Ad. *Hiller vertont) das alte Leipziger Stadtth. eröffnet, Hiller wurde der erste Klassiker dieser Form. Mit großem Erfolg gingen in Lpz. beider weitere S.e in Szene, Arien daraus beherrschten die Hausmusik (vgl. Weißes *Ein Mädchen, das auf Ehre hielt* in Haydns *Jahreszeiten*, deren Personenverzeichnis ganz den S.-Typ aufweist). Gute Meister der Gattung wurden J. *André, *Neefe, A. *Schweitzer, G. *Benda, Fr. Seydelmann; *Anna Amalia v. Weimar eröffnete den Kreis der Vertoner *Goethescher S.e (1776 Erwin u. Elmire), den *Reichardt, Corona *Schröter, Ph. *Kayser, Frh. v. *Seckendorff, Ernst Wolf rundeten. Eine Schwund-

form wurde das Reichardtsche *Liederspiel. Ausklänge der Hamburger frühdeutschen Oper führen zu frühen S.en in Dresden (J. Ad. *Hasse, Schürer) u. unter Verschmelzung mit Elementen der Buffooper nach Wien, wo zu Texten v. Kurz-Bernardon der junge J. Haydn seinen *Neuen krummen Teufel* (1751) schrieb (dazu DTÖ Bd. 64). Hier sind L. Hoffmann, M. *Haydn, A. Eberl, J. *Pleyel, A. Hoffmeister die weiteren Vertoner; bei Fl. L. *Gaßmann steigt die Gattung zur *Opera giocosa* vom Typ des Mozartschen *Figaro* empor, in Glucks mus. Lustspielen spiegelt sie die inzwischen in Frankreich erfolgte Entwicklung zur sentimental *Opera comique* v. *Favart-Sedaine, *Monsigny, *Gossec, die über *Grétry sowohl zur frühromantischen wie zur Schreckensoper aufsteigt (Cherubini), von wo her immer noch — selbst in Beethovens *Fidelio* u. Webers *Freischütz!* — der gesprochene Dialog die Singspielwurzeln zeigt. Wichtig wurde in den fünfziger Jahren des 18. Jhs. die Mitarbeit Glucks (für die französ. Truppe am Wiener Hof), wobei allmählich die Vaudeville-Einlagen gegen die aus der Buffooper stammenden größeren Arien verschwand. In Wien erlebt das Singspiel dann mehrere Höhepunkte: auf J. *Umlaufs *Bergknappen* (1778, DTÖ XVIII 1, hg. v. R. *Haas) folgte 1782 Mozarts *Entführung*, auf *Dittersdorfs *Doktor u. Apotheker* (1786) Mozarts *Zauberflöte* (1792); mit W. *Müllers *Zauberpossen*, F. *Kauers *Donauweibchen* (1795) und J. *Schenks *Dorfbarbier* (1796, DTÖ XXXIV) ebbt die Bewegung zu Raimunds u. Nestroys *Possen* mit Liedereinlagen ab, um andererseits mit *Weigl, Konr. *Kreutzer, Fr. *Schubert u. Webers Frühwerken in die romantische Oper, über Jos. Drexler zur Joh. Straußschen Operette überzugehen. Lortzing (bezeichnend Erneuerer v. Hillers *Jagd*) bekennt sich noch einmal zum Singspiel und führt es auf bedeutende Höhe. Dann verliert sich die Gattung in die Posse u. *Operette oder ins höhere Opernlustspiel.

Lit.: H. M. *Schletterer, Das dt. Singspiel (1863); G. Calmus, Die Singspiele v. Standfuß u. Hiller (Beiheft IMG II 6, 1908); L. *Schiedermaier, Die dt. Oper, S. 97ff. u. 134ff.; H. J.

*Moser, *Gesch. d. Musik II*; Herbert Graf, *Das Singspielrepertoire Berlins 1771—86* (1934).

Singstimme s. Gesang, Kehlkopf, Register, Ansatz, Aussprache, Atem.

Sinigaglia (spr. -galja), Leone, * 14. Aug. 1868 zu Turin, Schüler v. *Mandyczewski (Wien) u. *Dvořák (Prag), schreibt gern unter Verwendung piemontesischer Volksweisen, wovon er 4 Bde. als op. 40 hg. Werke: V-Konz. op. 20; *Rapsodia Piemontese* f. V u. Orch. op. 26; Romanze (dgl.) op. 29; *Danze Piemontesi* (Orch.) op. 31; Orch.-Suite *Piemonte* op. 36; Brahms-Var. f. Str.O. op. 22; Lustspielouv. *Le baruffe Chiozzote* op. 32; Kammermusikwerke; Lieder; Chöre.

Lit.: *Il pianoforte* (Dez. 1921).

sino (ital.), bis zu.

Sirene, Drehscheibe mit Löchern und genau geregelter Umdrehungszeit, so daß durchströmende Luft einen Ton von leicht zu berechnender Schwingungszahl erzeugt.

Sirventes (= Dienstlieder) sind bei den *Troubadours (im Gegensatz zu den Minneliedern) die an den Lehnsherrn gerichteten Lob- oder auch Rügelieder.

Lit.: J. Storost, Urspr. u. Entw. d. altprovenç. S. bis auf Bertram de Born (Halle 1931).

Sistrum, altägypt. Rassel.

Sitt, Hans, * 21. Sept. 1850 zu Prag, † 10. März 1922 in Leipzig, V-Schüler des Prager Kons. (A. Bennewitz u. a.), wurde 1867 KonzM. in Breslau, seit 1870 Kplm. in Breslau, Prag, Chemnitz, Nizza, Leipzig, 1883—1921 verdienter V-Lehrer (Prof.) am Leipziger Kons. (1885—1903 Dirig. des Bach-V.s, dann des Lehrer-GesV.s), schrieb V-, Br-, Vc-Konz. u. -Konz.-Stücke, Chöre, Lieder, Kl.werke, V-Etuden.

Sittard, 1) Joseph, * 4. Juni 1846 zu Aachen, † 24. Nov. 1903 zu Hamburg, 1868—72 Studierender, dann Lehrer des Stuttgarter Kons. f. Ges., Kl, MG., seit 1885 namhafter Musikkritiker des *Hamburger Correspondent* (1891 Prof.); schrieb u. a. die lesenswerten Bücher *Gesch. der Kirchenmusik* (1881); *Studien und Charakteristiken* (3 Bde. ges. Aufsätze 1889); *Gesch. d. Musik- u. Konzertwesens in Hamburg* (1890); *Gesch. der Oper am Württbg.*

Hofe (I 1890, II 91); ferner Abhh. in Vj. I u. Waldersees Vorträgen; 2) sein Sohn Alfred S., * 4. Nov. 1878 in Stuttgart, † 31. März 1942 in Berlin, studierte bei s. Vater und K. Armbrust (Hamburg), 1897—1901 bei Fr. *Wüllner u. Fr. W. *Franke (Kölner Kons.) Komp. u. Orgel, erhielt 1902 den Mendelssohnpreis f. Komp. u. wurde 1903 Org. der Dresdener Kreuzkirche, 1912 der Hamburger Michaeliskirche, über deren neues, v. ihm disp. u. v. *Walcker gebautes Orgelwerk er eine Beschreibung veröffentlichte; zugleich begr. er den Michaeliskirchenchor, mit dem er ausgezeichnete Orator.- u. Volksliederabende (auch außerhalb Hamburgs) bot; 1920—25 leitete er zugl. den Hamburger LehrerGesV., war seit 1925 Prof. f. Orgelspiel an der Berliner Akad. f. K.- u. Schulm. 1933 wurde er H. *Rüdels Nachf. als Dir. des Berliner Domchors. Als einer der namhaftesten dt. Orgelvirtuosen hat er vielfach auch im Ausland konzertiert. Er komp. u. a. Choralstudien f. Orgel, Ps. 1 f. 8stg. a capp.-Ch., zahlr. kirchl. u. weltl. Chorsätze, Kantate *Ein feste Burg*; auch schrieb er im Jb. d. Akad. IV: *Praktische Erfahrungen bei Schütz-aufführungen*.

Sixt, Joh. August, * 3. Jan. 1757 zu Gräfenhausen (Württbg.), † 30. Jan. 1797 in Donaueschingen, wurde Org. in Heilbronn u. Straßburg, 1780 Kl-Lehrer in Lyon, 1784 fürstl. Kammermusiker in Donaueschingen, schrieb wertvolle Kl-Trios, Sonaten u. Lieder (diese hg. von Erich *Fischer).

Sixt, Paul, * 22. Februar 1908 zu Stuttgart, wo er an der Hochschule f. Musik studierte. In Weimar 1928 Solorepet., dann Kplm., 1936 GMD, dazu seit 1939 Dir. der Hochschule, Kompos.: Lieder (hs.), 2 Etuden f. Orch. (Schott), Hymn. Vorsp. (Leuckart) und ein Orch.-W. für Feiern (Auftrag des Propag.-Min.s).

Sixte ajoutée (franz., spr. asehütè), „hinzugefügte Sexte“ nennt *Rameau den *Seitenklang bzw. den $\frac{6}{4}$ -Akkord auf der Unterdominante, also in C-dur f a d bzw. f a c d, an dem man sowohl das a zu as wie das f zu fis alterieren kann.

Sixtinische Kapelle heißt die päpstl. Sängerschaft (die als *schola cantorum*

vielleicht schon seit *Gregor I. besteht) nach der von Papst Sixtus IV. (1471 bis 84) erbauten Kapelle, neben der aber die seit 1480 bestehende, von Papst Julius II. reich versehene *Capella Julia* (Peterskirchchor) wachsende Bedeutung erlangte.

Lit.: F. X. *Haberl, Bausteine III (Die röm. Schola cantorum u. die päpstl. Kap.-Sänger bis Mitte 16. Jhs., auch Vj. III); E. Celani in RMI 1907; A. de Angelis, *La cap. Sist.* (Bologna 1926).

Sjögren, Emil, * 16. Juni 1853 in Stockholm, † ebenda 1. März 1918, stud. am dortigen Kons. u. 1879/80 bei *Kiel u. *Haupt in Berlin, war seit 1880 Org. in seiner Vaterstadt, in Lied u. Kammermusik auf der Grenze zw. Nachromantik u. Impressionismus, ohne starke nationale Note ganz auf Schönheit gestellter Lyriker. Er schrieb 5 V-Son.en; Vc-Son.; 2 Kl-Son.en; Kl-W.e; Orgelstücke; zahlr. Lieder; *Bacchanale* f. MCh.; Johanneskantate. Werkverz. v. N. Brodén (Schwed. Z. f. MForsch. I 1919). *Lit.*: C. G. Nyblom, E. S. (Stockh. 1916).

Skala s. Tonleiter.

Skalden hießen die nationalen skandinavischen Heldensänger (9.—13. Jh.).

Skjerne, Carl Godtfred, * 10. Mai 1880 in Kopenhagen, stud. MW. bei A. *Hammerich, Hg. der dän. Zs. *Musik* (1917ff.); schrieb: *Plutarchs Dialog om Musiken* (Kopenh. 1909); *H. C. Lumbye og hans Samtid* (1912); Hg. des Katalogs der Instr.-Samml. v. C. Claudius (1931) u. des *Musicus danicus eller danske sangmester* (1928) v. M. H. Schacht [1687]; Hg. des *Musik-historisk Arkiv* seit 1931.

Skryabin (Scriabine), Alexander Nikolajewitsch, * 10. Jan. 1872 in Moskau, † ebenda 14. April 1915, Kadett, dann bis 1892 am Moskauer Kons. Schüler v. *Tanejew, *Arensky u. a., reiste als Pianist, war 1898—1903 KIL am Moskauer Kons., lebte bis 1910 als Tonsetzer im Ausland, seitdem in Moskau. Sein Schaffen dient (das folgende nach Eaglefield) einer romantisch-mystischen Sehnsucht nach höherer Lebensgestaltung durch Zusammenwirken aller Künste: daher schließlich bei s. *Prometheus* (1911) zu den Klang-auch die Lichtvisionen eines Farbenklaviers. Er geht nicht von *Glinka u. den jung-

russen mit ihren Volksliedelementen, sondern von Chopin, Liszt u. Wagner aus, die erste Werkgruppe (op. 1—29), gibt sich träumerisch u. ätherisch-sinnlich; eine zweite Periode (op. 30—54) bis *Poème de l'Extase*, zeigt Satanismen und verzückten Tanz, alles halb tristanisch, halb russisch; im dritten Abschnitt (seit *Prometheus*) herrscht ein *synthetischer Siebentonakkord* (C Fis B e a d g als Abbild des 8.—14. Teiltons), hier erstrebt Skr. Orphik u. Okkultismus u. hat damit auf die junge expressionistische Künstlerschaft nicht nur der Musik starke Wirkungen ausgeübt. Werke: Orchesterwerke: *Réverie* op. 24; 1. Sinf. mit Schlußchor op. 26 (1900); 2. Sinf. op. 29 (1903); 3. Sinf. (*Le divin poème*) op. 43; *Poème de l'Extase* op. 54 (1908); *Prometheus (Le Poème du feu)* op. 60 (mit Kl, Org, Chor, Farbenkl.); Klavierwerke: *Valse* op. 1; 3 Stücke op. 2; 10 Mazurken op. 3; *Alle-gro appass.* op. 4; *Nocturnes* op. 5 u. 61; 2 *Impromptus* op. 7; *All. di conc.* op. 18 (Kl u. Orch); *KlKonz* op. 20; 10 KlSon.en (op. 6, 19, 23, 30, 53, 62, 64, 66, 68, 70); *Präludien* op. 11, 13, 15—17, 22, 27, 31, 33, 35, 37, 39, 48, 67, 74; *Etüden* op. 8, 42, 65; *Poèmes* op. 32, 34, 41, 44, 63, 71; verschiedene Stücke op. 21, 25, 28, 38, 40, 45—47, 49, 51, 52, 56—58; *Vers la flamme* op. 72; 2 Tänze op. 73 usf.—Skr.s Prometheische Fantasien, hg. v. O. v. *Riesemann (1924), Briefe hg. v. *Ssabanejew (1923), Briefw. mit Belajew (Petersb. 1922).

Lit.: Biogr. v. *Ssabanejew (russ. 21923); ders., *Erinnerungen* (Moskau 1925) u. im Melos IV/11; Maratygin; Gunst; B. v. Schloezer (russ. Berlin 1923), in RM 1921 u. Ménestrel 1925; Eaglefield-Hull, *A Russian Tone-Poet* (London 1916, 21922); A. J. Swan, *Skr.* (London 1923); O. v. *Riesemann in der Musik XV/12; W. Jakowlew (Moskau 1925); Eric Blom in *Chesterton*, Aug. 1932; P. Dikermann, *Die Entw. d. Harmonik bei Skr.* (Diss. Bern 1931); Z. Lissa, dgl. im *Kwartalnik muzyczny* (Warschau 1930); M. Glinski, *Skr., saggio di una sintesi* (RMI 1941); G. Gavazzeni, *Quel che rimane di Skr.* (Rass. Mus. 1940); Alex. Nikolajeff, A. S., Moskau 1940.

slargando (ital.) sich ausweitend, breiter (u. a. auch oft stärker) werdend.

Slavenski, J. (Štolcer-) s. Serbische Musik.

sientando, verlangsamend.

Slezak (spr. Blěsak), Leo, * 18. Aug. 1875 in Schönberg (Mähren), als Heldentenor Schüler v. Robinson, debütierte 1896 in Brünn, sang in Berlin, Breslau u. seit 1901 Staatsoper Wien (1926 Ehrenmitgl., mehrf. Kammer-sänger), auch wiederholt an der Metrop. Op. N. Y. Er schrieb: *Meine sämtl. Werke* (1922) u. *Der Wortbruch* (1927). *Lit.*: S. Klingenberger, L. S. (1910).

smanioso (ital.), rasend.

Smareglia (spr. -elja), Antonio, * 5. Mai 1854 zu Pola, † 15. April 1929 zu Grado, seit 1900 erblindet, 1921 Prof. am Cons. Triest, schrieb 1879 bis 1914 9 stark v. Wagner beeinfl. Opern.

Lit.: *Torchi in RMJ X; Levi dgl. XXXVI; G. D. Nacamuli, A. S. (Triest 1930); M. Smareglia, A. S. *nella storia del teatro melodram. ital.* (1934); Azzo Rubino, *Per il decennale della morte di A. Sm.* (Dignano d'Istria 1939); dt. Einführungen v. H. Tomich (Berlin).

Smend, Julius, * 10. Mai 1857 zu Lengerich, † 7. Juli 1930 zu Münster i. W., Privatdoz. in Bonn, seit 1893 Ord. d. prakt. Theol. in Straßburg, seit 1918 dgl. in Münster, Gründer u. Mithg. der Monatsschrift f. Gottesdienst u. kirchl. Kunst (mit Friedr. *Spitta), schrieb u. a. *Die dt. evangel. Messen bis zu Luthers Dt. Messe* (1896); *Der ev. Gottesdienst* (1904); *Die Bedeutung des Wechselgesangs* (Vortrag beim EvKgsV-Tag 1900); seine Predigten auf den Bachfesten, gedr. im Bachjb.; *Luthers Lieder v. 1524* (1924); Vorträge u. Aufsätze zur Liturgik; Hymnol. u. KM (1925); eine Sm.-Festschr. erschien 1927. *Lit.*: W. Stählin, J. Sm. zum Gedächtnis (Göttingen 1931).

Sein Sohn Dr. Friedrich Sm., * 26. Aug. 1893 in Straßburg, *Lic. theol.*, seit 1921 Bibliotheksrat an der Staatsbibl. Berlin, schrieb wertvolle Abhh. über Bach im Bachjb., 1926, 28, 34 u. ZfMW XII; Neue Bach-Funde (AfMF 1941). Hg. d. Bachschen Schäferkant. „Entfliehet ihr Sorgen“.

Smétana, Friedrich, * 2. März 1824 in Leitomischl, † 12. Mai 1884 zu Prag, stud. Musik seit 1843 bei *Proksch (Prag),

wurde gräfl. Hauslehrer; durch die Unruhen v. 1848 brotlos, erhielt er durch Liszts Unterstützung die Mittel, eine eigene Musikschule zu gründen. 1859 bis 1861 komponierte er in Göteborg unter dem Einfl. v. Liszt seine ersten sinf. Dichtungen; erst allmählich begann er aus der deutschen in die tschechische Bildungssphäre überzugehen, als er 1864 Musikkritiker an einem Prager Blatt wurde. Seiner Erstlingsoper *Die Brandenburger in Böhmen* warf man Wagnerismen vor. Kam seine 1866 in bewußt leichtem Nationalkolorit geschr. reizende Spieloper *Die verkaufte Braut* erst bei der Wiener Theaterausstellung 1892 zu verdienten Ehren, so ist auch die dritte, *Dalibor* (1868), die vielfach unter dem Einfluß von Lohengrin steht (Bearb. v. J. *Kapp, Berlin, Staatsoper 1940), zunächst ein Schmerzenskind gewesen, und erst die vierte, *Libuscha* (1870), wurde sogleich als Meisterwerk der tschechischen Musikdramatik gefeiert. Die beiden letzten Bühnenwerke, *Zwei Witwen* (Neuauff. Bern 1934) und *Der Kuß* ragen durch feinen Gesprächsstil hervor. 1874 erlaubte Sm. fast plötzlich (davon erzählt das quälend lange e'' in seinem e-moll-StrQu *Aus meinem Leben*); gleichwohl schuf er noch bei Jungbunzlau — gegen *Dvořáks allg.-slawische — insbesondere „tschechische“ Tänze, mehrere Opern, Chöre und die bekannten sinf. Dichtungen des 6teiligen Zyklus *Mein Vaterland*. Seit 1882 lebte er in geistiger Umnachtung. „Sm. ist nicht nur in s. spät erwachten Nationalismus Romantiker, sondern ist es vor allem — in Schumannschem Sinn — durch den Subjektivismus, den Erlebnischarakter seines Schaffens, die Bildhaftigkeit seiner Tonsprache (zumal in den sinf. Gemälden *Vyšehrad* u. *Die Moldau*), durch die Zartheit u. Anfälligkeit seiner ganzen Natur; ein kennzeichnender Führer seines erwachenden mus. Volkstums, ist er nach dem Maßstab der großen Musiknationen nur ein Kleinmeister, für sein kleines Volk aber ein Großmeister gewesen“ (H. J. *Moser, Epochen d. MG S. 160ff.); weitere Werke: KITrio, StrQu d-moll; e-moll-Son. f. 2 Kl.e; KlW.e (Hg. von W. *Niemann); Lieder. Ein Sm.-Denkmal 1934 in Prag.

Lit.: dt.: E. *Rychnowski, Sm. (M. Hesse 1924); J. Biströn (Wien 1924); tschech. Biogr. v. Wellek (1895, '99), Hostinský (1901), Krejčí (1906), O. Zich (1912), K. Hoffmeister (1914), *Nejedlý (1922), ders. I 1924, II 1929, Navrátil, Helfert; franz.: W. Ritter in *Maîtres de la mus.* (1907) u. J. *Tiersot in *Musiciens célèbres* (1926); H. *Mersmann, Kammermusik IV 29ff.; E. Swoboda-Funk, D. mus. Humor in Sm.s Opernschaffen (Diss. Wien 1940).

Smigelski, Ernst, * 16. Febr. 1881 in Neisse, stud. in Rom Theol. u. war 10 Jahre Mönch, wurde dann Schüler v. Reger u. *Krehl (Kons. Leipzig), war während des Krieges Opernkplm. in Wilna u. lebt seitdem in Leipzig als Musikkritiker, ThLehrer am Kons. u. Berater des Rundfunk. Er schrieb u. a. eine VSon., ein OrchW *Zwei Menschen*, eine Operette (1923), Lieder, Duette.

Smijers (spr. smeiers), Albert, * 19. Juli 1888 zu Raamsdonksveer (Holl.), stud. bei Averkamp in Amsterdam u. in Klosterneuburg (KMSchule) u. wurde 1917 bei *Adler (Wien) Dr. phil. (Diss. K. *Luythön als Motettenkomp.*). Sm. lehrte an der KMSchule in Tilburg u. wurde 1930 Prof. d. MW an der Univ. Utrecht, Hg. der Tijdschrift. Sein Hauptwerk ist die Hg. der Werke von Josquin *Desprez (bisher 20 Liefg.en). Ferner schrieb er *Die hais. Hofmusik-kapelle 1543—1619* (in Studien zu DTÖ VI ff.; Josquin de Prés (*Proceedings of the Mus. Association*, Bd. 53, 1927); *Vondels Kruisbergh van Padbruë*; *De L. V. Broederschap te's Hertogenbosch I Amsterdam. 1932*; II in Tijdschr.; dazu mehrstg. Musik ebenda 1940; Hg. von de Montes Missa *Benedicta es* und des 1. Bandes von *Attaignant's 13 *livres de Motets 1534/35* (1934), der Sammlung v. Beisp. zur niederl. MG *Van Ockeghem tot Sweelinck* (Amsterd. 1939ff.) und der bedeutenden *Algemeenen MG* (Amsterd. 1938, '40).

smorfioso (ital.) = geziert, launisch.
smorzando (ital.) = ersterbend.

Smyth (spr. smeiþ), Ethel, * 23. April 1858 in London, Schülerin v. H. v. *Herzogenberg, 1910 Dr. mus. (Durham), schrieb Kammermusik (StrQue, StrQuintette, VSon., KlSon.en), die

z. T. allzusehr Brahms nachahmt, und Opern, deren beste den Einfl. *Sullivans und des engl. Volksliedes zeigen. Sie schrieb die Erinnerungsbücher *Impressions that Remained* (1919), *Streaks of Life* (1921) und *A final Burning of Boats* (1928).

Lit.: R. Boughton im *Music Bulletin* (Febr. 1923) u. R. Capell in *Monthly Mus. Record* (Juli 1923).

soave (ital.) = süß, sanft.

Söderman, Johan August, * 17. Juli 1832 in Stockholm, † ebenda 10. Febr. 1876, stud. 1856/57 bei E. Fr. *Richter u. J. *Rietz (Leipzig), wurde an der Stockholmer Oper 1860 Chordir., 1862 z. Kplm. u. ist der eigentliche Begründer der ausgesprochen national-schwedischen Tonschule; seine mit von Wagner angeregten Balladen haben besonders auf den Opernstil seiner Landsleute (Hallén, *Peterson-Berger) eingewirkt. Außerdem schrieb er 3 Schauspielmusiken, 3 Operetten, eine Messe, 2 Kantaten, Chorlieder, MQue (darunter *Die Bauernhochzeit*).

Lit.: G. Jeansson, A. S. (Stockh. 1926); Ad. Lindgren in *Ny Illustrerad Tidning* 1876 u. 1888/89; Kn. Nyblom, A. S. (Stockh. 1928).

Söhle, Karl, * 1. März 1861 zu Ülzen, war Volksschullehrer in der Lüneburger Heide, stud. dann am Kons. in Dresden u. lebt dort als MSchriftst. (1917 Prof.), während seine Frau Maria geb. Berge (* 28. Okt. 1862) GesLehrerin am Kons. ist. Er schrieb die herzlichen Erzählungen: *Musikantengeschichten* (1867, 21900), *Musikanten u. Sonderlinge* (1900, 2 mit den vorigen 1906, 311, 429); *S. Bach in Arnstadt* (1902, 211); *Mozart* (1907, 230); *Eroica* (1907); *Der hlg. Gral* (1911); *Der verdorbene Musikant* (1918, 221, autobiogr.); *Geschichten v. Karl Berkebusch* (1930) u. a.

Sol in der *Solmisation die Quinte des *Hexachords, heute bei den roman. Völkern = g.

Soldatenlied siehe Militärmusik d).

Solerti, Angelo, * 1865 zu Savona, † 1907 zu Massa Carrara, schrieb zur Musik die wertvollen Bücher: *Le origini del melodr.* (Turin 1903), *Gli albori del melodr.* (3bdg., Palermo 1905), *Musica, ballo e drammatica alla Corte Medicea* 1600—1637 (Florenz 1905).

Solesmes s. Benediktiner.

Solfège (franz., spr. Sol-fäseh) s. Sol-feggio.

Solfeggio (ital., spr. Sol-féddseho), an den franz. u. ital. Konservatorien virtuos ausgebildete Gesangsübung, zwecks Erhöhung der Treffsicherheit *Vokalisieren auf die Silben *ut (do) re mi fa sol la si* (ohne Berücksichtigung chromatischer Alterationen) abzusingen; vgl. Solmisation u. Vokalisieren.

Solmisation heißt nach den Tonsilben *sol* und *mi* das von *Guido v. Arezzo um 1025 ausgebildete Namensystem der Töne, das bis gegen 1600 das fast allein herrschende geblieben ist u. in Spuren (zumal in den romanischen Ländern u. im *Tonika-System) heute noch lebt. An sich sind S.en uralt, schon bei den frühen Chinesen u. bei den alten Ägyptern u. Griechen bedeuteten sie sowohl die relativen Tonhöhen wie die Planetenabstände, Jahres- u. Tageszeiten usw. Guido benutzte einen sapphischen Hymnus auf den hlg. Johannes, dessen Zeilenbeginne jeweils dem *g a h c d e* (bzw. dessen Transpositionen) entsprachen:

Ut queant laxis *Resonare* fibris

Mira gestorum *Famuli* tuorum

Solve polluti *Labii* reatum

Sancte Joannes

Gib, daß mit lockerm Ansatz können
singen

kehr, was du tatest, Chöre deiner
Schüler,

daß dich ohn' Fehle ehren unsre Lip-
pen,

Heilger Johannes!

Das bedeutete jedesmal einen Ganzton, zwischen *mi* und *fa* einen Halbtonabstand. Diese 6 Silben (Hexachorde) wurden nun der Abc-Tonreihe jeweils von *T, c, f, g, c', f', g'* aus zugeordnet; diejenigen auf *C* hießen *Hexach. naturale*, die auf *g* *Hex. durum*, weil ihr *mi* = *h* (*b durum*) war, die auf *f* *Hex. molle*, weil ihr *fa* *b* (= *b molle*) erforderte. Die sich waagerecht ergebenden Silben, z. B. *g = g sol re ut* wurden zum Namen der betr. absoluten Tonhöhe, gegen welche Umständlichkeit erst *Matthäson endgültig obsiegte (vgl. auch *Murschhauser). Folgende 20 Stufen,

die auch an der *Guidomischen Hand gezeigt wurden, ergaben das System:

	e''	la
	d''	la sol
	c''	sol fa
	b'	fa(h')mi
a'	la	mi re
g'	sol	re ut
f'	fa	ut <u>durum</u>
	e'	la mi <u>molle</u>
d'	la	sol re
c'	sol	fa ut
	b	fa(h)mi <u>naturale</u>
a	la	mi re
g	sol	re ut
f	fa	ut <u>durum</u>
e	la	mi <u>molle</u>
d	sol	re
c	fa	ut
H	mi	<u>naturale</u>
A	re	
T	ut	
	<u>durum</u>	

Mutation bedeutet dann den Benennungsübergang aus einem in ein anderes Hexachord, besonders von dem auf *C* in das *F*; Verschiebung auf noch andere Stufen, z. B. des *Hex. naturale* von *C* auf *B* oder *D*, führt aus der *Musica vera* in die **Musica ficta* oder in die *transponierten Tonarten. Das Bestreben, dieses für die Sechstonmelodik der meisten *gregorianischen Gesänge geeignete System auch für die meist sieben-tönige, die Leittonseptime bevorzugende weltliche Melodik (*Dur*, *Moll*, *Phrygisch*) ohne *Mutation* verwendbar zu machen, führte im 16. Jh. dazu, *ut* dauernd gleich *C* zu setzen und für *h* die neue Silbe *si* einzuführen. Die Silbe *do* statt *ut* erfand O. *Gibelius 1659. Eine beträchtliche Anzahl Silbensysteme (*Be-bisation*) wurde erdacht, so von Hub. Waelrant, D. Hizler, K. H. *Graun), deren mehrere besonders auf stimm-bildnerisch günstige Verteilung der Selbst- und Anlauter zielten. Wichtiger wurden die Versuche, durch die Wahl der Vokale oder Konsonanten in den Tonworten die Lage der Halbtöne unmittelbar spürbar werden zu lassen (**Ramis*, **Eitz*, **Münlich*). Heute leben als Überreste der S. hauptsächlich das **Solfeggio* und das Treffhilfsmittel der **Tonikado*-(*Tonic solfa*)-Methode.

Lit.: R. *Münnich, Jale (1930); G. Lange, Zur Gesch. d. S. (SbIMG I); Frank Benedik (hj.), Hist.-psychol. Unters. über die Tonwortmethode (Diss. Jena 1914); G. *Schünemann, Urspr. u. Bedeutg. der S. (Reichsschulmusik-Wochenber. München 1928); H. *Riemann, Verlorengegangene Selbstverständlichkeiten in der Musik d. 15./16. Jhs. (1907); ders., Hdb. d. MG I 2 S. 172 ff.; ders., Gesch. d. MTheor. S. 407 (*428) ff.; Ch. Em. Ruelle, *La S. chez les anciens Grecs* (SbIMG IX, S. 512 ff.); R. Wicke, Einheitl. Tonnamen (Braunsch. 1937).

Solo (ital. = allein) 1. eine im Gegensatz zur Vollstimmigkeit (**Tutti*) von einem Einzelnen vorzutragende Strecke, so besonders im Vokal- u. Instr.-*Konzert, auch ein ganzes Stück für einen Einzelsänger oder -spieler; 2. Hinweis, daß im Orchester ein einzelnes Instr. sowohl dynamisch als auch besonders durch plastisch-subjektiveren Deklamationsstil hervortreten soll; 3. Besetzungsvorschrift, daß im Gegensatz zum *Ripieno der Streicher (bei Händel auch der chorischen Ob. u. Fg.) nur jeweils die ersten Pulte oder Spieler gehört werden sollen; 4. *tasto solo*: Anweisung für den *Generalbaßspieler, ohne Stegreif-Akkordausfüllung nur die Baßnoten zu bringen, so vor allem bei *Unisono-Wirkungen.

Somis (-Ardy), Giovanni Battista, * 25. Dez. 1686 in Turin, † 14. August 1763 ebenda, V-Schüler von *Corelli in Rom und *Vivaldi (Venedig), schon als Neunjähriger (!) in der piemont. Hofkapelle angestellt, 1733 als Geiger des Königs v. Sardinien im Pariser *Concert spirituel*, dann Hkplm. in s. Vaterstadt; berühmt als Lehrer v. Giardini, Guignon, Chabran, *Pugnani, *Leclair usw.; er schrieb u. a. V-Sonaten op. 1 u. 2 (1722 u. 23), op. 4 u. 6 [dies am bedeutendsten], Triosonaten op. 5 (1733); 2 V-Konz.e hs. in Dresden, 2 Sätze neugedr. in G. *Jensens Klass. Violinmusik III (Schott), 1 Son. in *Einsteins Beispielsammlg. *Lit.*: A. *Moser, Gesch. d. V-spiels S. 242 ff.; Gioc. Finoin *Momento v.* 25./26. X. 1927; — wohl auch ein Schüler des Vorigen war s. jüngerer Bruder Lorenzo (1688—1775 in Turin), von dem Solo-Vson.en op. 1 u. 2, Trioson.en op. 3 erschienen, 2 Konz.e hs. in Dresden

liegen u. eine Son. v. A. *Moffat (Meisterschule der alten Zeit) neu hg. worden ist.

Sommer, Hans (eigentlich H. F. Aug. Zincke), * 20. Juli 1837 in Braunschweig, † 28. April 1922 zu Braunschweig, stud. in Göttingen Math. u. Physik, bei J. O. *Grimm Musik (1858 Dr. phil.), war 1859—84 Prof. (75—81 Dir.) der Technischen Hochschule Braunschweig, lebte dann in Berlin, 1888—98 in Weimar, seitdem wieder in s. Vaterstadt seinem musik. Schaffen, wurde besonders durch E. *Gura mit 200 Liedern (mehrere Zyklen) vorgestellt u. schrieb feine Märchenoperen, so u. a. *Rübezahl u. der Sackpfeifer v. Neiß* (Braunschweig 1904), *Riquet mit dem Schopf* (1907), *Der Waldschrott* (alle v. Eberh. König, 1912); ferner schuf er Märsche, MCh.e mit Orch. usw. — S. war auch Mitbegr. der Genossenschaft dt. Tonsetzer, schrieb wertvolle Aufsätze u. gab *Schürmanns *Ludwig den Frommen* in Eitners Publ. Bd. 17 heraus.

Lit.: E. *Valentin, H. S. (Braunsch. 1939); H. J. *Moser, Gesch. d. dt. Musik III 2383.

Sonate (ital. = Klingstück), eigentlich *canzon da sonar* (*canzon suonata*), also „Lied zum Instrumentalspiel“ im Gegensatz zur gesungenen *canzon cantata* (s. Kantate), erstmals im Werk-titel verschollener 5stg.er Drucke v. Giov. *Croce (1580) u. A. *Gabrieli (1586); älteste erhaltene Sammlung: Cesario Gussago, Sonate a 4, 6, 8... (1608). Von der *Canzone u. Sinfonia* unterscheidet sich die S. formal zunächst nicht, höchstens sagt M. *Praetorius 1618, daß S. besonders für Bläserstücke gebraucht werde. Erste Trio-Son.en stammen von S. *Rossi (1613) u. T. *Merula (1615), erste Solo-Sonaten schrieb (aber unter dem Namen *Sinfonia*) B. *Marini 1617, früheste Beispiele der Kammersonate (Tanzsuite mit „gearbeitetem“ Kopfsatz) begegnen um 1625 bei Buonamente (was die Deutschen *Rosenmüller, J. R. *Ahle, *Rubert usw. bei ihren seit langem blühenden Tanz-*Suiten seit etwa 1650 übernehmen). Um 1680 stehen deutlich die viersätzigte fugenreiche *Sonata da chiesa* (Kirchensonate) mit der Satzfolge *Langsam-schnell, langsam-schnell* und die dreisätzigte *S. da camera* (*Schnell-langsam-schnell*) nebeneinander, die aber

immer mehr auch Mischform zeigen, bis (zumal bei *Tartini u. *Quantz um 1720) sich ein dritter Typ *langsam* — *etwas schnell* — *sehr schnell* herauschält. Gegenüber der Tonartengleichheit in der Suite zeigt die Sonate eine Satzabfolge in (meist quint-)verwandten Tonarten, was dann auch in die französ. Tanzsuite (*ordre*) übergreift. NeufORMen wurden die Klaviersonaten v. J. *Kuhnau (diejenigen v. D. *Scarlatti benutzen den Namen für einsätzigte Charakterstücke), und die Sonaten für obligates Cembalo u. Violine v. S. Bach, in denen man eine Uminstrumentierung des Corellischen Typus der Triosonate sehen kann; aus dieser letzteren erwächst dann auch durch Verselbständigung sowohl des Continuo-Violoncells wie des Generalbassparts und Verlegung der 2. Violine in die Bratsche das Klavierquartett, durch Bereicherung des Trios um die Br.-Partie die Quadrosonate u. das StrQu. (siehe Kammermusik u. StrQu.)

Hatte der Sonatensatz als Kopfsatz zunächst eine thematisch zweiteilige Liedform mit dem Funktionsverlauf

$$[[: T \longrightarrow D \overset{\cdot}{\underset{\cdot}{\parallel}} D \longrightarrow T :]]$$

so erwuchs 1730—50 (D. *Alberti, *Pergolesi, *Locatelli, J. Fr. *Fasch, Ph. Em. *Bach u. die frühesten *Mannheimer) immer deutlicher das im Affekt u. Tonartenabstand gegensätzlich gehaltene 2. Thema (auch Seiten- oder Nebensatz) u. an Stelle statisch-liedhafter Abfolge die dynamische Fortspinnung unter scharf gedanklicher Aufschließung der Motive in der Durchführung (S. Bach beginnt damit in den Inventionen und Brdbg. Konzerten, Haydn vollendet den Prozeß um 1770). Das Großschema wird die Barform, genauer (durch Rückmündung in die Themenaufstellung mit dem 2. Thema in der Haupttonart) der Reprisenbar, nämlich:

Exposition = Themenaufstellung (Stollen)

Hauptsatz		Seitensatz	Schlußsatz
[: 1. Thema (Tonika)	Überl.	2. Thema (Dominante oder Parallele)	(Abschlußgruppe):]

Durchführungssatz u. Reprise (Abgesang)

Durchführung (Themenverarbeitung, seltner: freier Mittelsatz, modulatorisch)	Hauptsatz 1. Thema (Tonika)	Seitensatz 2. Thema (Tonika)	Abschluß (Coda)
	Reprise (Themenwiederaufnahme mit Transposition des Seitensatzes).		

Diese Sonatenform hat die Kopfsätze auch der übrigen Kammermusik u. der Sinfonik durchweg ergriffen.

Bei Bruckner (Sinf.) wird das bis dahin periodisierte Thema zur in sich schon fortspinnungsmäßigen Themengruppe, die Abschlußgruppe zum gleichberechtigten 3. Thema; wegen des großen Umfangs wird auf den Formalismus der Stollenwiederholung verzichtet, die Durchführung benutzt (statt der bereits in der Themenaufstellung z. T. verbrauchten Motivaufschließung) kontrapunktische Kombinationen, freie Episoden schieben sich ein, die Reprise wird gern verkürzt u. durch Kodanähänge übersteigert.

Lit.: J. S. Shedlock, *The Pianof. Sonata* (1895, dt. 97); O. *Klauwell, *Gesch. d. S.* (1899); Bl. Selva, *La S.* (Paris 1913); Br. Studeny, *Zur Gesch. d. VSon.* im 18. Jh. (Diss. München 1911); V. Helfert, *Zur Entw.gesch. d. S.form* (AfMW VII); E. H. Meyer (j.), *Die meiststg.e Spielmusik des 17. Jhs.* (Diss. Hdlbg. 1934); O. Mayer, *Die romant. KlSon.* (Diss. Greifsw. 1929); E. Stolz, *Die Berliner KlS. z. Z. Friedrichs d. Gr.* (Diss. Berlin 1929); P. Egert, *Zur Gesch. d. KlSon. nach Beethoven* (Diss. München 1929); M. Lange, *Beitr. zur Entstehg. d. südwestdt. KlS.* im 18. Jh. (Diss. Gießen 1930); K. *Westphal in Schweiz. MZ. 1934;

A. Schloßberg, D. ital. S. im 17. Jhdt. (Diss. Heidelb. 1932); H. *Martens, D. Son. (In: Mus. Formen i. hist. Reihen, Berlin 1936).

Sonatine, kleine Sonate, d. h. meist verkürzt (fast ohne Durchführung) und leicht, so bei *Kuhlau u. *Clementi; gelegentlich aber auch für größere Werke, z. B. von *Buxtehude, *Reger u. *Busoni, die aber doch wohl intimen Charakter haben sollen.

Sonneck, Oskar George, * 6. Okt. 1873 zu Jersey City (USA.), † 30. Okt. 1928 zu New York, stud. MW 1893—97 in Heidelberg u. München, war 1902 bis 17 Vorstand der Musikabt. an der Kongr. Bibl. in Washington, dann gehörte er zum Verlag Schirmer, bei dem er seit 1915 die Zs. *Musical Quarterly* hg., bot die grundleg. Arbeiten zur nordamerik. MG: *Early Am. Operas* (SBIMG VI); *Fr. Hopkinson and J. Lyon* (1905); *Bibliogr. of Early sec. Am. Music* (1905); *Early Concert-Life in Am. 1731—1800* (1907); *Early Op. in America* (1915); *Report of the Star Spangled Banner, Hail Columbia, Yankee Doodle* (1909/14); *Aufsatzsammlungen Suum cuique* (1916), *Miscellaneous Studies in the Hist. of Music* (1921); *Beeth.-Impressions of Contemporaries* (1926); *Beeth.-Letters in America* (1927); *The Riddle of the Immortal beloved* (1927); ferner: *Schema of Classic. of Music* (1904, 2^{te} 17); *Catal. of Opera scores* (1908, 2^{vermehrt} hs.), dgl. *Orchestral* (1902), *of Opera librettos before 1800* (1914, haupts. die Schatzsche Sammlg. in Washington, 2bdg.), ebenso Verzeichnisse der Erstdrucke v. *MacDowell (1917) und St. *Foster (1917).

Lit.: C. *Engel, O. G. S. (Adlerfestschr. 1930); S. Howards *References* S. 707.

Sontag, Henriette, * 3. Jan. 1806 (nach Edw. Speyers „Wilh. Speyer“ [1925] sechs Jahre älter!) zu Koblenz, † 3. Juni 1854 zu Mexiko, erwuchs als wanderndes Schauspielerkind in kleinen Rollen, stud. auf dem Prager Kons., sang seit 1822 an der ital. u. dt. Oper in Wien (Webers erste *Euryanthe*), wurde berühmter Koloratursopran erst 1825 in Leipzig und Berlin, 1826 Paris, vermählte sich 1828 in London mit dem Diplomaten Graf Rossi, Sentsate 1830

bis 43 der Bühne, sang dann aber wieder mit größtem Erfolg in Konzert u. Oper, seit 1852 in Amerika.

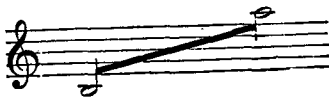
Lit.: H. Stümcke, H. S. (1913); H. v. *Bülow, H. S., ein *Minoritäts-gutachten* (1852); s. auch Rellstab.

Soomer, Walter, * 12. März 1878 in Liegnitz, sang seit 1902 als ausgezeichnete Heldenbariton (Holländer, Wotan) in Kolmar, Halle, Leipzig (1906 bis 11), Dresden u. wieder in Leipzig, auch mehrmals auf der Metrop. Op. N. Y. u. in Bayreuth; gothaischer Kammer-sänger.

Soot, Fritz, * 20. Aug. 1880 in Neunkirchen bei Saarbrücken, war 1901—07 Schauspieler in Karlsruhe, kam 1908 als lyr. Tenor nach Dresden (1911 Kammer-sänger), nach dem Kriege als Heldentenor nach Stuttgart, seit 1922 an der Berliner Staatsoper.

sopra (ital.) auf, oben; beim Spiel mit gekreuzten Händen Vorschrift für die obere Hand; *come s.* wie vorher. Ferner: *8va sopra* = höhere Oktave.

Sopran (ital. *soprano*, lat. *supremus*), die oberste Stimmgattung, hohe Knaben- und Frauenstimme, *Diskant, auch bei *Kastraten (Ersatz durch *falsettierende Männer). Umfang des Soprans als Chorstimme etwa



doch begegnet in der Höhe (nur selten günstig!) auch b'', h'', c'''; J. S. Bach schreibt gelegentlich solistisch bis g hinunter, Mozart (*Königin der Nacht*) bis f''' hinauf. Das Hauptgebiet ist die Mittelstimme, die Bruststimme wird wenig benutzt, wohl aber in der Höhe die flötenhafte u. verstärkte Kopfstimme (s. Register). Man unterscheidet in der Bühnenpraxis Koloratursopran, Koloratursoubrette, lyrischen, jugendlich-dramatischen und hochdramatischen Sopran; letzterer (z. B. Brünnhilde, Isolde) ist manchmal ein verkappter Mezzosopran oder entwickelt sich ums 35. Jahr aus dem jugendlich-dram. Sopran als weibl. Gegenstück zum Heldentenor. Zum Rollenstudium vgl. V. Zuckerkandl, Musikal. Gestaltung der Opernpartien I (1932). Vgl. auch Gesang.

Sopranschlüssel s. Schlüssel.

Sordino (ital.) Dämpfer; 1. abgekürzt *con sord.*; bei den Streichinstrumenten (z. B. in Mozarts Klarinettenquintett) ein auf den eigentlichen Steg gesetzter hölzerner Reiter (auch Metallklemme oder von dem nichtklingenden Saitenende her rasch heranschiebbarer Klotz), um die Schwingung des Steges zu vermindern u. so dem Klang ein dumpfes, näselndes Gepräge zu geben; 2. bei Klavieren ein das Weiterschwingen der Saiten verhindernder Filzstreifen, s. auch Pedal (Verschiebung); 3. bei Blechbläsern Stopfen mit der Hand oder Einfügen eines durchbohrten Holzkegels in die Stürze, um das Schwingen des Metallkörpers zu verringern, was aber den Ton zugleich um eine kl. Sekunde vertieft, also anderweitig ausgeglichen werden muß; 4. bei der Trommel durch Einschieben eines Tuchstreifens zwischen Schnarrsaite u. Fell, bei den Pauken durch Abdämpfen mit der Hand.

sordo (ital.) gedämpft, dumpf.

Sordun, Vorform des *Fagott im 17. Jh., auch veraltete Zungenstimme in der Orgel.

Sore, Martin, s. Agricola.

Sorge, Georg Andreas, * 21. März 1703 zu Mellenbach (Schwarzburg), † 4. April 1778 in Lobenstein, wo er seit 1722 Stadt- u. Hoforg. war. Er schrieb KlSon.en (1738), 24 Präludien u. Doppelfugen, Klavierübung in 6 Sonatinen, *Wohlgewürzte Klangspeisen* in 6 Partien (Suiten), BACH-Fuge f. Kl (hg. von P. *Mies, Wolfenb. 1934); kleine OrgSon.en, 24 kurze Präl., Neue OrgSon.en, 6 Sinf. f. Kl, 12 Menuette f. V u. Kl, *Toccata per omnem circulum XXIV modorum* f. Kl, 2 Partien f. 2 Fl., ferner hs. Kantaten, Orgel- u. Klwerke. Wichtiger ist er als Theoretiker, der die Entdeckung der *Kombinationstöne sogar noch vor *Tartini veröffentlichte: in s. Hauptwerk *Vorgemach der mus. Composition* (3bdg. 1745—47); sein Buch *Der in der Rechen- u. Meßkunst wohlverfahrene Orgelbaumeister* (1773) erlebte 1932 einen Neudr. durch P. Smets (Mainz); ferner mehrere Schriften zur *Temperatur. (1748, 49, 54, 58) u. *Die Natur des Orgelklangs* (1771); sein *Compendium harmonicum oder kurzer Begriff der Lehre v. d. Harmonie* (1760) bedeutet

gegen *Rameaus Funktionserkenntnisse einen Rückschritt durch Annahme gleichberechtigter Drei- u. Vierklänge auf jeder Stufe.

Soriano, F. s. Suriano.

Sortisatio (lat. = Looswerfen) extemporierte *Kontrapunkt im Gegensatz zu ausgearbeitetem Satz.

Lit.: W. *Gurlitt in Tijdschrift XVI, (1942).

Sospire (ital.) „Seufzer“, Zäsur, ganz kurze Pause.

sostenuto (ital.) „gehalten“, ruhiges Andante; auch ähnlich wie *ritardando* für „noch etwas langsamer“ angewandt.

sotto (ital.) „unter“; beim Klspiel mit gekreuzten Händen Vorschrift für die untere Hand (Gegensatz **sopra*); *sottovoce* (spr. Bottowötsche) „nur mit unterdrückter Stimme“, auch übertragen: mit gedämpftem Ausdruck (braucht also beim Kl nicht „mit Verschiebung“ zu bedeuten).

Soubrette (franz., eigentl. „Dienerin“), Rollenfach der munteren, ja komischen jungen Sopranistin, das ebenso Koloratur wie lustiges Spiel verlangt.

Souchay (spr. Busché), Marc André, * 4. Febr. 1906 in Stuttgart, stud. Musik bei H. *Keller u. Wiehmayer, in Berlin MW bei *Abert, Johs. *Wolf H. J. *Moser, Komp. b. *Juon, Ges. bei *Rees, seit 1927 Konzertsänger, 1933—43 in Stuttgart Lektor an der Volks- u. techn. Hochschule, seit 1941 Operndramaturg am Staatstheater, 1936, 39 und seit 42 bei der Wehrmacht. Bühnenwerke: *Der Hutzelmänn* (nach Mörike, Stuttg. 1935), *Alexander in Olympia* (Köln 1940), *Faust u. Helena* (Halle 1940), „Kampfwerk 39“ (Stuttg. 1940); Orat. „Die sieben Tage“, 2 Liederzyklen (W. Vesper) f. S., Bar., Str.; Suiten f. gr. Orch., V-Konz., Choralant. f. Str. u. Org., StrQu., Suite f. V. u. Kl., f. 2 Kle, Triosonaten, 2stg.e Inventionen; bearb. Bachs 5. Trioson. f. StrO. u. 6 Hbl.

Soupir (franz.) s. Sospire.

Sourdine (franz.) s. Sordino.

Sousa (= S[uper] O[mnia] USA.) Philip (eigentlich Ochs [j.]), * 6. Nov. 1854 zu Washington D.C.(USA.), † 6. März 1932 zu Reading (Pennsylv.), populärer Marschkomp. (1880—92 Musikmeister der nordamerik. Marine), seit 1892 mit

eigener Kapelle reisend, schrieb auch einige komische Opern; sein bekannter Marsch *The Washington Post* stammt von 1889.

Souterliedekens (spr. sau-) „Psalmliedchen“, heißt die von Wilhelm van Zuylen van Nijevelt bei Simon Cock in Antwerpen hg. Sammlung (seit 1540 33 Auflagen) von 158 Psalmaphrasen auf Volksweisen, durch die gewissenhaften Tonangaben eine der wichtigsten Quellen für das altdeutsche Volkslied (Neuausg. v. El. Marriage, Haag 1922, dazu *Scheurleer, *De S.*, Leyden 1894). Eine 3stg.e Bearb. v. *Clemens *non papa* bot 1556/57 T. *Susato (Part.-Ausg. in *Commers Coll. mus. bat. XI, dazu C. v. *Winterfeld, Zur Gesch. hlger. Tonk. 1850 u. *Bernet Kempers in Tijdschr. d. Ver. v. Ned. MG XII, 1928), ders. eine 4stg.e v. Gherardus Mes (1561); Melodien aus den S. verwendete auch Corn. Boskop 1568 für seine 50 Psalmen Davids (Part.-Ausg. v. M. *Seiffert 1899).

Soziologie der Musik s. Musikerstand, Musikorganisation, Rassenfragen, Stil. Weitere Lit.: Max Weber, Die nationalen u. soziol. Grundlagen der Musik (1921); Hans Staudinger, Individuum u. Gemeinschaft (1913); W. *Serauky, Wesen u. Aufg. d. M. (ZfMW XIV). H. *Engel, Musiksoz. u. mus. Volkskunde (in Bericht d. Salzbg. Mozarttagung 1932); ders. in ZfMW XVII.

Spanische Musik. Nahm Spanien zunächst an der römischen Musikpflege teil, so steht am Anfang nationaler Eigenentwicklung der Name des Erzbischofs Isidorus v. Sevilla († 636) mit seinen *Etymologiarum sive originum libri XX* (ed. W. M. Lindsay, 1911), daraus das Kapitel *de musica* (Gerbert SS I) u. Hymnendichtungen. Dann erhob sich das Kalifat von Cordoba; von da aus wird für die span. MG als reichlich unbekannte Größe immer wieder der „arabische Einfluß“ erörtert, über dessen Spuren sich aber — vielleicht bis auf einen allg. Hang zu melismatischer Auszierung in der andalusischen Tanzmusik — kaum Sicheres aussagen läßt. Doch steht ziemlich sicher fest, daß instrumentenbaulich hier wichtige Begegnungen zwischen arabischen u. romanischen Typen stattgefunden haben (rabē—Rebec, al úd—Laute), was

das reiche Instr.-Verzeichnis des Erzpriesters v. Hita u. Instr.-Abbildungen an span. Dompotalen des 12. Jhs. bestätigen (Serrano-Fatigati, *Portadas*, Madrid 1908). Den westgotisch gefärbten Sonderdialekt des gregorianischen Gesanges auf der iberischen Halbinsel erhielt die *mozarabische Liturgie. Über reiche höfische Spielmannsmusik erfährt man aus den Bildern der *Cantigas* von König Alfonso X. *el Sabio* (13. Jh., Abb. in *Pedrells *Organografia*) u. im 14. Jh. aus den erhaltenen Akten des katalanischen Hofes, wo sich Fiedler, später Orgelbauer sogar aus Deutschland und den Niederlanden einfanden. Bedeutende Einflüsse der **Ars nova* auf Iberien haben sich neuerdings in Klöstern Kataloniens gefunden (*Codex de las Huelgas*, hg. v. H. *Anglès, Barcelona 1931). Auch der provençalische Minnesang trieb einen Zweig des katalanischen Troubadourturns. Eine Brücke von jenen Zeiten bis ins beginnende 16. Jh. schlägt die sehr wichtige Sammlung instr. begleiteter Sologesänge in dem v. *Barbieri hg. *Cancionero musical de los siglos XV y XVI*, in dem Juan del Encina (1469 bis 1537) als erste große Tonsetzerpersönlichkeit Spaniens an der Spitze steht (dazu H. *Riemann, Hdb. d. MG II 1, 66ff. u. 201ff.). Sein Altersgenosse als frühester bedeutender Musiktheoretiker des Landes war N. *Ramis de Pareja in Bologna. Das 16. Jh. bezeichnet überhaupt die Blütezeit der spanischen MG: große Organisten erstanden in den Mitgliedern der Familie *Cabezon, vor allem Antonio (1510 bis 66, aus Burgos, am Madrider Hof) mit seinen *Tientos* (Fugen mit phantastisch zackigen Stimmkreuzungen); dann als großer Vokalmeister der a capp.-Periode des Landes der Sevilleaner Cristobal *Morales (1512—53, in Rom, seit 1540 Kirchenkplm. in Toledo u. Malaga) mit Messen u. Motetten (Neudrucke bei Eslava, Pedrell, Ambros V), an den sich Bart. Escobedo (Kanonikus in Segovia) u. des Morales Amtsnachf. Francisco *Guerrero (*1528 in Sevilla) mit Motetten, Messen u. Passionen anschließen. Gleichzeitig wirkt D. *Ortiz in Rom bedeutsam für die Entwicklung der Gamben-Virtuosität, Fr. *Salinas bewährt sich in Salamanca als Fortsetzer

der Theorie *Zarlinos, Thomas de Sancta Maria (Valladolid 1565, Neudr. u. Übers. von Eta Harich-Schneider, Bärenr. 1940) läßt den Hochstand des spanischen Klavierspiels erkennen, und für die span. Lautenkunst zeugen u. a. die Tabulaturdrucke von Luys Milan (Valencia 1535, Neuausg. P&M), Miguel de *Fuenllana (Sev. 1554), Joan Bermudo (Ossuna 1555).

Das Zeitalter Palestrinas vertreten im Pyrenäenlande glanzvoll T. L. da *Victoria (1540—1613) aus Avila zu Madrid, ferner Cotes, Robledo, Flecha, Soto, während Juan Ginez Perez mehr der venezianischen Doppelchörigkeit huldigt. Der von *Anglès wiedererweckte Joh. Pujol († 1626 in Barcelona) kann als ein Palestrina in Katalonien gelten. Welches internationale Gewicht die KM der Spanier besaß, zeigt der erfolgreiche Stoß (1577) des Fernando de las Infantas gegen die Palestrinische Choralreform. Dieser erweist mit dramatischen Intermedien, daß am Hofe Philipps II. auch die weltliche Moderne blühte. Die in der Dichtung so große Barockepoche der Cervantes, Calderon, Molina u. L. de Vega bedarf noch der mg. Erforschung. Spanisches Sondergut ist da wohl vor allem der zumal in der Weihnachts- u. Faschingszeit in den Kirchen getanzte (!) **Villancico religioso*, über den ital. *Villanellen nahestehende Volksweisen (*Estrebilllo* = Refrain) von oft schwärmerischem Romanzenton aufgebaut, d. Ausläufer sowohl zum dram. Liederspiel wie zur Kirchenkantate zeigt. Ein namhafter Orgelmeister war Cabanilles (1644—1712 zu Valencia, Ges.-Ausg. v. Anglès 1927ff.).

Im 18. Jh. herrscht in Spanien die *neapolitanische Schule; der Kastrat *Farinelli, der Klaviermeister D. *Scarlatti, die Kammermusikproduktion *Boccherinis seit 1768 spiegeln diesen Einfluß; in D. Perez, *Terradeglias u. *Martin y Solèr gab Spanien ansehnliche Kleinmeister an diesen Komponistenkreis ab. Der Escorial-Kplm. Antonio Soler († 1783) schrieb Kirchenkonzerte u. Kl-Sonaten. (6 Str Quint. e hg. v. Gerhard u. Anglès 1933). In der ganzen Musikwelt sind spanische Tanztypen heimisch geworden: *Sarabande* und *Folia*, *Fandango* und *Malagueña*, *Boléro* und *Seguedilla*, die *Jota aragonesa* und der *Zapateado*,

deren scharfgeprägte Rhythmen gern durch das Geklapper der Kastagnetten noch unterstrichen werden. Ins Ausland kamen sie als span. Romantik vor allem durch *Glinka, *Liszt, R. *Schumann, A. *Jensen, *Bizet, Hugo *Wolf, *Ravel. Anfangs des 19. Jhs. wirkten im Lande Pedro Albeniz mit einer wertvollen Kl.schule u. der 1826 früh verstorbene Tonsetzer J. C. de Arriaga. Durch Opernromanzes (*El Contrabandista*) machte sich der ältere Manuel *Garcia (1775—1835) sehr populär. Singspiel und Buffooper erhielten ihre nationale Sonderwirkung in der *Tonadilla* u. *Zarzuela*, für die u. a. der Musikgelehrte *Barbieri u. der Geiger *Arbós fleißige Komponisten geworden sind. Die Namen *Monasterio, *Sarasate, *Manén, J. Nin haben dem span. Violinspiel Ruhm verliehen, Theresa *Careño der Klavierkunst, P. *Casals und *Cassado dem Vc.spiel.

Auch noch im 19. Jh. hat wesentlich die Rossini- u. Verdi-Oper Madrid u. Barcelona beherrscht, bis der große Musikgelehrte Felipe *Pedrell (1841 bis 1922) auch als Musikdramatiker die Nation zu sich selbst erlöste: mit der Trilogie *Los Pirineos* (1892) u. der Weckschrift *Por nuestra música* (1890); zugleich war er der erste span. Wagnerianer; 1902 schrieb er eine bedeutende mus. Tragikomödie *La Celestina*; auch E. Serrano (*1850) erstrebte die Nationaloper. Den Anschluß an die Volksmusik (*Casticismo*) fanden vor allem J. *Albeniz, Enr. Granados (1868—1916) u. der weit bekannte Manuel de *Fallá (*1876), zugleich angeregt durch den Impressionismus von *Debussy. In Oscar Esplà (*1886), den man wegen seiner eignen, alikantischen Tonleiterbauten den span. *Skrjabin genannt hat, vereinigen sich Expressionistisches und Hispanismus; Polytonales begegnet bei J. Pahissa u. A. Salazar; besondere Hoffnung knüpft die Jugend an den KlKompon. u. Sinfoniker Ernesto Halffter (*1905 zu Madrid), an Guridi (bas-kischer Einschlag), Turina (Sevillaner), Conr. del Campo (Madrid).

Als Grundzug der span. Mus. kann man einen phantastischen Mystizismus bezeichnen, der sich ebenso in den zackigen Nationalrhythmen wie in ekstatischer Hingegebenheit an die Emp-

findung kundtut. Doch ist das Melos der Spanier weit herber als das der Italiener, ihre Komik verschmiltzter, ihr Pathos gefährlicher. Die wohl tiefste Nachgestaltung dieses Charakters in der deutschen Musik bieten die geistl. u. weltl. Gesänge v. H. Wolfs *Spanischem Ldb.* u. s. kom. Oper *Der Corregidor*. „Deutsch-Spanische Musikfeste“ fanden 1941 u. 42 im Staatsbad Elster u. Dresden, dgl. in Madrid u. Bilbao statt.

Die span. MW hat in Eslava, *Morphy, *Barbieri, Soriano-Fuertes, *Subirá, *Mitjana, *Pedrell, J. Ribera stattliche Vertreter aufzuweisen (siehe deren Schriften in den betr. Eigenartikeln). Der heute führende Musikforscher Spaniens ist Hygini *Anglès. Außer dessen Arbeiten noch folgende Lit.:

M. Soriano-Fuertes, *Hist. de la mús. española* (4bdg. 1855—59); Hil. Eslava, *Breve memoria hist. de la mús. religiosa en España* (1860); H. Collet, *Le mysticisme mus. esp. au XVI^e s.* (Paris 1913); F. *Pedrell, *Diccionario . . . de mus. esp.* (1894—97); J. Pahissa, dgl. (1927ff.); A. *Soubise, *La musique en Esp.* (3tlg., 1900); W. S. Marsh, *Musical Spain from A to Z* (Provid. 1929); A. Capmany, *La dansa a Catalunya I.* (Barc. 1930); J. B. Trend, *The performance of music in Spain* (in *Proceedings of the mus. Assoc.* LV, 1929); ders., *Modern Spain, Men and Music* (1921), *The music of Spanish Hist.* (1926), Musikschätze auf span. Bibl.en (ZfMW 1926), *Spanish madrigals* (Adler-Festschr. 1930 u. KongrBer. Lüttich) u. Abhh. in *Music and Letters* 1920ff.; J. *Subirá, *Le style de la mus. théatr. esp.* (Acta IV/2, 1932); ders., *La tonadilla scenica* (3bdg., Madrid 1930), Moderne span. Musik (*Die Musik* XXIII/11); E. Istel (j.) in der *Musik* XXI/3 u. 5; O. *Kinkeldey, Klavier u. Orgel im 16. Jh. (1912); Santiago Kastner, *Musica hisp. para tecla 1450—1650* (Lisboa 1936); H. Anglès, *La mus. anglesa dels segles XIII—XIV als països hispànics* (Barcelona 1935); A. Salazar, *La musica actual en Europa y sus problemas* (Madrid 1935); J. A. Sánchez Pérez, *Alfonso X., el Subio, siglo XIII* (desgl.); O. *Ursprung, Musikkultur in Sp. (in Hdb. der Spanienkunde, 1932), Span.-katalan. Liedkunst d. 14. Jhs. (ZfMW IV

136ff.), *Neuere Lit. zur span. MG (ZfMW XII 93ff.), Arab.-maur. Einflüsse auf die abendl. Mus. d. M.-A. (ZfMW VI/3); A. Salazar, Moderne Spanier (in Adlers Hdb. 21098ff.); A. Reiff, Die Anfänge der Oper in Sp. (Hamburg 1919); C. van Vechten, *The music of Spain* (London u. NY. 1933); R. Villar, *Músicos esp.* (Madr. 1918); P. *Aubry, *Iter hispanicum* (SbIMG VIII/IX); A. Geiger, Bau- steine zur Gesch. d. Vulgar-Villancico (ZfMW IV 65ff.), Die span. Münchener Codd. (dgl. VI 240). Z. span. Volks- lied: E. Ocon, *Cantos Españoles* (Ma- laga 1874); J. Puig y Alsubide, *Echos d'Espagne* (Paris um 1880); Ol- meda, *Folklore de Castilla* (Sevilla 1903); J. Inceniga, *Cantos y Bailes pop. esp.*; H. *Möller, Span. u. port. Vld.erheft (Schott); Vld. bearbb. v. J. Nin, Manén, de *Fallá u. a.; Fr. Baldelló, *Cançoner popular religios de Catalunya* (Barcelona 1932); F. Pedrell, *Cançonero mus. esp.* (4bdg. 1907—24); L. Millet, *El Cant popular religios* (Barcelona 1912); dazu H. *Möller in der Musik XV/10.

Spartieren, in *Partitur setzen.

Spatium (lat.), Zwischenraum im *Li- niensystem.

Spee, Friedrich v., * 25. Febr. 1591 zu Kaiserswerth a. Rh., † 7. Aug. 1635 zu Trier, Jesuit und bekannter Dichter, der auch in der Frühgesch. d. dt. Be- Liedes eine Rolle spielt, da seine Ge- dichtbücher (entgegen *Kretzschmars Angabe) auch Melodien mit Generalbaß enthalten, so besonders *Güldenes Tu- gendbuch* (1649) u. *Trutz Nachtigall* (1649, hg. v. G. O. Arlt, Halle 1936). Beispiele in H. *Riemanns Hdb. II 2 S. 339ff.

Speer, Daniel, * 2. Juli 1636 zu Breslau, † 5. Okt. 1707 zu Göppingen (Württbg.), reiste als junger Musiker durch Osteuropa und den Balkan, ließ sich dann im Stuttgarter Pädagogium „bei der Musik gebrauchen“, 1665—67 bei der Stiftsmusik in Stuttgart, dann Musiker in Göppingen und Großbott- wär, 1770—73 Provisor in Leonberg, seßhaft 1675 als Stadtpfeifer (1682 Kan- tor) zu Göppingen; wurde 1688, als er in einer Schrift „Der durch die Schon- dorffischen und Göppinger Weiber ge- stellte Hahn“ die Feiigkeit der Regierung gegenüber Mélacs Raubtruppen ge-

Schulm., außerdem jetzt in der Reichsjugendführung. Er schrieb: *Schütz und der Gottesdienst* (Smend-Festschr.), in *Martens' Reihe *Der Marsch* (1931), Hg. von Bd. XVIII u. XIX der Schütz-GesAusg. sowie von prakt. Ausgaben Schützscher und anderer Werke, Schriftleiter des *Kreis* 1929—32. Als Tonsetzer schrieb er u. a. 2 Org.-Fant.en op. 5; kl. Weihnachtskantaten usw. op. 13 *Es kommt ein Schiff gefahren*; zwei Chöre zum Totenfest op. 14 (in Jödes Chorb. IV); Kantaten *Musikklang* op. 15 und *Winteraustreiben* op. 17; Suiten f. Blockflöten op. 20; Suite f. 3 Geigen op. 21a, f. 2 V. u. Br. op. 21b; *Dt. Messe* f. 3 St. op. 24; Partita f. gr. Orch. op. 25; Kantate *Dt. Bekenntnis* op. 30, Chor „*Heilig Vaterland*“ op. 31; 2 StrMusiken op. 32; Kantate „*Wir gehen als Pflüger*“ op. 34; Weihnachts- u. Arbeitskantate op. 35; Feierl. Musik f. Orch. op. 37; Kantate „*Das Jahr überm Pflug*“ (H. *Baumann) op. 38; 2 Blockfl.trios m. Kl. op. 39; Kantate „*Land mein Land*“ (Bröger) op. 40; Musik f. StrO. op. 41; Kantate *Der Weg ins Reich* op. 42; *Volk der fernen Grenze* f. 6stg. gem. Ch. op. 43; Kantate „*Über m. Mütze*“ (Goethe) op. 44; Trio f. V.en op. 45; Orgeltocc. op. 46; Marsch „*Bei Tüchel in der Heide*“ f. gr. BlOrch. op. 47; Orgelpartita über „*Hlg. Vaterld.*“ op. 48; FrCh.e V. *Volk u. Reich* op. 49; 64 Kanons (das meiste bei Kallmeyer, mehreres bei Peters u. a.).

Spitzflöte, ein 8, 4, 2 u. 1' Flötenregister der Orgel, wie Gemshorn nach oben verengt, aber sanfter.

Spohr, Ludwig (Louis), * 5. April 1784 zu Braunschweig, † 22. Okt. 1859 zu Kassel, erwuchs als Sohn eines Arztes in Seesen, wurde als VSchüler v. Maucourt schon 1799 braunschw. Kammermusiker, 1802 mit herzogl. Stipendium Schüler des *Stamitz-Jüngers Franz Eck, den er nach Petersburg begleitete. 1804 spielte er im Gewandhaus ganz im Stil *Rodes, kam aber, seit 1805 Konz.M.-u.-Dir. in Gotha, immer mehr zu eigener Spielweise, die sich besonders durch Staccato auf- u. abwärts, elegische Kantilene, chromatische Doppelgriffe auszeichnete u. ihn zum größten Geigenmeister der deutschen Romantik machte. 1806 vermählte er sich mit der Harfenistin Dorette Scheidler, reiste viel mit ihr u. schrieb zahlr., z. T. *skordierte

Werke für beider Instr.e. Auch leitete er 1810—11 die ersten deutschen *Musikfeste zu Frankenhausen. 1812—16 war er im Beethovenschen Wien Kplm. am Theater a. d. Wien, reiste durch die Schweiz u. konzertierte in Italien (dafür s. Violinkonzert Nr. 8 in *Form einer ital. Gesangsszene*), leitete 1817—20 die Oper zu Frankfurt a. M., lebte dann im Umgang mit C. M. v. Weber in Dresden, um s. Töchter bei Miksch im Gesang ausbilden zu lassen, u. übernahm 1822 die Stelle des Hofkplm. in Kassel, wo er später zum GMD ernannt wurde. Mehrfach wurde er auch nach England als gefeierter Oratorienkomp. berufen. In Kassel versammelte er zahlr. Schüler um sich (Bott, Bargheer, Kömpel, St. Lubin, F. *David [j.], N. *Burgmüller, M. *Hauptmann usw.) und führte als „Vater des musikalischen Wohlwollens“ (H. v. *Bülow) u. a. den „*Fliegenden Holländer*“ des jungen Wagner auf. 1857 wurde er vom Kurfürsten als aufrechter „*Liberaler*“ wider Willen pensioniert; seit 1834 Witwer, war er seit 1836 nochmals (mit Marianne Pfeiffer) vermählt. Spohr war eine Art „*Vater Jahn*“ der dt. Musik — Turner, Schwimmer, Bergsteiger, Patriot, mit einem Einschlag bedächtighaglichen Biedermeiertums; bezeichnend seine etwas philiströse Wendung gegen den „windbeutligen“ Springbogen der Wiener Geiger in seiner sonst so prächtigen *Violinschule* (1831), die mit Recht noch heute höchst geschätzt wird.

Spohrs Tonsetzertum vertritt neben Webers männlich-ritterlichem Grundtonmehr das weiblich-schwärmerische Element; merkwürdig gemischt aus romantischer Lust am Problematischen u. klaszistischer Routine, geht der schwerblütige Niederdeutsche (der in manchem schon Schumann und Brahms vorwegnimmt), von dem chromatischen Anteil bei Mozart aus und steigert ihn zumal in der reizvollen *Jessonda* (Neubearb. von Jos. *Gregor und Herm. *Zilcher im Auftr. der Reichsstelle f. Musikbearb. i. Vorber.) bis unmittelbar an die Schwelle zu Wagners Tristansprache. Man hat seinen Stil wegen des vielen Moll und jener vor-Bellini-Schnörkel, denen sich auch C. *Loewe manchmal nicht entziehen konnte, weichlich gescholten, aber er selbst hat (Autobiogr.)

diese Neigung nur von s. starken Ausdrucksbedürfnis her erklären wollen. Die Reihe seiner VKonz. e stellt die bedeutendste Instrumentalgruppe im dt. Schaffen 1805—15 neben Beethoven dar, die großen Adagiosätze darin sind Gipfel edler Romantik. Die stilist. Linie seiner Opern *Faust—Jessonda—Kreuzfahrer* bedeutet neben der Entwicklung Weber—Marschner—Nicolai—Lortzing einen nicht zu unterschätzenden Sonderstrang etwa zu Schumanns *Peri, Faust, Manfred, Genoveva* hin. Auch in Kammermusik (Doppelquartette, Nonett!), Sinfonik, Oratorium, a cappella-Messe u. Lied ist Spohr ein immer durch Klangwärme, reizsame Harmonik und überraschende Besetzungseinfälle fesselnder Eigenbrötler.

Werke (Katalog von *Schletterer 1881): 10 Opern, u. a.: *Faust* (Urauffg. Prag 1816 unter C. M. v. Weber), *Zemire u. Azor* (Frankf. 1819); *Jessonda* (Kassel 1823); *Der Berggeist* (1825); *Pietro v. Albano* (1828); *Die Kreuzfahrer* (1845). Oratorien: *Das jüngste Gericht* (1811); *Die letzten Dinge* (1826); *Des Heilands letzte Stunden* (1835); *Der Fall Babylons* (Norwich 1842); 9 Sinfonien (darunter Nr. 4 op. 86 *Die Weihe der Töne*, die *historische* Nr. 6 op. 116, u. die für 2 Orch. Nr. 7 op. 121 *Irdisches u. Göttliches im Menschenleben*; musikalisch am wertvollsten die beiden c-moll-Sinf. en Nr. 3 u. 5); 3 Ouv. en; eine rostge. Messe; Klopstocks *Vater unser* f. DoppelCh.; 5stg. e Chöre; Psalmen, Kantaten, MCh. e, Lieder. Von s. 15 V-Konzerten sind am wertvollsten Nr. 2 (d-moll), 3 (c-moll), 6 (g-moll), 7 (e-moll), 8 (Gesangsszene, a-moll), 9 (d-moll, f. 2 V. en bearb. in der V-Schule), Nr. 11; zwei für 2 V. en, eines für StrQu u. Orch.; 36 StrQu. e, besonders op. 29, 1, op. 82, 2, dreiaus dem Nachl.; Doppelquartette (zumeist op. 87 u. 136); StrQuintette (op. 69 u. 106), Kl-Quint. op. 130, je ein StrSextett (1848), Sept., Okt. u. besonders Nonett; 15 konzertante V-Duette bilden den Höhepunkt dieser Gattung; ferner 3 V-Son. en, 5 Kl-Trios, Kl-Stücke, Harfenwerke. Seine höchst lesenswerte *Selbstbiogr.* erschien 2bdg. 1860/61 (Neuausg. v. E. *Schmitz i. Vorber.). Ein Spohr-Museum (1943 neu im Aufbau durch die Spohrgesellschaft, Bärenr.) und Spohr-Denkmal in Kassel.

Lit.: R. Wassermann, Sp. als Opernkomp. (Diss. Rostock 1910); H. Glenewinkel, Sp. als Kammermusik-Komp. (Diss. München 1912); H. M. *Schletterer, L. Sp. (in Waldersees Vorträgen 1881); A. *Moser, Gesch. d. V-Spiels S. 478 ff.; Ph. *Spitta, *Jessonda* (in *Zur Musik* S. 235 ff.), A. *Schering, Gesch. des Oratoriums S. 403 ff.; H. *Kretzschmar, Führer durch d. Konzertsaal I⁴ 291 ff., II, 2 S. 252 ff.; K. *Nef, *Sinf. u. Suite* S. 198 ff.; Hans *Engel, Instr.-Konzert S. 288 ff.; Eugen *Schmitz in ZIMG XIII 213; ders., L. Sp. s. erster Opernversuch (AfMF 1942); R. Wagner, Ges. Schr. V u. X; Spohr-Heft der ZfM Jg. 101. H. W. *Riehl, Mus. Charakterk. I; *La Mara, Briefw. zw. Sp. u. Hauptmann (1876/92); L. Sp. u. A. Fr. Hesse-Briefw. 1829—59, hg. v. J. Kahn (Bosse 1928); H. J. *Moser, Gesch. d. dt. Musik III² 105 ff. und 146 ff.; *Rychnowsky (j.), Rochlitz und Sp. (SbIMG V); K. *Huschke, Sp. und Weber (Allg. MZ, April 1934); F. Göthel, D. Violinspiel L. Sp. s. (Diss. Berlin 1934); E. v. Salburg, L. Sp. (Roman, 1936); P. Heidelberg, L. Sp. s. Prozeß gegen d. Kurfürst v. Hessen (Allg. MZ 1936).

Spontini, Gasparo, * 14. Nov. 1774 zu Majolati (Kirchenstaat); † ebenda 14. Jan. 1851, war 1791—96 Schüler des Cons. della Pietà zu Neapel, stud. dann nach erfolgr. röm. Operndebüt nochmals bei *Piccinni in Neapel, wirkte an mehreren ital. Höfen u. seit 1803 in Paris, wo er erst 1807 mit der *Vestalin* großen Erfolg errang (von Napoleon I. preisgekrönt). Ebenso schlug 1809 sein *Fernand Cortez* durch. 1810—12 war er Dir. der Italienischen Oper, wurde Ludwigs XVIII. Hofkomp., folgte aber 1820 dem Ruf Friedrich Wilhelms III. als GMD nach Berlin, wo er eine Preußenhymne und mehrere Opern schrieb (*Olympie* 1821 [dagegen Webers *Freischütz*]; *Lalla Rook* [umgearb. zu *Nur-mahal* oder *das Rosenfest zu Kaschmir*]; *Agnes v. Hohenstaufen* 1829/37). Durch sein tyrannisches Wesen machte er sich, obwohl ein guter Th-Kpml., in Berlin so verhaßt, daß er 1841 einem Theater-skandal weichen mußte; seit 1842 lebte der „Ritter“ Sp. wieder in der Heimat u. wurde 1844 vom Papst zum Grafen ernannt. 1829 war er Dr. h. c. (Halle),

1833 Mitgl. der Berliner u. 39 der Pariser Akademie geworden. Als Tonsetzer verkörpert er wohl am reinsten den etwas bombastischen Geist des Empire; durch Gluck und die Schreckensoper hindurchgegangen, brachte er jene großen Trompetenmärsche, die in Marschners *Templer*, bei Meyerbeer (*Hugenotten*) u. in Wagners *Lohengrin* ihr Echo fanden, versandete aber schließlich in ewig punktierten Rhythmen.

Lit.: Ch. Bouvet, Sp. (Paris 1930); R. Wagner, Erinnerungen an Sp. (Ges. Schr. V); W. H. *Riehl, Mus. Charakterköpfe I; K. Schubert, Sp. s. ital. Schule (Diss. München 1930, gedr. Strßbg. 1932); Ph. *Spitta, Sp. in Berlin (Zur Musik, 1892); W. *Alt-mann, dgl. (SB IMG. V); A. *Pougin, *Les dernières années de Sp.* (RMI. XXIX, 1922); D'Angelis in *Cron. mus.* 1916; *Radiciotti u. Pfeiffer in *Note d'Arch.* 1932 (Briefe).

Sporer, Thomas, * um 1485 zu Freiburg i. Br., wo er 1506 immatrikuliert wurde, lebte in Lindau, Straßburg und Freiburg (hier Propst der Adlerburse), wo er 1534 starb (mus. Nachruf v. Sixt *Dietrich), war einer der besten Meister der dt. Liedbearb. u. hat wohl als Erster die später bei *Othmair nachweisbare Gewichtserleichterung der Prosodie durchgeführt. Ges.-Ausg. seiner wenigen erhaltenen Werke v. H. J. *Moser (Bärenr. 1929).

Lit.: W. *Gurlitt im Elsaß-Lothr. Jb. 1941 S. 222f.

Sporn, Fritz, * 20. Febr. 1887 in Zeulenroda (Thür.), wo er nach Studien am Dresdener u. Leipziger Kons. als Kantor, seit 1920 städt. MD, wirkt. Er schrieb wertvolle Oratorien („Deutsches Land“), Kantaten, Chöre, Motetten, OrchGesänge u. bearb. (bei Br. u. H.) Deutsche Konzerte von H. Schütz.

Sprecherziehung ist eine neuzeitliche Disziplin, die zwar nicht unmittelbar zur Musik gehört, ihr aber doch mittelbar (rhythmisch, stimmbildnerisch, durch melodramatische Verbindung des Einzelsprechers oder Sprechchors mit Orchester oder Klavier) zugeordnet ist und vor allem bei der Ausbildung des Sängers nie vernachlässigt werden sollte, da in ihr die *Phonetik und die Kultur der *Aussprache in erster Linie gepflegt werden. Die mangelnde Stimm-

pflege beim Sprechen in der Schule verdirbt oft wieder, was der Schulmusiker gesangstechnisch mühsam aufgebaut hat, so daß es erwünscht wäre, den Gesanglehrer allgemein auch als Sprechstimmwart der Schule auszubilden und zu bevollmächtigen. Im Kunstgesang können Stimmstörungen (Überblähen, Übermüdung der Stimmbänder, *Phonasthenie) oft gerade von der Sprechstimme her beseitigt werden — wie umgekehrt auch gewisse Sprachstörungen von der Gesangsübung aus zu überwinden sind. Systematisiert u. organisiert hat die Spr. vor allem E. Drach, Sprechziehung *1938. Außer der *Lit.* unter *Phonetik* vgl. noch: F. *Volbach, Die Kunst der Sprache (1929); H. Calm, Lehrbuch der Sprechtechnik (*1928); S. Detschy, Übungen zur Sprechtechnik (*1928), B. K. Graef, Die Kunst des Sprechens (1928); ders., Sprechen u. Singen (Jb. d. Akad. f. K. u. Schulm. V); R. Steiner, Die Kunst der Rezitation (Dornach 1928); F. K. Rödemeyer, Sprechtechnik (1929), ders., Der Sprechchor (1927); K. Vogt, Praxis des Sprechchors (1929); E. H. Bethge, (Sprechchorauffgen. 1928); F. Heinrichs, Der Sprechchor in der Volksschule (1928); J. Gentges, Das Sprechchorbuch (1929); A. Johannes, Leitfaden f. Sprechchöre (*1929); H. Lebede, Erzieh. z. Sprechen (Frankft. a. M. 1938); R. Wittsack, Lerne Reden (Lpz. 1938).

Sprechgesang s. Rezitativ u. Melodram.

Sprechmaschinen s. Schallplatte.

Springbogen s. Saltato u. Spiccato.

Springer, Hermann, * 9. Mai 1872 zu Döbeln (Sa.), stud. roman. Spr. u. MW. in Leipzig, Berlin, Paris, wurde 1894 Dr. phil. (Diss. *Das altprov. Klagelied*), trat 1899 in den Bibliothekardienst u. war bis 1927 Oberbibl. an der Musikabt. der BB., 1914 Prof., zugleich seit 1895 Musikkrit.; leitete 1921–33 den Verb. dt. Musikkrit. Er schrieb Abhh. zur Gesch. d. Musikdrucks u. z. älteren ital. MG.

Springer, Max, * 19. Dez. 1877 in Schwendi (Wrttbg.), erzogen in den Bened.-Stiftern S. Emaus (Prag) u. Seckau, stud. a. d. dt. Univ. Prag (u. a. KM bei Schachleitner), wurde Org. u. Chordir. v. Emaus, wirkt seit 1910 als

Prof. an der KMAbt. Klosterneuburg. Er komp. kath. KM u. schrieb Abhh. z. Liturgik.

Springlade s. Orgel.

Squarcialupi (spr. skwartscha-), Antonio, † 1475 in Florenz, berühmter Organist, aus dessen Nachlaß die wichtige Musikh. Florenz Cod. palat. 87 (*Ars nova-Meister des 14. Jhs.) stammt. Ital. Faks.-Ausg. v. Ugo Sesini (Mailand 1943); Partitur-Ausg. von Johs. *Wolf im Druck.

Squire (spr. skweir), William Barclay, * 18. Okt. 1855 in London, † ebenda 13. Jan. 1927; B-Squ. erwuchs zu Frankfurt a. M., war 1885—1917 Bibliothekar der Abt. *Gedruckte Musik* am Brit. Museum (Kataloge von deren Neuerwerb seit 1886, 2bdg. Hauptkatal. 1912), dann bis zuletzt der Kgl. Privatmusiksamml., von deren Katal. er Bd. I (Händelautogr.), II/III 1929 hg. Außerdem war er der wohl namhafteste engl. MWler seiner Generation, angesehener Musikkritiker u. Sekr. h. c. der Purcellges. Er schrieb neben Beiträgen zu Groves *Dict.*, zur *Encycl. Britt.* usw. den Katal. der Musikbibl. v. *Westminster Abbey* (MfM-Beil. 1903) u. des *Royal Coll.* (1908), ferner: *English 15th Century Music* (SbIMG II), *Purcells Funeralmusic* (dgl. IV); *Purcell as theorist* (VI); *Pearsall's on Chanting* (VIII); *Publishers Numbers* (XV); *Händel in 1745* (Riemann-Festschr. 1919); *An Index of Tunes in the ballad-operas* (Mus. Antiqu. Okt. 1910). Er bot zahlr. Neuausg. alter Musik (Purcell, Byrd, Palestrina, Madrigalisten) u. eine Ausg. des *Fitz William *Virg. Books* (mit *Fuller-Maitland).

Stabat Mater lacrymosa (lat.: „Es stand die Mutter tränenvoll [unter dem Kreuz]“), Franziskaner-*Sequenz des Fra. Jacopone da Todi († 1306), die noch heute am Freitag vor Palmsonntag, beim Fest der sieben Schmerzen Mariä u. am 3. Septembersonntag auf die alte Choralmelodie gesungen wird; berühmte Polyphonierungen v. Josquin *Desprez, *Palestrina, als Kantaten von Ag. *Steffani, *Astorga, *Pergolesi, *Rossini, *Verdi (in *Quattro pezzi sacri*).

Lit.: Bitter, Studie zum St. M. (1883); dazu Lüstner im Km.-Jb. 1888; Eug. *Schmitz, Das Madonnenideal in der Tonk. (1919). P. *Mies im Km.-Jb. 1932 (S. 146 ff.)

Stabreim (Alliteration) heißt die Bindung zweier Worte durch gleichen Anlaut, z. B. *Mann und Maus, Kind und Kegel*, aber auch *immer und ewig* (da auch der *Glottisschlag bei Vokalen als Konsonant rechnet). Daraus wurde der St.-Vers ein wichtigstes Gestaltungsprinzip der germanischen Dichtung (z. B. Beowulf, Edda, ältestes Hildebrandlied, Heliand); er besteht als Langzeile aus zwei Kurzzeilen, deren jede zwei Haupt- u. zwei Nebenhebungen hat; gewöhnlich ist die 3. Haupthebung (= 1. der zweiten Kurzzeile) mit der 1. oder 2. oder beiden durch Stabung verknüpft; so wieder bei W. Jordan u. besonders R. Wagner (Ring des Nibelungen, z. T. auch noch Tristan u. Parsifal), jetzt aber in freierer Gestalt, z. B.:

Nach Welten-Wonne mein Wunsch verlangte

aus wild webendem Bangen:
zum letzten Mal letz' es mich heut
mit des Lebewohles letztem Kuß.

Seit dem *Krist* des Otfried v. Weissenburg herrschte dann auch in Dtschld. der Endreim.

staccato (ital. = abgestoßen), Abk. *stacc.* Vorschrift, die Noten deutlich zu trennen, u. zwar nicht leichtflockig, tanzend (**spiccato*, **saltando*), sondern mit Energie u. etwas Härte; man sollte deshalb, wie auch in der neueren V-Lit. üblich, für den Springbogen . . . u. für das Stacc. | | | | unterscheiden; geschieht es nicht hin und her, sondern unter einem Bogen (so besonders auf- u. abwärts bei *Spohr), so wäre sogar (*Ricoché* u. „fliegendes“ Stacc., aufgeprallter Bogen), ——— (portato, getragener Bogen) und | | | | („festes“ Staccato, gestoßener Bogen) zu trennen. Gegensatz: *legato*, *legatissimo*. Zum Stacc. auf dem Klavier vgl. Anschlag u. Artikulation. Im Gesang gibt es zweierlei Stacc. 1) das „feste“, bei welchem jede Note als neuer Vokal*ansatz genommen wird, u. 2) (in raschesten diaton. oder chromat. Skalen) ein „geschütteltes“, das aus glissando u. Bockstriller kombiniert wird, z. B.



Stade, Friedrich, * 8. Jan. 1844 zu Arnstadt, † 12. Juni 1928 in Leipzig, wo er Dr. phil. (Philol.) wurde u. bei K. *Riedel u. E. Fr. *Richter Musik studierte. 1895—1920 wirkte er als Org. u. war seit 1886 Sekr. des Gewandhauses. Er schrieb *Vom Musikalischen-Schönen* (gegen *Hanslick, 1870, 2¹⁹⁰⁴), bearb. die 6. Aufl. v. *Brendels MG. (1879), Hg. v. Bachs Fugen des Wohltemp. Kl., in Partitur (Steingraber).

Lit.: A. *Prüfer im Mus. Wochenbl. 1904 Nr. 36/37).

Stade, Wilhelm, * 25. Aug. 1817 in Halle, † 24. März 1902 zu Altenburg, Schüler v. Fr. *Schneider (Dessau), UnivMDir. in Jena (Dr. h. c.), dann Hoforg. u. Hkplm. in Altenburg, bearb. mit R. v. *Liliencron (1854) Minnesinger-melodien f. MCh., Hg. v. Werken Bachs u. Handels, veranstaltete mehrere dt. Urauff. v. Berliozschen Werken u. schrieb einige Komp.

Stadelmann, Li, * 2. Febr. 1900 zu Würzburg, stud. 1914—20 Kl bei M. *Pauer in Stuttg., Komp. bei J. *Haas in München, wirkt seit 1922 als Lehrerin f. Cembalo, Kl, Kammermusik u. Seminar an der Münchner Akad. d. Tonk. u. ist als erfolgr. Cembalistin weit bekannt geworden; lebt in Gauting bei München.

Staden, Johann, * 1581 in Nürnberg, † ebenda im (beerd. 15.) Nov. 1634, war 1604 Hoforg. in Kulmbach-Bayreuth, seit 1616 Org. in s. Vaterstadt (Spital, dann S. Lorenz, 1618 Sebaldus). Er trug die Nürnberger Musik ins beginnende Generalbaßzeitalter hinüber als wichtigster dortiger Meister zwischen H. L. *Haßler u. Er. *Kindermann; Ausw. seiner Motetten, Arien u. Tänze v. E. *Schmitz als DTB VII 1 u. VIII 1 nebst Biogr. u. Bibliogr.; Kantaten i. Bärenr.-Verl., 4 Sätze in Gesell. Zeit I (ebd.). — Sein Sohn Sigmund Theophil (= Gottlieb) S., * 1607 in Nürnberg, † ebenda 30. Juli 1655 als Lorenzer-Org., seit 1635 Stadtpfeifer, bot in Harsdörffers Frauenzimmer-gesprächsspielen (Jahrg. 1644) das allegorische Singspiel *Seelwig*, das als älteste erhaltene dt. Oper gilt (Part.-Ausg. in MfM XIII, 53ff., Scherings Beisp. 195); anderes ebenda 1645; ferner eine *Seelenmusik trostreicher Lieder* (1644) und mehrere Melod. bei *Rist

1651; auch bot er 1637 eine vermehrte Ausg. von Haßlers Kirchengesängen. Neudrucke im Hdb. d. dt. ev. KM., im Staatl. Jugendldb., Ausw. v. Tänzen bei Nagel (*Steglich).

Lit.: E. *Schmitz in der Liliencron-Festschr. (1910).

Stadler, Maximilian (Abt St.), * 7. Aug. 1748 zu Melk (NÖ.), † 8. Nov. 1833 zu Wien, wurde nach Wiener Studienjahren 1772 Melker Benediktiner, 1786 Abt zu Lilienfeld, 1798 zu Kremsmünster, war in Wien mit Haydn u. Mozart befreundet, wie er sich auch 1826/27 durch eine *Verteidigung der Echtheit des Mozartschen Requiems* betätigte; nach kleineren Pfarrstellen lebte er seit 1815 dauernd in Wien, wo er ein Orat., Messen, Requiems, Psalmen, Kl-Sonaten und Lieder veröffentlichte; zu unterscheiden von Mozarts Clarinetisten Anton St. (Stadlertrio).

Lit.: H. Sabel, M. St.s weltl. Werke (Diss. Köln 1940).

Stadlmayr, Johann, * 1560 zu Freising, † 12. Juli 1648 in Innsbruck, 1603 am Salzburger Hof, seit 1607 Innsbrucker Hkplm., ein Hauptvertreter des Palestrinastils u. der frühbarocken KM. in Österreich mit 6—12stg. Messen, Magnificats, Vesperhymnen (mit Instr. 1617), Motetten u. Misereres (dgl. 1619/21). Von seinem Hymnen-Jg. (1628) bot *Habert 1896 die 1. Hälfte als DTÖ III 1; ferner schrieb er Weihnachts- u. Osterkantaten, geringstimmige Psalmen, Missae breves, ein Requiem usw.

Lit.: Fr. Daniel, Die konzertanten Messen J. St.s (Diss. Wien 1928); B. Hinterleitner, Die Vokalmessen J. St.s (dgl. 1930); K. Gress, Die Motetten J. St.s (ebenso 1931).

Stadtpfeifer s. Zunftwesen.

Ständchen, eine huldigende Musik im Freien, s. Gassenhauer, Aubade, Serenade, Cassation, Notturmo (Nokturn).

Ständiger Rat f. d. internat. Zusammenarbeit der Komponisten, 1934 in Wiesbaden gegr. zwischenstaatl. Ausschuß unter Vors. von R. *Strauß (Generalsekr. E. N. v. *Reznicek) in Ablösung der Internat. Ges. f. Neue Musik. Seit 1942 (Berliner Tagung) werden die dazu Delegierten von ihren Regierungen offiziell entsandt.

Stagione (ital., spr. Stadschöna), Spielzeit einer Operntruppe, dann diese selbst, die meist für den bestimmten Spielplan einer Saison eigens zusammengebracht wird.

Stagma = staatl. genehmigte Gesellschaft zur Verwertung musikalischer Urheberrechte, der *RMK angegliederte Nachfolge-Organisation (seit 1933) der Genossenschaft dt. Tonsetzer u. anderer Gesellschaften, seit 1938 auch der österr. AKM usw., nach ihren jährl. Einnahmen (1939: 14,3 Millionen RM.) führend vor allen andern Verleger- und Autorenges., der SACEM (= *Société des Auteurs et Editeurs de Musique*, Paris, der *Performing Right Society Ltd.* (London) u. der *American Society of Composers, Authors and Publishers* (New York)).

Lit.: Leo Ritter, Aufbau u. Arbeitsweise der St. (in Die Kulturverwaltg. I 1937); ders. im Jb. d. dt. Musik 1943; Stagma-Nachrichten (laufend).

Stahl, Wilhelm, * 10. April 1872 in Gr.-Schenkenberg (Lauenburg), stud. bei *Stiehl (Lübeck) u. 1906/07 am Dresdener Kons. (*Draeseke u. a.), war 1896—1922 Org. d. Matth.-Kirche, seit 1922 des Doms in Lübeck, seit 1903 SemMusL., 1920 ebenda Obermusiklehrer, 1921 Prof., Lehrer am Lübecker Kons., seit 1933 Landesmusikschule, seit 1915 Verw. der Musikabt. der Stadtbücherei. Er schrieb: Geschichtl. Entw. d. ev. KM (1903); Gesch. d. KM in Lübeck (1931); Die Lübecker Abendmusiken (1937); Die gr. Orgel d. Marienkirche (1938); dgl. d. Aegidienkirche (1940); D. Lüb. Totentanzorgel (Mainz 1932); Tunder u. Buxtehude (AfM VIII und einzeln 1926); Geibel und die Musik (1919); Die ältere Musikabt. der Lüb. Stadtb. (1931); Gesch. d. Schulgesangunterrichts (1913); Lüb. Choralb. (mit K. Lichtwark 1921); Choralb. für NWDtschl. (mit Knaak u. Liesche 1930); Dietrich Buxtehude (1937); Gottfr. Herrmann (1939); Hg. v. Lüb. Volkskinderliedern (1914); Niederdt. Volkstänze (2bdg., Braunschweig 1921—23); Orgelvor- u. -zwischenstücke (4bdg. 1909 bis 1922); Klass. Weihnachtsstücke (1902).

Stainer, Jakob, * 14. Juli 1621 zu Absam (Tirol), † ebenda Ende 1683 als der größte deutsche Geigenbauer, arbeitete als Wandergeselle auch in Cre-

mona bei den Brüdern *Amati, brachte seine Violinen (die bei deutschem Typ nur ital. Lack aufweisen u. durch die gewölbte Decke jenen Flötenklang erhielten, der zumal das 18. Jh. entzückte) seit 1639 zu Markte, war 1643—46 in Salzburgischem Dienst, bis 48 in Kirchdorf, dann bis 62 als Hofgeiger in Innsbruck, kaufte sich 1666 in Absam an, erhielt 69 den Titel eines kais. Musikers, wurde aber wegen Sympathien f. den Protestantismus ein halbes Jahr ins Gefängnis geworfen, was ihn gesundheitlich und wirtschaftlich zerbrach, so daß er in geistige Umnachtung verfiel u. in Armut starb. Seine völlig echten Stücke sind äußerst selten; Klotz u. St. Alban waren vermutl. seine Schüler, auch s. Brüder wurden als Instr.-Bauer geschätzt.

Lit.: Seb. Ruf, J. St. (1872, 292); F. Lentner, J. St. (1898); Frh. v. *Lütgendorff, Die Geigen- u. Lautenmacher II 2799ff.

Stainer (spr. stēner), Sir John, * 6. Juni 1840 in London, † 31. März 1901 (auf einer Reise) zu Verona, war Chorknabe, dann Org., 1859 UnivOrg. in Oxford, 1865 Dr. mus., 1872—88 Londoner St. Pauls-Org., seit 1876 Org.-Prof. am späteren *Royal-College*, auch als Nachf. v. *Hullah Musik-Fachberater der Volksschulen. 1888 trat er wegen Erblindung in den Ruhestand, wurde geadelt u. erhielt 81 die Oxford Musikprofessur. Er schrieb eine Passion, Kantaten, Anthems, eine HarmL., mehrere Katechismen (mit *Parry); vor allem aber bot er (mit s. Sohn John u. s. Tochter Cecie) als *Dufay and his Contemporaries* (1898) 50 Sätze des 15. Jhs. aus Hs. Bodl. Canon. misc. 213 (nebst Einl. v. Nicholson) u. *Early Bodleian Music 1185—1505* (1902 I. Faks., II Übertr.). Cecie St. schrieb auch in SbIMG II über *Dunstable.

Stamitz (kein tschechischer Name, sondern mundartl. f. *Steinmetz*, der Großvater stammte aus Marburg a. d. Drau), Johann, * 19. Juni 1717 zu Deutsch-Brod (Böhmen), † 27. (beerd. 30.) März 1757 zu Mannheim, Kantorensohn, in Mannheim angestellt anscheinend seit 1741, als schon berühmter V-Virt. 1742 bei der Frankfurter Krönung Karls VII., in Mannheim Karl Theodors

KonzM. und KammerMD., der 1743 einen Stuttgarter Ruf ablehnte. In kurzer Zeit machte er die Hofkap. zum bestgezogenen Orch. der Zeit (siehe Mannheimer Schule) u. wurde mit s. Orch.-Trios u. Sinfonien epochemachend für den neuen Instr.-Stil des Sturm u. Drang, so nicht nur bei s. Amtsgeossen F. X. *Richter, seinen persönl. Schülern *Filtz, *Cannabich, *Beck u. s. Söhnen (s. u.), sondern auch bei den entfernteren J. Chr. *Bach, *Boccherini, *Dittersdorf, *Gossec usw. 1748 wurden auf s. Rat in Paris Waldhörner eingeführt, 1751 erklang in Paris erstmals eine St.sche Sinf., 1754/55 führte er dort selbst zwei (eine schon mit Clarinetten) auf, u. bald wurden solche in London, Paris, Amsterdam in Mengen nachgedruckt; gewiß steht er seinerseits z. T. unter ital. Anregungen (*Tartini, *Sammartini, *Jommelli?), hat aber doch durch seine Eigenleistung Epoche gebildet: der rauschende Cresc.-Stil, die periodisierten, in sich gegensätzlich umschlagenden Themen, die Weiträumigkeit der Motivauswellungen, der echte Naturton, die Befreiung vom Bc. sind von großer mg. Bedeutung geworden, die von Hugo *Riemann erkannt und herausgestellt worden ist. Auch als Geiger hat er eine große Schule gebildet (über Cannabich, W. *Cramer, J. *Fränzl u. Eck geht diese Tradition zu *Spöhr). Der von Riemann vermutete Einfluß St.s auf Haydn wird neuerdings durch *Sandberger belegt (Petersjb. 1933, S. 36 ff.). Er schrieb 100 Orch-Trios (6 als op. 1, andere einzeln u. hs., 9 in H. *Riemanns Coll. mus.), eine Son. f. V. d'amore usw. (hg. v. Riemann in DTB XV/XVI), 5 V-Son. mit Kl. op. 20 bei Peters, 6 Duette f. V. u. Vc. (hg. v. W. *Altmann bei Litolf) op. 19, 50 Sinfonien (op. 3—5, 7, 8) sowie verstreute, eine Ausw. v. H. Riemann in DTB III,1 und VII,2; eine weitere bei Vieweg (Upmeyer), ein Dutzend V-Konz.e(?), Sonaten f. V. allein und mit Bc (in DTB XV/XVI), eine Messe (Paris 1755) in der Kgl. Hausbibl. Berlin, eine wohl frühe Kurzmesse in Staatsb. Berlin. — Sein ältester Sohn Karl St., * 7. Mai 1746 zu Mannheim, † (beerd. 11.) Nov. 1801 zu Jena, seit 1762 in der Mannheimer Kap., 1770 in Straßburg, hiernach als Br.- u. Viola

d'amore-Virtuos viel auf Reisen (1778 Paris u. London, dann Petersbg.), 1785 KonzM. in einer Pariser Adelskap., in Nürnberg, beim Fürsten Hohenlohe-Schillingsfürst, 1789/90 Dirig. der Liebhaberkonz. in Kassel, wieder in Rußland, seit 1794 akad. KonzM. in Jena u. als solcher von Jean Paul gepriesen, schrieb 70 (z. T. konzertante) Sinf.en (2 hg. v. Riemann in DTB VIII 2, eine hg. v. Lenzewski bei Vieweg, eine hg. v. K. Geiringer [j.] bei Augener, Lond.), eine f. 2 Orch. (vgl. Spöhr!), StrQu.e (z. T. in Orch.-Besetzung, so auch Ph. Em. *Bach), Triosonaten (je eine bei Nagel u. Vieweg), Trio G-dur f. 2 Fl. u. Vc. (hg. v. Schnapp b. Bärenr.); Duette (3 bei Nagel), ein Br.-Konz. (hg. von Cl. Meyer bei Peters, v. P. Klengel 1933); Konz. f. Vla. d'amore u. Orch. hg. v. W. Borissowsky (Bärenr.); eine Br.-Sonate (Vieweg), ein Qu. mit Cl. hg. von Dameck (Afa), ein Kl-Konz., 2 Opern. — Joh.s jüngerer Sohn Anton St., * im (getauft 25.) Nov. 1754 zu Mannheim, † vor 1809 zu Paris, wo er seit 1770 dauernd lebte, schrieb Sinf.en, StrQu.e, Duette, V-, Vc-, Kl-, Fg-Konz.e; er war der Lehrer R. *Kreutzers.

Lit. außer den hochbedeutenden Einleitungen zu den betr. Bd.en der DTB. v. H. *Riemann ders. im Hdb. d. MG. II 3 S. 133 ff.; ferner die unter Mannheim u. Cresc. aufgezählte Lit., u. A. *Moser, Gesch. d. V-Spiels S. 343ff.; P. Gradenwitz (j.), Joh. St.s Leben (Diss. Prag 1935).

Stampenei, Stampita s. Estampida.

Standfuß, Joh. Georg, † 1756 (?) in Hamburg, seit 1752 Geiger bei der Kochschen Theatertruppe in Leipzig, schrieb zu den ersten Weißeschen *Singspielen nach Coffey die wertvolle Musik (1747ff.); auch einige Motetten sind erhalten.

Lit.: G. Calmus, Die ersten dt. Sing-sp. v. St. u. Hiller (Beiheft II 6 der IMG, 1908), B. Seyfert, Das mus.-volkst. Lied 1770—1800 (Vj. X).

Stanford, Sir Charles Villiers, * 30. Sept. 1852 zu Dublin, † 29. März 1924 zu London, in Cambridge ausgebildet, wo er 1873 Org. am Trinity Coll., 1874 Univ-MD wurde, 1874—76 nochmals Komp-Schüler v. *Reinecke u.

*Kiel, wurde in Cambridge 1877 *Mag. art.*, 1883 *Dr. mus. h. c. v.* Oxford (1888 auch v. Cambridge), 1885 Dirig. des Bach-Chors in London, 1887—92 Cambridger Musikprof. (Nachf. v. *Macfarren), 1897 Dirig. der Philh. Ges. zu Leeds, 1901 geadelt, 1904 Mitgl. der Berliner Akad. d. K. „Er tat viel f. d. Kultus v. Schumann und Brahms in England; Brahms hat immer stark auf s. Schaffen gewirkt, von Wagner nahm er den ritterl. Stil des Parsifal, später kam er unter den Einfl. Verdis. In dem kirchentonartl. Kontrapunkt der Chöre s. Orat.s *Eden* gab er den Impuls zum Studium des 16. Jhs.“ (*Dent in Adlers Hdb. 21046f.). Hauptwerke: ein *Requiem* (1897); Chorballeade m. Orch. *The revenge* (1886, der zahlr. ähnl. folgten); *Tedeum* (1898); *Stabat mater* (1907). Irische Werke: eine Irische Sinf., irische Rhapsodien f. Orch.; ir. Tänze f. Orch., 6 ir. Fant.en f. V u. Kl; Gesangsballade *Phaudrig Crohoore*, eine Oper *Shamus O'Brien*, 50 ir. Lieder u. Volksliedsammlungen; 3 Kl-Konz.e; Var. über das Matrosenlied *Down among the Dead Men* f. Kl u. Orch.; ferner 6 Opern, mehrere Bühnenmusiken, 5 weitere Sinf.en, 3 Ouv., 2 V-Konz.e, Serenade f. 9 Instr.e; viel Kammermusik; Kl-Werke; Org.-W.e; Stücke f. Cl u. Kl; Anthems, Psalmen, Motetten; mehrere weltl. Oratorien; Lieder, Balladen, Chöre. Ferner schrieb er: *Studies and memories* (1908); *Musical composition* (1912) u. die Erinnerungsbücher *Interludes*; *Records and Reflections* (1922) u. *Pages from an unwritten Diary* (1922).

Lit.: J. F. Porte, *Sir Ch. V. St.* (1921); J. A. *Fuller-Maitland, *The Music of Parry and St.* (Cambridge 1934); H. P. Greene, *Ch. V. St.* (London 1935).

Starzer, Joseph, * 1726, † 22. April 1787 in Wien, wo er Hofkonz.M. war; 1760—70 Ballettkomp. in Petersburg, schuf er seitdem wieder in Wien zahlr. Musiken zu den dramt. Tanzdichtungen von *Noverre, ein Passionsorat. (1778), V-Konz., mehrere Divertimenti (2 in DTÖ 25, 2; 1 bei Vieweg), Sinf.en, Kammermusik.

Lit.: L. Braun, Die Ballettkompos. v. J. St. (Diss. Wien 1929).

Stavenshagen, Bernhard, * 25. Nov. 1862 zu Greiz, † 26. Dez. 1914 zu Genf, lebte als Schüler v. *Kiel u. *Rudorff bis 1885 in Berlin, stud. dann bei Liszt in Weimar, Pest u. Rom, wurde in Weimar 1890 Hofpianist, 1895 Hkplm., 1898 dgl. in München u. war dort auch 1901—04 Dir. der Akad. d. Tonkunst. Seit 1907 leitete er die Sinf.-Konz.e in Genf. Als namhafter Kl-Spieler schrieb er f. s. Instr. 2 Konzerte u. Einzelwerke.

Stefániai, Imre, * 1885 in Budapest, stud. Kl. am dortigen Nat.-Kons., in Berlin bei *Busoni und *Dohnányi, reiste seit 1909 in USA, war 1914—26 span. Hofpianist und ist seit 1927 Prof. der Musikhochschule in Budapest, Oberreg.-R., Dir. des Liszt-V.s, schrieb 2 Kl-Konz.e, V-Son., Kl-Stücke und pädag. Werke.

Steffani, Agostino, * 25. Juli 1654 zu Castelfranco (Venet.), † 12. Febr. 1728 (auf einer Reise) in Frankfurt a.M., kam als Knabe 1667 von Padua an den Münchner Hof, wo ihn J. K. *Kerll ausbildete, stud. 1672—74 in Rom bei E. *Bernabei weiter u. wurde 1675 Münchner Hoforg. Die Kunst *Lullys lernte er 1678/79 in Paris kennen, wurde 1680 Priester (82 Titularabt v. Lepsing), rückte 1681 zum kurf. KammerMD. auf u. schrieb bis 1688 auf Texte seines Bruders B. Terzago 6 Opern f. München (davon *Alarico* [1687] hg. v. H. *Riemann in DTB XI 2, Proben der andern in XII 2); 1674 bot er 8stg. Vesperpsalmen, 1685 3stg.e Bc.-Motetten. 1688 ging er als Hkplm. nach Hannover, wo im nächsten Jahr das neue Opernhaus mit s. *Henrico Leone* eingeweiht wurde, u. schrieb zu Libretti des Abbate Ort. Mauro 8 weitere Bühnenwerke. Mit Leibniz u. der Kurfürstin Sophie bildete er dort „den wohl klügsten Zirkel Europas“ (Fr. *Chrysander). Als gewiegter Diplomat gewann er dem Hause Braunschweig-Hannover 1692 die 9. Kurwürde (päpstl. Protonotar). Ähnlich wirkte er seit 1703 als Musiker, geistl. Würdenträger u. Staatsmann am wittelsbachischen Hof zu Düsseldorf, wo er 1707-09 drei weitere Opern schrieb. 1706 wurde er Tit.-Bischof v. Spiga, 1709 in Hannover päpstl. Resident f. Norddtschl. (hier verpflichtete er wohl Händel für Herbst 1711 als Hfkplm.), trat aber wegen der hohen Unkosten zurück, ging auf Reisen

u. lebte 1722—25 in Padua, soweit er sich nicht in London als Präs. der *Academy of ancient music* aufhielt oder mit Freund Händel auswärts Opernkkräfte aufspürte.

St. ist mit A. *Scarlatti, *Corelli, *Legrenzi, *Lotti, *Fux einer der Führer jener edlen klassizistischen Form-Wiederherstellung um 1700, die auf die spätbarocke Kontrapunktblüte v. Bach und Händel hingeführt hat; seine Stärke waren die Kammerduette u. Arien mit obl. Instr., deren drei gleichwertige, aufs feinste durchgeformte Linien höchsten Feinsinn und geistigste Zucht verraten. Die Trio-Episoden in der franz. Ouv. (seit 1691) vererbte er ebenso von Lully auf *Kusser, wie seine Gesanglichkeit und sein Kammerstil für Händel vorbildlich geworden sind. Seine Kammerduette, hg. v. Brahms in Chrysanders Ergänzung zur Händelausg.; 16 andere nebst 2 *Scherzi* u. 2 geistl. Kantaten hg. v. *Einstein (j.) u. *Sandberger in DTB VI 2; Schering Beisp. 242. Einstein fand noch 4 Bde. hs. kl. Kantaten in München; eine f. S. u. Bc. Th. W. *Werner 1919 in Hannover; als Krone gilt s. 6stg. *Stabat mater* mit 6stg. StrO. u. Org. (London 1935). 2 Triosonaten hg. v. Upmayer bei Nagel. Eine Abb. *Quanta certezza habbia . . . la musica* (Amsterd. 1695), dt. v. *Werckmeister 1699, v. Albrecht 1760. S. Briefw. mit Sophie Charl. v. Preußen in Publ. aus d. pr. Staatsarchiven Bd. 79.

Lit.: Fr. *Chrysander, Händel I (1859); G. Fischer, Musik in Hannover (21902); A. *Einstein (j.) im Km. Jb. 1910, in NMZ 49/10 (1928) u. ZsIMG X/6; H. *Riemann im Hdb. der MG II 3 S. 86f.; A. Neißer (j.), *Servio Tullio* v. St. (1902); zu *Briseide*: R. de Rensis in *Mus. d'oggi* 1921; A. Untersteiner in RMI 1907; Hildebrand, Preußen u. d. röm. Kurie (1910); W. Woker in *Der Katholik* (1887); histor.: O. Lindner, Die erste stehende dt. Oper (1855).

Steg (ital. *ponticello*) heißt bei den Str-Instr.en eine Holzleiste, über welche die Saiten gespannt sind, einestells, damit diese einzeln anstreichbar sind (deshalb auch die Wölbung der Oberkante), andernteils zwecks Verbesserung der *Resonanz durch die Schwingungen des durchlöcherten Steges über dessen Füße

auf die Oberplatte des Schallkörpers u. weiter über den Stimmstock (die *Seele*) zur Unterplatte. Den starken Einfluß des Steges auf den Klang beweist die Veränderung durch Aufsetzen eines Dämpfers (*Sordine); deshalb wird auch gelegentlich (beim *Trumscheit) der eine Stegfuß durchs Schalloch unmittelbar bis auf die Unterplatte durchgeführt.

Stege, Fritz, * 11. April 1896 in Witterschlick bei Bonn, stud. MW. in Berlin (Dr. phil.), war 1924—27 Sekr. des RDTM, dann Schriftl. der *Tonkunst*, Musikkrit. des *Westen*, darauf des *Angriff*, führt die Berliner Redaktion der ZfM u. leitet eine mus. Zeitungskorrespondenz. Er schrieb: *Das Okkulte in der Musik*; *K. Chr. Dedekind* (ZfMW VIII); *Die dt. Musikkritik d. 18. Jhs. u. d. Affektenlehre* (ZfMW X). Kompos.: Lieder.

Steglich, Rudolf, * 18. Febr. 1886 in Rats-Damnitz (Pommern), stud. bei B. *Roth Kl. bei H. *Riemann MW (1911 in Lpz. Dr. phil., Diss. *Die Quaestiones de musica u. Rud. v. St. Trond*, Beiheft IMG II 10), Kriegsteilnehmer, wurde 1919 in Hannover Kritiker, seit 1929 Priv.-Doz. in Erlangen (1934 a. o. Prof.) und war 1928ff. Hg. des Händel-Jbs., 1936—40 des AfMF. Er schrieb: Die elementare Dynamik des mus. Rhythmus (Hab.-Schr., 1930); Was weißt du von Händel? (1931); J. S. Bach (in Bückens Meistern 1935); Händel (Br. u., H. 1939); C. Ph. Em. Bach u. Homilius (Bach-Jb. 1915); Die neue Händel-opernbewegung (Händel-Jb. 1928), Studien an Mozarts Hammerflügel (Mozart-Jb. 1942) u. a. Abhh. — Hg. von C. Ph. Em. *Bachs Preuß. u. Wrttbg. Sonaten, v. dess. Sinf. (RD), v. 22 Tänzen von *Haußmann, M. *Franck, J. *Staden u. G. Vintzius, eines Cembalokonz.s von J. M. Pfeiffer, v. Altdt. Weihnachtsmusik f. Kl oder Org., von V. *Rathgebers Zeitvertreib auf d. Kl (alles bei Nagel); ferner bot er (1928) 22 Lieder aus dem Lochamer Ldb. in 3- u. 4stg. Satz.

Steigleder, Joh. Ulrich, * (getauft 22.) März 1593 zu Schwäbisch Hall, † 10. Okt. 1635 zu Stuttgart, Enkel des Wrttbg. Hoforg. Utz St., Sohn des Ulmer Münsterorg. Adam St., war seit

1613 Org. in Lindau, seit 1617 Stuttgarter Stiftsorg., seit 1627 auch Hoforg. u. vermutl. Lehrer v. *Froberger. Er veröffentlicht: *Ricercar Tabulatura* (1624, selbst in Kupfer gestochen), *Tabulaturbuch* (1627, Var. über *Vaterunser*, Neudr. v. Emsheimer, Bärenr. 1928); außerdem 2 vokale KL.-Sätze; 4 Ricerc.e (hg. von H. *Keller) im Bärenr.

Lit.: E. Emsheimer (j.), J. U. St. (Diss. Frbg. i. Br. 1927); F. Hirtler, Neuaufgefundene Org.-Stücke von Joh. U. St. (AfMF 2, 1937).

Stein, Fritz, * 17. Dez. 1879 zu Gerlachshelm (Baden), bestand 1902 in Karlsruhe das theol. Staatsex., stud. dann aber bei Ph. *Wolfrum in Heidelberg, den er auch als Dirig. vertrat, konzertierte als Org., studierte nochmals bei *Reger und *Straube in Leipzig, wurde 1906 akad. MD in Jena (bald auch Prof.), promov. 1910 in Heidelberg zum Dr. phil. (Diss. *Zur Gesch. d. Musik in Hdlbg.*, 221), wurde 1913 etatsm. a.o. Prof., 1914 Nachf. Regers als Hkplm. in Meiningen. Während der 4 Kriegsjahre konzertierte er mit s. *MCh Laon* an der Westfront, bot eine Feldausg. des Kaiser-Ldb.s, ging 1918 als Extraord. (bis 1923 auch Nicolaiorg.) nach Kiel, wurde 1925 zugleich städt. GMD, 1928 Ord., leitete hier je ein Bach-, Händel- und Tonkünstlerfest, wurde 1933 Dir. der Berliner Hochschule u. Präs.-Mitgl. der Reichsmusikkammer (insbes: f. d. Chorwesen). Hg. einer in Jena gefundenen Sinf., angeblich des jungen Beethoven (dazu s. Aufs. in SbIMG XIII), den *Jenaischen Wein- u. Bierrufer* des Joh. Nik. Bach, Beethovens Augengläserduo und dessen Var. über *La ci darem* (2 Ob. und engl. H.); J. Chr. Bachs Sinf. op. 18, 1—3 (Peters), bei Eulenburg: G. Gabrielis Sonate *Pian e forte*, H. Schütz' Sieben Worte u. Passionen nach Matth. u. Joh.; das Gelegenheitsratorium v. Händel als „Festoratorium“ (1935, Br. u. H.); Ges. Werke v. N. Bruhns (LD); s. Vortrag *Staat u. Chorgesang* im Essener Kongr.-Ber. (1929); *V.d. Organisation zur Aufbauarb. im RV d. gemCh* (Musikpflege V 69); *Keußler als Chorkomp.* (dgl. 149); Mus. Kultur u. MerZ. (Dt. Mus. Kultur I, 1936); grundlegende Biogr. von M. Reger (Athenaion 1941); Regers Leben

im Bild (1942). Eine St.-Festschr. erschien 1939.

Stein, Joh. Andreas, * 6. Mai 1728 zu Heildelsheim (Baden), † 29. Febr. 1792 zu Augsburg, 1748 Schüler der Gebr. *Silbermann in Straßburg, seit 1752 als Kl.-u. Org.-Bauer zu Augsburg ansässig, 1757 Org. an der Barfüßerk. (an dem berühmtesten s.r Werke), seitdem haupts. Kl.-Bauer (rund 700 Instr.e); er schuf die sog. dt. oder Wiener Mechanik (s. Klavier), auch einige Espressiv-Klaviere. Das Geschäft erbten s. Tochter Nanette verm. Streicher (ihr Mann war Schillers Jugendfreund, der in Wien zu Ansehen kam) u. s. Sohn Matth. Andr. Stein.

Lit.: K. A. Fischer, J. A. St. (in Zs. d. hist. V.s f. Neubg. u. Schwaben, Augsb. 1932), biogr.: Eva Hertz (hj.), J. A. St., ein Beitr. z. Gesch. d. Kl-Baus (Kallmeyer 1937); W. *Gurlitt, Schwäbische Orgelbaukunst (1941).

Steinbach, Fritz, * 17. Juni 1855 zu Grünsfeld (Baden), † 13. Aug. 1916 zu München, stud. u. a. bei V. *Lachner (Karlsr.) u. *Nottebohm (Wien), war 1880—86 2. Kplm. in Mainz, seitdem Hkplm. (GMD) in Meiningen, als Brahms-Dir. viel gereist, 1902—14 als Nachf. Fr. *Wüllners städt. Kplm. u. Kons.-Dir. in Köln, schrieb auch Kammermusik u. Lieder u. instr. 8 dt. Tänze v. Mozart.

Steiner, Jakob, s. Stainer.

Steingraber, Leipziger Musikverlag, begr. 1878 v. Theodor L. St. (1830 bis 1904), der unter dem Pseudon. „Gustav Damm“ die bekannte Kl-Schule verfaßte; die Edit. St. enthält viele wertvolle Revisionsausgg. (u. a. v. H. *Riemann). Sein Vetter Eduard St. (1823 bis 1906) war ein geschätzter Klavierbauer in Bayreuth; dessen Sohn Joh. George St. (* 1. Jan. 1858, † 16. März 1932 in Berlin), Schüler v. *Steinway Sons in New York u. bis 1907 Mitinh. der väterl. Fabrik, baute im Alter wenige, aber ganz hervorragende *Cembali.

Steinhausen, Friedr. Adolf, * 13. Juli 1859 zu Potsdam, † 23. Juli 1910 zu Boppard, stud. in Berlin u. war seit 1908 Generalarzt und Korpsarzt des 16. A.-K. in Metz. Er förderte die moderne Bewegungsphysiol. durch die Schriften: *Studien über Schultergelenkbewegungen* (Arch. f. Anat. u. Physiol.

1899); *Physiol. der Bogenführung auf StrInstr.en* (1903, ²v. A. *Schering 1920, ⁵ von Fl. v. *Reuter 1928, dagegen A. *Moser in *ZsIMG* XII 23off.); *Die physiol. Fehler u. die Umgestaltung der Kl-Technik* (1905, ^{2,3} v. L. *Riemann 1913/29); *Die physiol. Grundlagen der musikinstr. Technik* (Die Musik 1904); *Über Zitterbewegungen* (Kl-L. 1905); beim Kl-Spiel wirkten St.s Erkenntnisse ähnlich wie diejenigen v. *Breithaupt für die Armhebeltechnik statt des bloßen Fingerspiels; beim V-Spiel sind sie wohl am heutigen Verfall der Handgelenktechnik im Sinn des frankobelgischen „steifen hohen Ellbogens“ z. T. mit-schuldig geworden.

Steinitzer, Max, * 20. Jan. 1864 zu Innsbruck, † 21. Juni 1937 in Leipzig, als Münchner Musikstud. mit dem jungen R. Strauß befreundet, wurde dort 1885 Dr. phil. (Diss. *Die psychol. Wirkungen der mus. Formen*), seit 1911 Musikref. der Leipziger NN. Er schrieb: *Die menschl. und tierischen Gemütsbewegungen* (1889); *Musikalische Strafpredigten eines Grobian* (1903, ¹²26, sehr hübsch und erfrischend!); *Musik-histor. Atlas* (Bildersammlung, 1908); *Merkbüchlein f. Mitgl. von MCh.en* (1908); *Zur Meth. des Anfangsunterr. f. die Frauensstimme* (Riemann-Festschr. 1909); *R. Strauß* (grundlegende Biogr., 1911, ¹⁷28); *R. Strauß in s. Zeit* (1914, ²²22); *Zur Entw.-Gesch. des Melodr. u. Mimodrams* (1919); *Meister des Gesanges* (1920); *Das Gewandhaus unter Reinecke* (1924); *Tschaikowski* (Reclam 1926); *Beethoven* (dgl. 1927); *Pädagogik der Musik* (1929); *Was weißt du von Bruckner?* (1931), dgl. von J. Strauß? (1931). Auch verdeutschte er mehrere Texte zu Werken von *Wolff-Ferrari.

Steinmeyer, G. F. u. Co., bedeutende Orgelfabrik in Oettingen, gegr. 1847 v. Georg Friedr. St., dann unter Johannes St. (* 1857); Hauptwerk: die Domorgel in Passau (1928).

Steinway and Sons, die führende Klavierfabrik in USA., begr. 1853 in New York von Heinrich E. *Steinweg aus Wolfshagen im Harz (1797—1871), der in Braunschweig eine Kl-Fabrik gründete, die er 1850 seinem Sohn Theodor *Steinweg (1825—89) übergab (heute Grottrian-St.), um mit den andern Söhnen in der Neuen Welt sein Glück zu

finden; die neue Firma amerikanisierte ihren Namen; Chef wurde Theodore E. Steinway; Zweiggeschäfte in London, Hamburg, Berlin.

Stendhal, (eigentl. M. Henri Beyle, spr. bäl); der bekannte geistreiche Romandichter, * 23. Jan. 1783 zu Grenoble, † 23. März 1842 in Paris, ist hier nur mit zwei geringwertigen Schriften zu nennen: einem nach Carpani, Schlichtegroll usw. abgeschriebenen Buch *Vies de Haydn* [schon 1814], *Mozart et de Metastase* (²1818), Neudr. v. R. *Rolland 1914 (dt. 1921, mit einer Einl. *St. et la mus.*) und einer inhaltl. ebenso anfechtbaren *Vie de Rossini* (1824, dt. u. engl. 24, Neudr. v. *Prunières 1923); dt. Ausw. aus beiden v. *Schurig (1928).

Stenhammar, Vilhelm, * 7. Febr. 1871 zu Stockholm, † ebenda 20. Nov. 1927, stud. dort u. in Berlin (1892/93), wurde in s. Vaterstadt 1897 Dirig. d. Philh. Ges. 1900/01 2. Kplm. am Kgl. Theater, als der beste Pianist s. Landes auch Mitgl. v. Tor *Aulins Kammermusikvereinigung, 1907—23 Dirig. des Sinf.-Orchs. in Göteborg (1916 Dr. h. c.), Führer der mod. schwed. Komponisten. Opern *Tirfing* (1898; und *Ein Fest auf Solhang* (1899); 2 Sinf. (f-moll, g-moll); sinfonische Dichtung *Midvinter*; F-dur-Serenade; Ouv. *Excelsior*; 2 KlKonz.e; 6 StrQu.e; V-Son.; Kl-Son., Fantasiestück; Chorwerke: *Snöfriad*, *Ein Volk* (1905, daraus ist der Chorsatz *Sverige* zu einer Art Nationalhymne geworden), *Das Volk in Nifelheim* (1913), *Der Sang* (Text von *Rangström, zum 150jg. Jubiläum des kgl. Theaters); 2 Balladen mit Orch.; Lieder; Musik zu *W. ihr wollt* und zu Strindbergs *Travmspiel*.

Lit.: H. Küpper, W. St., ein schwed. Komp. (Die Musik 30, 1938).

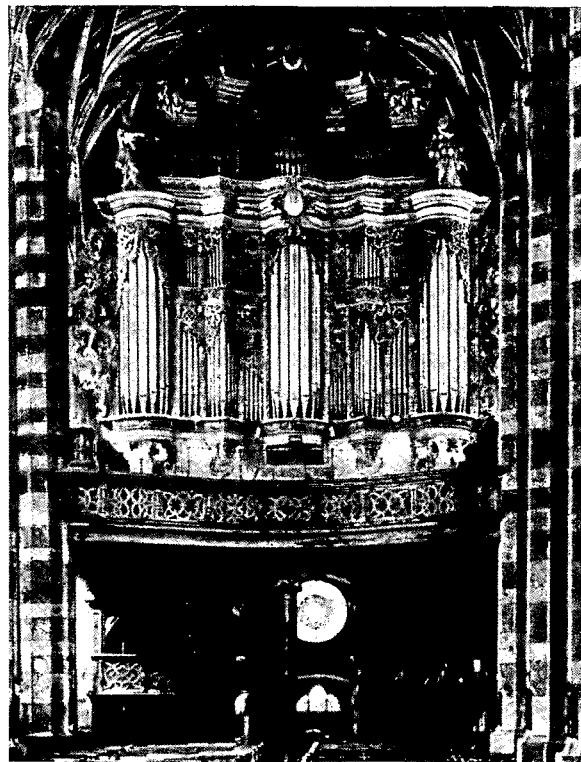
Stenographie, musikalische, vgl. J. *Wolf, Hdb. d. Notationskunde II 419—449.

stentato (ital. = mühselig): schleppend, zögernd.

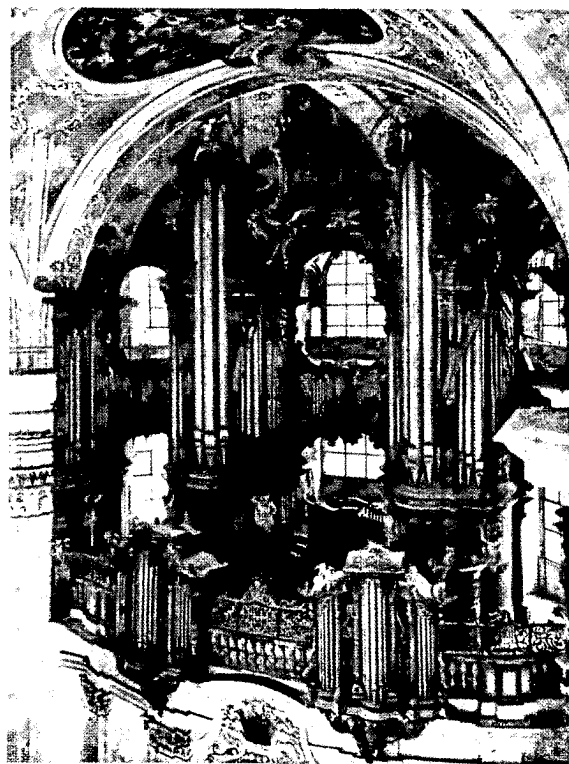
Stephan, Rudi, * 29. Juli 1887 zu Worms, gefallen 29. Sept. 1915 bei Tarnopol, stud. bei K. Kiebitz (Worms), *Sekles [j.] (Frankfurt), H. Schwartz, R. *Louis, P. *Prill in München u. ließ sich hier nieder. Er ist in seinen Liedern m. Kl. u. der Ballade *Liebeszauber* (Hebbel) f. Bar. u. Orch. ein feiner Impressionist,



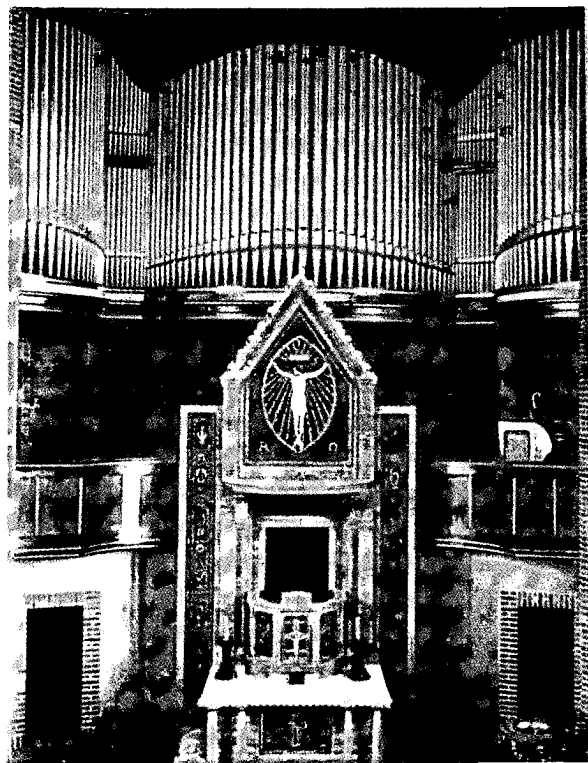
Orgel der Pfarrkirche in Kiedrich (Rhld.)
14./15. Jahrhundert
(Gotik)



Orgel der Marktkirche in Halle a. S.
1715
(Barock)



Große Orgel in Weingarten
von Jos. Gabler
(Rokoko)



Orgel in S. Georg, Frankfurt a. O.
(erbaut 1928 von W. Sauer)
(Neue Sachlichkeit)

der in s. Hauptwerke, der Oper *Die ersten Menschen* (nach dem *Mysterium v. Borngräber*, Frkft. 1920), inskonstruktiv Monumentale wächst; in s. Instr.-Werken erstrebt er (wie vor ihm z. B. bereits H. *Zilcher) die Loslösung von der Liszt-Straußschen Belastung mit außermusikalischen Programmen (so schon in der Gattungsbezeichnung *Musik*); durch edlen Schwung fesselten die *Musik für 7 Saiteninstr.* (Kl., Harfe, 5 Str.) 1912 auf dem Danziger und die *Musik f. Orch.* 1913 auf dem Jenaer Tonkünstlerfest, denen noch eine *Musik für Geige und Orch.* folgte (meist hg. v. K. *Holl).

Lit.: K. *Holl, R. St. (im *Feuer* 1920 u. einzeln 1921).

Stephani, Hermann, *23. Juni 1877 zu Grimma (Sa.), stud. auf dem Leipziger Kons. u. in München bei *Lipps u. *Sandberger (1902 Dr. phil., Diss. *Das Erhabene in der Tonkunst* usw., 1907), gründete 1903 einen Orat.-V. in Sonderburg, wurde 1905 Dirig. des LehrerGV.s u. Orch.-V.s in Flensburg, 1906 Org., Kantor, Dir. d. städt. Sing- u. d. Bach-V.s zu Eisleben (leitete 1913/14 auch den Philh. Ch. in Leipzig) und wurde 1921 Univ.-MD in Marburg (1927 Prof.). Er trat 1901 für die Einheits*partitur ein (1905 Ouv. zu *Manfred* von Schumann) und schrieb u. a. *Der Charakter der Tonarten* (1923) sowie die Abhh. *Grundfragen des Musikhörens* (1925), *Das Vierteltonproblem* (1925), *Polare Harmonik bei Beethoven* (1927); er bearb. 1904 Händels *Judas Makkabäus* (1939 „*Der Feldherr*“) und 1911 *Jephtha* (1941 „*Das Opfer*“) sowie 1910 Webers *Euryanthe*; Komp.: gem. und M-Ch.e; Orgelfuge op. 12; Lieder (Erdnergesänge op. 20, 9 v. Beneke, 5 v. Anacker, 15 v. O. Riedel, 15 v. R. A. Schröder, 20 v. J. Krannhals, 4 v. H. Claudius usw.); 75 Kanons op. 16; 8stg. Ch. mit Orch. *Herbstwald* op. 21; dgl. Dankgesang op. 22; Chöre mit Str.-O. op. 25; Festouv. op. 5; bis 1943 92 Werke. Bearb. v. Händels „*Theodora*“ und Herausgeber v. *Draesekes „*Lebenserinnerungen*“ in Vorber.

Sterkel, Joh. Franz Xaver, *3. Dez. 1750 zu Würzburg, † ebenda 21. Okt. 1817, stud. kath. Theol., wurde 1778 Hofkaplan u. Org. zu Mainz, konzertierte als Pianist in Italien, wurde 1781 Kanonikus in Aschaffenburg, 1794–97

Mainzischer Hkplm., bis er vor der franz. Revolution nach Würzburg u. Aschaffenburg weichen mußte, wo er 1805–14 bischöfl. HofMD war. Er schrieb zahlr. Sinf., Kl.-Konz.e, Kammermusik, Kl.-Stücke, Lieder. Seine Frühwerke haben zweifellos auf den jungen Beethoven gewirkt, der ihn mit der Bonner Hofkapelle 1787 besuchte: Vgl. L. *Schiedermair, *Der junge B.*; A. Scharnagel, F. X. St. (Diss. Würzburg. 1940).

Stern, Julius (j.), *8. Aug. 1820 zu Breslau, † 27. Febr. 1883 in Berlin, gründete in Berlin 1847 den Sternschen GesV., den er bis 1874 leitete, und 1850 mit Th. *Kullak u. A. B. *Marx (j.) das Sternsche Kons. (jetzt Kons. der Reichshauptstadt), das er seit 1857 allein leitete (1860 Prof.). Er gab 3 Hefte *Vokalisieren* von J. A. *Hasse heraus.

Steuerlein, Johann, *5. Juli 1547 in Schmalkalden, † 5. Mai 1613 in Meiningen, stud. unter G. *Dreßler in Magdeburg, wurde 1564 Schreiber beim Grafen von Henneberg, 1567 Stadtschreiber u. Org. in Wasungen, stud. nebenher in Jena u. Wittenberg, 1589 wurde er in Meiningen Notar, 1604 Stadtschultheiß u. kais. *Poeta laureatus*. Nach mehreren verschollenen Musikdrucken v. 1571, 73, 74 erschienen u. a. 21 *Geistl. Lieder* 4stg. (1575), 24 weltl. Gesänge (1575, Ausw. bei Kallm. 1930); eine dt. *Passion* v. 1576 ist verschollen; 23 *geistl. Gesänge* zu 4–6 St. (1576); *Epithalamia* 4–6stg. (1587); 27 neue *geistl. Ges.* a 4 (1588), 8 *geistl. Ges.* a 5 (1589); *Christl. Ges.* am Schülerfesttag (1604) sowie eine Reihe v. Einzelwerken. Von ihm stammt wohl „*Das alte Jahr*“ *vergangen ist*“.

Lit.: G. Kraft, J. St. (ZfMW XIII 425ff.); ders., *Die Thür. Musikkultur* um 1600 II (Triltsch).

Stich, Joh. Wenzel (ital. Punto), * 1746 zu Schuschnitz bei Tschaslau (Böhmen), † 16. Febr. 1803 zu Prag, wurde als Schüler v. Hampel berühmter Hornist, der 1769–74 am Mainzer, 1781 am Würzburger Hof, 1782 beim Grafen v. Artois in Paris angestellt war, dort während der Revolution bis 1799 an einem kl. Theater dirigierte u. dann in Wien wirkte, wo Beethoven für ihn die Hornsonate op. 17 schrieb; zuletzt lebte

er in Prag. St. schrieb 14 Hornkonzerte, zahlr. Kammermusik mit Hörnern, eine Hornschule u. a. m.

Stieber, Hans, * 1. März 1886 in Naumburg, stud. an den Kons. Sondershausen u. Leipzig (Krehl), Korrep. unter *Mikorey (Dessau), 1916ff. Dirig. in Koblenz, Kiel, Halle, wirkte seit 1922 in Hannover als Konz.-Dir. u. Chorleiter, seit 1937 MChDir. in Leipzig. Er schrieb das dram. Bühnenorator. *Der Sonnenstürmer* (1922), eine Opernlegende *Heiligland* (1925), chor.-dram. Spiel *Die singende Quelle* (1934); d. mus. Schauspiel *Der Dombaumeister* (Breslau 1942); 2 sinf. Oden; Sinf. Trilogie (Lpz. 1941); Sinf. Legende (Frankf. a. M. 1942); Chorw. mit Orch. *Völkerwanderung, Menschen, Faust-Kantate, Gutenberg-Kantate*; Kl-Quint.; Chöre; Orch.- u. Kl-Lieder.

Stiehl, Karl, * 12. Juli 1826 in Lübeck, † 2. Dez. 1911 ebenda, wo er (nach Stellungen in Jever u. Eutin) 1878-97 Musik-V.u. Singakad. leitete, Musikkrit. u. Kustos der Musikabt. der Stadtb. war, deren Katalog er 1893 hg. Er bot Buxtehudes Sonaten als DTD II u. schrieb: Zur Gesch. d. Instr.-Mus. in Lübeck (1855); Die Marienorganisten u. d. Abendmusiken zu L. (1888); Lübeckisches Th.-Lex. (1887); MG der Stadt L. (1891); Gesch. d. Theaters in L. (1902).

Stier, Alfons, * 13. Juni 1877 in Würzburg, stud. Naturwiss. (Dr., Stud.-Prof.) u. Musik bei *Kistler u. *Meyer-olbersleben, 1913-23 Kirchenmusiker in Nürnberg, Kritiker, seit 1930 dgl. in Würzburg, schrieb Lieder, Balladen, Chöre, Messen, OrchWerke, Kammermusik, gr. Chorwerke m. Orch. (*Sankt Michael*).

Stier, Alfred, * 27. Nov. 1880 zu Greiz, wurde Volksschullehrer, stud. 1903/04 am Lpzger Kons. (Homeyer, H. *Zöllner) u. wurde Kantor in Limbach; seit 1911 ist er Kantor an der Dresdener Versöhnungskirche, seit 1926 Vors. des dt. Tonikadobundes, dessen Mittlg. er hg. Mithg. von „Mus. und Kirche“, Hg. von J. P. Sweelinck, Psalmen (Bärenr.). Er schrieb eine *Rhaps. f. Soli, Ch. Orch., Motetten, Lieder, Volkslieder und Kammermusikwerke*; ferner *Das Heilige in der Musik* (1926) und *Zur Erneuerung der KM* (1927).

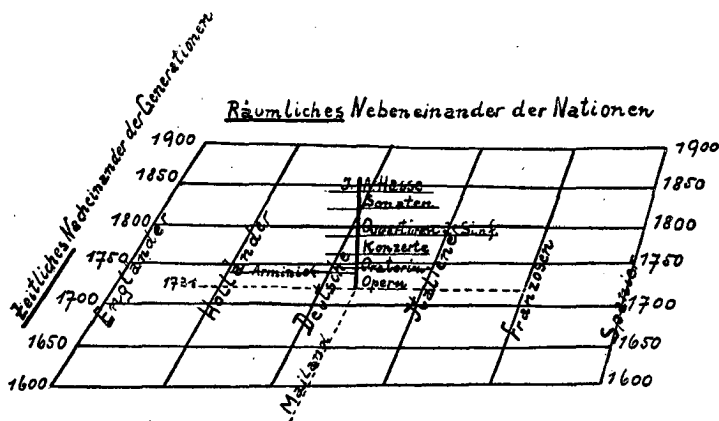
Stiftungen s. Preise.

Stil (v. lat. *stilus* = Griffel): Schreibart; Stil ist, was künstlerische Einzelfälle zur Gemeinsamkeit bindet; diese Gemeinsamkeit kann in verschiedensten Richtungen liegen: was die Prägung aller einzelnen *Tristan*-Stellen gegen diejenige aller einzelnen *Meistersinger*-Stellen abhebt u. untereinander zusammenschließt, ist der individuelle *Werkstil* des *Tristan* gegen den der *Meistersinger*; was beide nebst den andern Bühnenwerken des Meisters von der Faustouvertüre oder dem Kaisermarsch unterscheidet, ist der **Gattungsstil* des Musikdramas (Besetzungsstil; Erweiterungen: freier weltlicher, strenger Kirchenstil usw.); was sie alle gegen Werke anderer Meister eint, ist der *Persönlichkeitsstil* Wagners (Erweiterungen s. Typenlehre); was diesen mit andern deutschen Tonsetzern gegen französische oder italienische Meister verbindet, ist der *Nationalstil* (eingeengt ggf. zum Stammes-, ja **Lokalstil*); was ihn, mit Verdi oder Berlioz gegen die Meister des 18. oder 20. Jahrhunderts verbindet, ist der *Zeitstil* (eingeengt zum *Generationsstil*, erweitert zum *Epochenstil*). Jedes Kunstwerk läßt sich stilistisch in einem räumlichen Koordinatensystem untergebracht vorstellen, bei dem in der Kreuzung von *zeitstilistischem* Ordinaten- und *volksstilistischem* Abszissensystem die schöpferische Persönlichkeit steht, während auf der hierzu senkrechten Achse die *Materialstil*-Schichten (Gattungs-, Besetzungs-, Werkstile) sich erheben, also z. B. für den *Arminio* v. J. A. *Hasse: (Abb. siehe nächste Seite!)

Im Einzelfalle sind bestimmte Stile als Mischungen, z. B. v. Zeit- u. Nationalstil zu denken, etwa der *Barockstil* als Mischung von „Stil um 1700“ mit „italienischem Stil“, das *Rokoko* als Mischung von „Stil um 1750“ mit „französischem Stil“, die Romantik als solche von „Stil um 1820“ mit „deutschem Stil“ usw.; oder es treten Mischungen von *Materialstil* mit *Zeit-*, oder von *Material-* mit *Nationalstil* auf; es können sogar *Persönlichkeits-* u. *Gattungsstil* sich mischen, wie der Begriff „Händel-Opernstil“ oder „Stil der Beethovenschen Klaviersonate“, „Stil des Wagnerschen Musikdramas“ oder „typisch M. *Trappscher Konzertstil“ zeigen.

Zu beachten ist, daß Stil (auch Zeitstil!) keineswegs bloß die äußerlichen Manieren, Floskeln, Ornamente betrifft, sondern auch zum Innerlichsten des Kunstwerks hinzuführen vermag, wes-

halb man „integrierende“ (innewohnende) u. „akzessorische“ (hinzutretende) Stilmerkmale unterscheiden kann. Stil ist durchaus kein bloßer Manirismus der Form, denn schon die Wahl des



Inhaltlichen ist stärkstens durch Zeit-, Volks-, Persönlichkeits- u. Gattungsstil bedingt. Jedoch läßt sich sagen, daß je stärker u. größer die Persönlichkeit ist, desto mehr die Macht der Zeit- u. Gattungsstile zurücktritt, während der Volksstil hier in seinen äußersten Verfeinerungen spürbar werden kann; daher werden Zeit- u. Gattungsstil am deutlichsten bei den Kleinmeistern bemerkbar.

Lit.: Siehe Musikgeschichte (Zum Grundsätzlichen, S. 604a Mitte, W. *Gurlitt, G. *Adler [i.], H. J. *Moser), Komponieren, Rassenfragen in der Musik; außerdem: E. Katz (j.), Die mus. Stilbegriffe des 17. Jhs. (Diss. Frbg. i. Br. 1926); E. *Closson, *Du style* (Acta III/3, 1931).

Stile (ital.) Stil, z. B. *St. osservato* oder *romano*, der „hergebrachte“ strenge a capp.-Stil; *St. rappresentativo*, der „darstellerische“ Opernstil; *St. antico* = *Palestrinastil, *st. concitato*.

Stimmbänder s. Kehlkopf.

Stimmbildung s. Gesang 3).

Stimmbruch s. Mutation 1).

Stimme s. Gesang 1).

Stimmenkreuzung nennt man diejenige Stimmführung, bei der die tiefere Stimme höhere Töne als die höhere

Stimme u. umgekehrt erhält, was zwecks glatteren Stimmenverlaufs oder zur Vermeidung falscher *Parallelen oder zur Erzielung bestimmter Klangfarben gerechtfertigt sein muß, z. B.



Stimmer, die Brumpfeife beim *Dudelsack.

Stimmführung nennt man die Kunst, im mehrstimmigen Satz die Tonschritte logisch, korrekt u. wohlklingend verlaufen, zu lassen; der Satz kann strengstimmig (d. h. mit gleichbleibender Anzahl v. Stimmen, so beim a capp.-Satz, in der Fuge usw.) oder freistimmig (d. h. mit beliebigem Zusetzen oder Verschwinden weiterer Stimmen, z. B. in der Klavierfantasie) verlaufen. Dabei gilt zunächst: die zwischen zwei Akkorden gemeinsamen Töne werden verbunden (s. Ligatur 2); *Leittons-Verläufe werden nicht unterbrochen; die nächstgelegenen Schritte (Sekundenabstände) sind die besten, soweit sie nicht schlechte *Parallelen oder *Querstände ergeben. Über die genaueren Regeln siehe Kontrapunkt.

Stimmgabel, ein zweizinkiges Stahlstück, das beim Anschlagen (u. besonders bei nachfolgendem Aufsetzen des Fußes auf einen Resonanzboden) nach dem Verhalten der hohen Metallobertöne einen fast obertonfreien u. daher zum Einstimmen besonders klaren Eigenton erklingen läßt, erfunden 1711 von dem Londoner Hoflautenisten John Shore († 1783). Auf den *Kammerton geeichte St.n (blau angelaufen) stellt die Physikalisch-technische Reichsanstalt her. Statt dessen benutzt man auch Stimmhorn oder Stimmpeife.

Lit.: Kielhauser, Die St. (1907).

Stimmung heißt a) relativ das System der gegenseitigen Tonabstände. Dieses kann innerhalb unseres *diatonisch-*chromatischen Tonvorrats auf den Beziehungen der Obertöne beruhen, vgl. *reine Stimmung, oder auf dem *Quintenzirkel, vgl. *pythagoreische St., oder auf verschiedenen *Temperaturen, vor allem der gleichschwebenden, nämlich Teilung der Oktave in 12 gleiche Teile, vgl. die Tabelle *Tonbestimmung; dazu Grützmacher u. Lottermoser, Neue Untersuchungen an Flügeln (Akust. Zs. I 1936); b) absolut: zu „hoher“ und „tiefer St.“ vgl. Kammerton u. „A“.

Lit.: Chr. Döbereiner in ZfM März 1938.
Stimmwechsel s. Mutation 2). Dazu außerdem P. Neumann, Der Stw. (Breslau 1934).

Stimmzug, eine bei den meisten modernen Blasinstr. vorhandene Einrichtung, zwei Röhrenteile soweit in- oder auseinander zu verschieben, daß dadurch den Tonhöhen Schwankungen

einigermaßen (freilich etwas auf Kosten der relativen Reinheit) entsprochen werden kann.

Stobaeus, Johann, * 6. Juli 1580 zu Graudenz, † 11. Sept. 1646 zu Königsberg, wo er als Schüler v. *Eccard stud., 1601 als Bassist in die Kurf. Kapelle eintrat u. 1602 Domkantor, 1626 Hkplm. wurde; er gab Eccards *Preuß. Festlieder* zu 8 St. 1642/44 heraus (Part.-Ausg. v. *Teschner 1858, i. LD. Ostpreußen I, hg. v. *Müller-Blattau), vermehrte dess. 5stg.e *Geistl. Lieder auf ... Kirchenmelodeyen* 1634 um eigne Stücke, bot eigne *Cantiones sacrae 5-10 v. item Magnif.* (1624) u. zahlr. Gelegenheitsgesänge.

Lit.: R. *Eitner in MfM 1883; A. *Mayer-Reinach (j.) in SbIMG VI; L. Kamiński, J. St. z Grudziadz (Posen 1928); K. Bergis, J. St. (Kbg.er Diss. in Vorber.).

Stock, Friedrich A., * 11. Nov. 1872 zu Jülich (Rhld.), stud. am Kölner Kons. (u. a. bei Fr. *Wüllner u. *Humperdinck), war 1891—95 Geiger im städt. Orch., trat ins jetzige *Chicago Symph.-Orch.* ein, wurde dort 1901 Hilfsdirig., 1905 Nachf. v. Th. *Thomas, u. ist z. Zt. einer der führenden Dirig. in USA. (1915 Dr. h. c. der *Nordwestern University*, 1927 von Jowa, 1938 von Chicago). Er schrieb Orch.- u. Kammermusikwerke, Solostücke und Lieder.

Stockflöte (Czakan), ein Spazierstock, der nach Abschauben v. Krücke u. Zwinge eine Flöte ergab. Instr.-Beispiele bei *Lumbye.

Stockhausen, Musikerfamilie:

Franz St. d. Ä., Harfenvirtuose

(* 1792 in Köln, † 1868 in Kolmar)

verh. mit der Sängerin Marg. geb. Schmuck († 1877)

Julius St. (s.u.)

Franz St. d. J.

(* 1839 in Gebweiler, † 1926 zu Straßburg, 1871—1907 Dir. des dortigen Kons.

Julius, St. * 22. Juli 1826 zu Paris, † 22. Sept. 1906 zu Frankfurt a. M., stud. Gesang am Pariser Cons. u. bei M. *Garcia in London, wurde als Konzertbariton berühmt, der zumal Schubert, dann Brahms (*Schöne Magelone*) auf dem Podium heimisch machte; 1862 wurde er Brahms als Dirig. der Hamburger Philh.-Konz. u. d. Singakad. vorgezogen, war 1869/70 Kammer Sänger in Stuttgart, leitete 1874—78 den Ber-

liner Sternschen Ges.-V., ging dann als Gesangsmeister ans Hochsche Kons. nach Frankfurt, eröffnete dort aber schon bald eine eigne Ges.-Schule, in der er bis zuletzt zahlr. hervorragende Schüler ausbildete; auch hier führte er gern Bachsche Kantaten auf. Als Gesangsmethodiker wurde er selbst v. bedeutenden Schülern (*Messchaert, Noë u. a.) nicht restlos glücklich genannt, da er u. a. lange mit tieffixiertem Kehlkopf

arbeitete u. oft etwas eigensinnig. Register auseinanderlegte. Jedoch rühmen alle sein künstlerisches Vorbild; nicht er als einer der Ersten von den dt. Sprachlauten ausgegangen. Er schrieb: Gesangsmethode (1886/87); Das Sängeralphabet (o. J., oberflächlich); seine Chorschule schrieb M. *Friedlaender (j.).

Lit.: Julia Wirth-St., J. St. der Sänger des dt. Liedes (1927); Monika *Hunnius, Mein Weg zur Kunst (1924 u. ö.).

Stögbauer, Isidor, * 19. Sept. 1883 in Kuschwarda (Böhmerwald), Sängerknabe im Stift Seitenstetten, besuchte die Lehrerbildungsanstalt Budweis, lebt seit 1936 als Hauptfachlehrer in Krummau (Oberdonau), schrieb Sinf., Vorspiel, Feierl. Musik f. Bibl., Sonaten (darunter eine f. 2 Kl.e), Kl.-u. Org. We, Lieder u. Chormusik. *Lit.*: H. Watzlik in ZfM 1938; E. K. Pohl in Musikbl. d. Sudetend. 1938.

Stöhr, Richard (Hj.), * 11. Juni 1879 zu Wien, Dr. med., Schüler von R. *Fuchs (Komp.), am Wiener Kons., 1904 bis 38 Theorieprof. (Reg.-R.). Er schrieb die Bücher: *Prakt. Leitf. d. Harm.L.* (1909, 128); *Musikal. Formenlehre* (1911, 433 mit *Gál [j.] und *Orel); *Prakt. Leitf. d. Kontrap.s* (1913); *Modulationsl.*; *Fragen u. Antworten aus d. Harm.-L.* (1932); schrieb Kammermusik, Orch.werke, Kl.werke, Opern, Chöre, Lieder.

Stölzel, Gottfried Heinrich, * 13. Jan. 1690 zu Grünstädtl (sächs. Erzgeb.), † 27. Nov. 1749 zu Gotha, besuchte das Gymnasium in Gera, stud. bei s. Vater (einem Org.) in Schneeberg u. bei Melch. Hoffmann in Leipzig, lebte 1710—12 in Breslau, wo er eine erste Oper *Narcissus* schrieb, schuf 1712 3 weitere für die Naumburger Messe, eine für Gera, ging dann nach Italien, lieferte 1714—16 wieder mehrere frühdt. Opern für Prag, je eine für Bayreuth (1717) und Gera (1718), schrieb dann als Gothaer Hkplm. 8 Doppeljgg. Kantaten (1 Solokant. f. Alt hg. v. Bachmair 1926) u. Motetten, M.-Oratorien, weitere Opern, Konzerte (ein prächtiges f. 2 Trp.-Chöre m. Pk., Holzb., geteiltes StrOhg. v. *Schering in DTD 29/30); Enharmonische Kl.-Son. (hg. v. E. W. Böhme, Bärenr. 1936); Kammerkantaten m. Kl (Probe bei H. J. *Mo-

ser, Gesch. d. dt. Musik II 253f.). Zwei theor. Abhh. v. 1725 u. 39 blieben in engerem Kreise.

Lit.: W. Schmidt-Weiß, St. als Instr.-Komp. (Diss. München 1938); E. W. Böhme in ZfMW XIII, 333ff.

Stoeving, Paul, * 7. Mai 1861 in Leipzig, stud. hier bei *Schradieck u. in Paris bei *Léonard, wirkte in Königsberg, Hamburg, USA., wurde 1898 in London V-Lehrer an der Guildhall-School, 1907 am Trinity Coll., war 1914 bis 1918 Dir. der New Haven School in New York. Seine hübschen Bücher *Kunst der Bogenführung* (1902), *Von der Violine* (1906) u. *Allerlei Geigergeschichten* (1920?) haben sich viele Freunde erworben; *The violin, its famous players and makers* (Boston 1929).

Stockowski, Leopold, * 18. April 1882 in London (halb Schotte, halb Pole), stud. bei *Parry, *Stanford u. am Pariser Kons., wurde Org. in London u. New York, dann Dirig. in Cincinnati u. (1912—34) Philadelphia, wo er in die erste Reihe der amerik. Orch.-Leiter vorrückte (Schallplattenaufn.), 1937 in Hollywood (Film); 1917 wurde er Dr. h. c. der Univ. Pennsylvania.

Stoltzer, Thomas, * etwa 1475 zu Schweidnitz, † 29. Aug. 1526 bei Ofen (vielleicht als einer der treuen Kapläne, die mit dem König Ludwig nach der Schlacht bei Mohács auf der Flucht in der Donau umkamen); schrieb kurz vorher als ung. Hkplm. an Herzog *Albrecht v. Preußen; einige seiner Lieder u. Psalm-Motetten sind König Ludwig u. der Königin Maria v. Ungarn gewidmet. (Wegen der mit M. S. [angebl. = Magister Stoltzer] gezeichneten 38g. Messe in Hs. 1494 der Univ.-B. Leipzig hat man ihn in die Finck-Isaac-Generation hinaufrücken wollen, er gehört aber viel eher zu der frühewangel. Gruppe Senfl—J. Walter—S. Dietrich—G. Rhaw; gerade letzterer ähnelt ihm in der Schreibart). Wahrscheinlich lebte er vorher in Dresden oder Brünn. Altertümeln seine Hymnenbearb., so sind seine vierteiligen Psalmen (z. T. bereits deutsch!) kühn modernistisch; Neudr. sämtl. 40 Hymn. u. 14 lat. Ps. v. H. Albrecht u. O. *Gombosi in DTD Bd. 65; der dt. 37. Ps. hg. v. Gombosi (j.) (Blumes Chorw.); H. J. *Moser wies das Werk in ZfMW XIV

271ff. als bedeutsamen Frühversuch einer Eindeutschung der responsorialen Psalmodie nach; Messen und Motetten als „Ausgew. We. I“ hg. v. H. Albrecht aus RD 22 (1942), Hymnen nochmals in Rhaw's Hymnen I als RD 21 hg. von R. *Gerber, Lieder in Forster I als RD 20 hg. v. K. Gudewill; Einzelsätze im Hdb. d. dt. ev. KM; 5stg. Instr.-Fantasien hg. v. Gombosi (Schott 1933); 12 weltl. Sätze bot Nowak in DTO XXXVII 2; 4 im Staatl. Jugendlb., 3 in Eitners Part.-Ausg. v. Otts Ldb. 1544; 4 Sätze i. Gesell. Zeit II (Bärenr.); Weihnachtsmot. *Grates nunc omnes* hg. v. *Egidi bei *Vieweg; 2 Motetten in H. *Riemanns Hdb. d. MG II, 1 S. 175ff., der 12. Ps. 6stg. bei Ambros V; dazu auch *Ambros, MG III 381f.; H. J. *Moser, Gesch. d. dt. Musik I 343ff.

Storck, Karl, * 23. April 1873 zu Dürrenach (Els.), † 12. Mai 1920 zu Olsberg (Westf.), stud. in Straßburg u. Berlin (1897 Dr. phil.), war zeitw. Musikkrit. der *Dt. Ztg.* u. Kunstredakt. des *Türmer*, bot außer Auswahlen der Briefe Beethovens (1905); Mozarts (1905) u. Schumanns (1907) eine *Dt. Lit.-Gesch.* (1912); *Gesch. d. Musik* (2bdg. 1905, 26); *Der Tanz* (1903); *Die kulturelle Bedeutung der Musik* (1907); *Mozart* (1908); *Musik und Musiker in Karikatur u. Satire* (1911); *Musikpolitik* (1911); *E. Jaques-Dalcroze* (1912).

Lit.: A. Morgenroth, K. St., ein dt. Kunstpolitiker (D. Volksmus. 1936).

Stradal, August, * 17. Mai 1860 zu Teplitz, † 13. März 1930 in Schönlinde (Nordböhmen), Schüler v. *Leschetitzky, Bruckner u. Liszt (1884), war 1893—95 in Wien Kl.-L. an den Horakschen Kl.-Schulen, konzertierte als namhafter Pianist, seit 1919 in Schönlinde ansässig. Er bot etwa 250 Kl.-Bearb. v. Lisztschen Orch.-Wen u. älterer Kl.-u. Org.-Lit., auch v. Bruckners Sinf. (mehreres in der neuen Edit. Cotta), schrieb selbst Kl.-W.e u. Lieder sowie Erinnerungen an Bruckner u. Liszt (Bern 1929).

Lit.: H. Stradal, A. Str. (Bern 1934).

Stradella, Alessandro, * um 1645 zu Neapel, † Ende Februar 1682 in Genua. Man weiß von seinem Leben nur aus der MG. v. Bourdelot († 1685), daß er kurz vor Auffg. einer für Venedig ge-

schriebenen Oper mit der Geliebten eines dortigen Edelmanns floh, der auf ihn zunächst einen Mordversuch in Rom unternehmen ließ (daher die Oper *A. Str.* v. Plotow 1844) u. ihn nochmals 1677 in Turin lebensgefährlich verwundete (A. *Einstein [j.] in der Sandberger-Festschr. 1918), bis er in Genua tatsächlich infolge der Eifersucht einer Schauspielerin ermordet wurde. Erhalten sind 6 Oratorien, mehrere „elegant-anmutige“ (*Kretzschmar) Opern, eine Reihe v. melodisch einprägsamen Kantaten (davon 10 mit Kl.-Begl. v. *Halévy [j.] hg. v. Escudier, andere in H. *Riemanns Kantatenfrühling); Triosonaten; seine *Sinfonie a più strom.* in Modena sind die wohl ältesten *Concerti grossi. Conc. gr. i. D-dur f. StrOrch. u. Comb. hg. v. Gentili bei Ricordi, Mailand. Die 1850—90 vielgesungene „Kirchenarie v. Stradella“ stammt aus der Umgebung von L. *Niedermeyers *Stradella*-Oper (Paris 1837).

Lit.: Heinz Heß, Die Opern A. Str.s (Beiheft II 3 der IMG, 1906); A. *Schering, Gesch. d. Orat. S. 107ff., ders., Gesch. d. Instr.-Konz. S. 41ff.; ders. Beisp. 229/230. Neudr. der Oper *Forza d'amor paterno* v. A. Gentili (Ricordi 1931), dazu della *Corte in *Musica d'oggi* 1931; G. Roncaglia, *Le composizioni strumentali di A. St.* (RMI 1940).

Stradivari (lat. *Stradivarius*), Antonio, * 1644 zu Cremona, † ebenda 18. Dez. 1737 als berühmter Geigenbauer, Schüler v. N. *Amati (daher seine frühen Violinen als *amatisé* u. *allongé* bezeichnet); er schuf bis ins höchste Alter (1737!) herrliche Geigen, Bratschen u. Violoncelli (Glanzzeit etwa 1700—1720), seine Söhne halfen ihm angeblich: Francesco (1671—1743) wohl mehr kaufmännisch, Omobono (1679—1742) geigenbaulich; sein Geschäftserbe aber war zugleich sein bedeutendster Schüler: Carlo Bergonzi; fernere Schüler: Guadagnini, Gagliano, Montagnana, Balestrieri, Gobetti. Waren im 18. Jh. die Amati- u. *Stainergeigen vielleicht höher geschätzt, so seit den stärkeren Klangansprüchen des 19. Jhs., vor allem die Strad. u. *Guarneri, von denen aber die Strad. das Schönste an kunstgewerblicher Leistung überhaupt darstellen. 1937 fand z. s. Gedächtnis eine intern. Geigenausstellung in Cremona statt

(Vors. war Fridolin Hamma); ital. Katalog 1938.

Lit.: (3 Brüder) Hill, *Ant. Str., his life and work* (London, W. Hill & Sons, 1902); Leo Frh. v. *Lüttgendorff, *Die Lauten- u. Geigenmacher*; E. Herrmann, *Gesch. u. Beschrbg. v. 2 Meisterwerken des A. Str.* (New York 1929). A. *Moser, *Gesch. d. V-Spiels S. 40ff.*; B. Bacchetta, *Str., Vita e opere liutauo* (Cremona 1937); G. Hoffmann, *Str., l'Enchanteur* (Paris 1938).

Strässer, Ewald, * 27. Juni 1867 zu Burscheid, † 4. April 1933 in Stuttgart, stud. 1883—91 bei Fr. *Wüllner in Köln, war bis 1921 Komp.-L. (1918 Prof.) am Kölner Kons., 1921 auch Dozent an der Univ. Köln, dann aber bis 1932 Komp.-Prof. an der Stuttgarter Hochschule. Er schrieb: 6 Sinf.en, sinf. Fantas. (daraus als op. 10 Prolog f. Orch.), V-Konz., Kl-Konz., *Stimmungsgilder* f. StrO., Eine Tragödienouv., Orch.-Suite *Frühlingsbilder*, 5 StrQu.e; Kl-Quint.; Kl-Suite, Kl-Rhaps.; V-Son., Kl-Trio; FrCh.e; Lieder. Werkverz. v. s. Witwe (Stuttg. 1936).

Straeten s. Van der Straeten.

Strambotto, Stanzentrophe (Reime a b a b a b c c) des 14.—16. Jhs. in Italien mit nur 2 Melodiezeilen, die also viermal wiederholt wurden, durchkomponiert aber zum *Madrigal führten.

Lit.: H. *Riemann, Hdb. d. MG II 1 S. 355ff.

Strattner, Georg Christof, * um 1645 zu Gols (Ungarn), † 11. April 1704 zu Weimar, Schüler des S. *Capricornus in Preßburg u. Stuttgart, war 1666—82 Kplm. in Baden-Durlach, dann bis 1692 in Frankfurt a. M., 1694 Tenorist in Weimar, 1695 Vizekplm., Verfasser v. Kirchenliedweisen: *Vermehrte Glaub- u. Liebesübung*, 1691, 64 Mel., davon 39 bei *Zahn, wie *Löhner u. J. W. *Franck auf S. Bach wirkend, als Kantatenkomp. nicht ohne Eigenbedeutung.

Lit.: Elis. Noack im AfMW III (1921).

Straube, Karl, * 6. Jan. 1873 zu Berlin, wo er bei Heinr. *Reimann Orgel, bei Ph. Rüfer u. Alb. *Becker Theor. stud., seit 1894 Konz.-Org., der zumal seit seiner Berufung als Domorg. nach Wesel (1897) als einer der Ersten die Orgelwerke M. Regers durchsetzte. 1902 wurde er Leipziger Thomasorg.; den da-

maligen, mehr impressionistischen Stand seiner vielbewunderten Spieltechnik spiegeln die zwei Sammlungen *Alle Orgelmeister* (1904) u. *45 Choralvorspiele aller Meister* (1907), ferner ein Bd. Bachscher Orgelwerke. 1903 übernahm er die Leitung des Bach-Vereins, seit 1919 unter ihm mit dem Gewandhauschor verschmolzen (bis 1932), 1907 wurde er Orgellehrer des Kons., 1908 Prof., 1918 Thomaskantor (als Nachf. v. *Schreck), 1922 Dr. h. c., 1929 D. (Lpz.); er begründete das *Km. Inst. d. Landeskirche Sachsens* u. ist seither dessen Direktor, dirig. seit 1904 zahlr. Bach-Feste, 1925 das Händel-Fest u. bewirkte die Gründung der Neuen Händel-Gesellschaft. 1927/28 bot er erstmals Bachs *Kunst der Fuge* (in Graesers Bearb.) u. das *Mus. Opfer*; der neuen Orgelbewegung (Lit. unter Orgel, S. 592 b) folgte er (auch als Vors. d. dt. Orgelrats) anregend mit seiner neuen Sammlung *Alle Meister des Orgelspiels*, Neue Folge I/II (1929). Sodann bot er eine Ausg. der Orgelw. v. *Liszt (1917) u. Ausg. der „Acht kl. Präl. u. Fugen“ Bachs (1934), auch eine wichtige Neuausg. v. Regers Orgelfant. „Ein feste Burg“ (1938); s. vollst. Neuausg. der Orgelwerke Bachs (Peters) in Vorber. Str. ist als ein Mann von überragender Bildung einer der einflußreichsten Musiker unserer Zeit, der nicht nur Regers wichtigster Freund gewesen ist (vgl. den Band Regerbriefe v. 1928), sondern auch die jungen Komponisten G. *Ramin, G. *Raphael (hj.), H. *Grabner, J. N. *David, K. *Hessenberg, K. *Thomas, H. *Spitta, G. *Müller usw. ratgebend betreut hat. Als der schlechthin führende Lehrer einer ganzen Organistengeneration unterrichtete er u. a.: Jos. *Haas, Fritz *Stein, Karl *Hoyer, A. *Landmann, Herm. *Keller, K. *Hasse, Ad. Hamm, W. *Reimann, Fritz *Heitmann, K. *Matthaei, G. *Ramin, die Brüder *Mauersberger, Fr. Högner, Joh. Röder, Kurt Utz usw. Auch hat er dem Thomanerchor im Ausland erneut großen Ruf verschafft. Str. bot ferner Ausg. v. Bachs *Magnificat*, Händels *Dettinger Tedeum*, eine Bearb. v. Händels *Salomo* (1926) u. eine 2. Reihe der *Ausgew. Gesänge des Thomanerchors*.

Lit.: J. *Wolgast, K. Str. (1928), G. Robert-tornow, M. Reger u.

K. Str. (1907); Str.-Festgabe z. 70. Geburtstag (Köhler u. Amelang 1943); W. *Gurlitt in Musik u. Kirche XV, 1. O. *Walcker, Erinnerungen (1943); H. J. Nösselt, D. Gewandhausorch. (1943).

Straus, Oscar (j.), * 6. April 1870 in Wien, seit 1895 Thkplm., seit 1900 an Wolzogens *Überbrett*; wurde vielgegebener Operettenkomp. (vor allem *Ein Walzertraum*, Wien 1907); lebte bis 1927 in Berlin, seitdem in New York.

Lit.: R. Bizet, *Une heure avec O. Str.* (Paris 1930).

Strauß, Johann (Vater), * 14. März 1804 in Wien, † ebenda 25. Sept. 1849, Schüler v. *Seyfried, begann als Bratschist bei *Lanner u. gründete 1825 eine eigne Tanzkapelle, mit der er der beliebteste Tanzkomp. des Vormärz (seit 1833 auch auf Auslandsreisen, 1835 Hofballdir.) geworden ist. Neudr. seiner 8 berühmtesten Walzer durch H. *Gál (j.) in DTÖ XXXV 2 (1928); außerdem schrieb er Märsche, Quadrillen, Polkas, Potpourris (insges. 251 Werke, 7bdg.e Ges.-Ausg. v. s. Sohn Johann 1889 (Br. u. H.). Ob ihm der Radetzkimarsch zugehört, ist strittig.

Lit.: F. Lange, *J. Lanner u. J. Str.* (1904, 1919); R. Kleinecke, *J. Str.* (1894).

Strauß, Johann (Sohn), * 25. Okt. 1825 in Wien, † ebenda 3. Juni 1899, Schüler v. Jos. Drechsler (1782—1852), vor allem aber in der Tanzmusik-Überlieferung s. Vaters (s. o.) aufgewachsen, dem er 1844 ein eigenes Orch. entgegenseetzte, schon von seinem Erstling, dem *Gunstwerberwalzer*, an von den Wienern, dann auch in Petersburg, Berlin, London, Paris u. USA. bejubelt. Die berühmtesten seiner 479 Werke sind die Walzer *Morgenblätter* (1864), *An der schönen blauen Donau* (op. 314, 1867, mit MCh), *Geschichten aus dem Wiener Wald* (1868), *Wein, Weib, Gesang* (1869), *Wiener Blut* (1870), *Bei uns z' Haus* (1873), *Rosen aus dem Süden* (1878), *Frühlingsstimmen* (1881, f. Sopr. u. Orch.), *Kaiserwalzer*, ferner zahlr. Quadrillen, Polkas, Mazurken, Françaisen, Märsche (3 Walzer in DTÖ XXXII 2. — Die Erfolge v. *Lecocq und *Offenbach (j.) führten J. Str. zur Operette; gleich sein Erstling, *Indigo* (1871, Neubearb. v. J. Reiterer als 1001 *Nacht*, 1906, v. E. *Schliepe; als *Nacht am Bosphorus*, mit dem urspr. Stoff als Auftrag d. Reichsstelle für

Musikbearb. hg. v. H. Hartung bei Schott 1944) stellt den Walzer in den Mittelpunkt; als zweite nähert sich *Der Carneval in Rom* dem Lustspieltyp etwa von O. *Nicolai; erst die dritte wurde ein Welterfolg: *Die Fledermaus* (1874) — „gallischer *Esprit* zeigt sich gefühlvoll verwienert, in Deutschld. sonst seltene Prestissimo-*Verve* schäumt wie Champagner, die Themenverwebung grenzt an die Spieloper. Unerschöpflich prickeln Walzer von geheuchelter Entrüstung bis zu hemmungsloser Hingabe, drollige Klage wechselt mit frechem Geläch, Ziergesangsschmelz mit seligem Kater u. unsterblicher Trottelei“ (H. J. Moser, Gesch. d. dt. Musik III 535 ff.). Die weiteren seiner 16 Bühnwerke hatten zunächst meist weniger Erfolg (*Cagliostro* [Neubearb. v. Quedenfeldt u. Tutein, Danzig 1941 als „Verzaubertes Wien“, Sikorski], *Blinde Kuh*, *Prinz Methusalem*, *Das Spitzentuch der Königin*, *Der lustige Krieg*, *Waldmeister* [neubearb. v. R. *Benatzky, 1943, Bote u. Bock, Reichsstelle]), *Eine Nacht in Venedig* gewann erst seit der Bearb. von Křenek (1926) Dauererfolg, der dem *Zigeunerbaron* (1885) von Anfang an besichert war; höheres Streben erwies sich an *Simplizius*, *Jabuka* (1894, Neubearb. v. Schulz-Gellen u. Fried *Walzer als „Apfelfest“ 1943, Auftr. der Reichsstelle). An der ersten Oper *Ritter Pazman* (1892) geriet manches reizvoll, während *Die Göttin der Vernunft* wieder absank. Noch ein Meisterwerk entstand, indem Ad. Müller jun. unter den Augen des Tonsetzers ältere Tänze zu der Operette *Wiener Blut* zusammenstellte; ähnlich reizvoll das nachgelassene Ballett (bearb. v. Jos. Bayer) *Aschenbrödel*. „Mit 74 Jahren starb J. Str. schmerzlos in s. feierlichen Wiener Palais, darin der in drei Ehen u. von aller Welt verwöhnte k. k. Hofball-MD Franz Josephs, bis zuletzt braungefärbten Haars u. schlanker Jugendlichkeit beflissen, sich oft menschenscheu und voll Platzfurcht vergraben hatte — von Brahms bewundert, von Wagner, der musikalischste Schädel des 19. Jhs.‘ genannt.“ Auch seine Brüder, der „chaotisch blasse“ Jos. Str. (1827 bis 1870) mit seinen Schubertisch schwer-mütigen Mazurken (3 Walzer hg. v. *Botstiber in DTÖ XXXVIII 2, 1931),

und der posthumen Operette „Frühlingsluft“ (Neufassung v. Hardt-Warden und A. *Pepöck, Auftr. d. Reichsstelle, Hannover 1942) und der bei *Sechter ausgebildete Eduard Str. (1835—1916, Erinnerung 1906), der die berühmte Kapelle 1901 auflöste, dürfen im Bilde des musikalischen Wien nicht fehlen. Für unbearb. Urfassungen der Joh. Straußschen Operetten setzt sich R. Tanner (Wiesbaden) ein.

Lit.: E. *Schenk, Joh. Str. (Athenaion 1940); E. *Decsey (hj.), J. Str. (1921); F. Lange, J. Str. (Reclam 1912, holl. 1929); J. Schnitzer, Meister Johann (2bdg. 1920); S. Loewy (j.), Rund um J. Str. (1925); Adele Strauß, J. Str. schreibt Briefe (1926); M. Steinitzer, Was weißt du von Str.? (1931); K. *Huschke, Unsere Tonm. untereinander, Bd. 5 (1928); R. Frh. v. *Proházka, J. Str. (in Reimanns Sammlung); Eg. Neumann, Die Operetten v. Str. stilkrit. (Diss. Wien 1919); H. E. Jacob, J. Str. *father and son* (NY. 1939, auch schwed.); W. Jaspert, J. Str. (Berlin 1939); A. Witeschnek, Die Dynastie Str. (Wien 1939); Ada B. Teetgen, *The waltz Kings of old Vienna* (London 1939); H. Weise, Der instr. Kunstwalzer auf hist. Grundl. (dgl.); Br. *Weigl, Gesch. d. Wiener Walzers (Rabichs Magaz.); C. *Preiß, Beiträge z. Gesch. d. Operette (1908); E. Rieger, Offenbach u. s. Wiener Schule (1920); W. Jaspert, Joh. Str. (Bln. 1939); H. E. Jacob, Joh. Str. u. d. 19. Jhdt. (Amsterdam 1937); J. Str.-Dichtungen: Romane v. Fr. Lange (*Der Walzerkönig*, 1925), R. Kleinecke (*Des W.-K.s Liebestraum*, 1929), A. Elkan (*An der schönen blauen Donau*, 1931), P. Heim (*Ein Walzer aus Wien*, 1933); M. Kronberg (*Königswalzer*, Leipzig 1938); Novellen von R. Hohlbaum, Ch. Wutzky usw. — Denkmal in Wien.

Strauß, Richard, * 11. Juni 1864 in München als Sohn des ausgezeichneten, obgleich Wagner widerstrebenden, Waldhornisten der Hofkap. Franz Str. (1822 bis 1905), der noch 80jg. 10 Trios f. d. bayr. Postillione schrieb (Hornetüden hg. v. s. Sohn). R. Strauß wurde (in einem Zweig von oberpfälz. Stadtpfeifern abstammend) Schüler v. B. Walter (V) u. Hkplm. F. W. Meyer, absolvierte

das Gymnasium (schon währenddessen wurde sein StrQu. op. 2 u. eine ungedr. d-moll-Sinf. aufgef.), erregte durch s. Serenade f. 13 Bl-Instr.e op. 7 die Aufmerksamkeit v. H. v. *Bülow, der ihn als HofMD nach Meiningen zog — nach s. Abgang 1885 leitete Str. die Kapelle allein (Zeit der *Burleske*). Hier gewann ihn, der bis dahin klassizistische Bahnen gewandelt, Al. *Ritter für die neu-deutsche Fortschrittsidee. 1886 wurde er 3. Kplm. an der Münchner Oper, 1889—94 Weimarer Hkplm. (neben *Lassen), wo er bereits s. *Güntram* auf-führte u. die Darstellerin der weibl. Hauptrolle, Pauline de Ahna, ehelichte. 1894 wurde er 2., 1896 1. Kplm. in München, 1898 1. Hkplm. in Berlin (1908 gleich *Muck u. *Blech [j.] GMD), auch hatte er 1917—20 eine der Meisterschulen f. Kompos. an der Akad. d. K. inne. 1919—24 leitete er mit Fr. *Schalk die Wiener Staatsoper. Seitdem lebt er seinem Schaffen meist zu Garmisch, war 1933—35 auch Präsident der *Reichsmusikkammer. Bis zum 40. Lebensjahr (*Sinfonia domestica* 1904) überwiegt der Sinfoniker, seitdem (*Salome* 1905) der Musikdramatiker; reiches Liedschaffen läuft fast dauernd nebenher. In der ersten Lebenshälfte wird er der Erfüller und Vollender des Lisztischen Gedankens der *Sinfon. Dichtg.*: die Suite *In Italien* (op. 16) hebt 1887 tonmalerisch an, in *Macbeth* (1888, op. 23) schärft sich das Dissonanzenwesen, hinreißend im jugendlichen Überschwang steht der (Lenauische) *Don Juan* (1889) da; *Tod u. Verklärung* (op. 24) war 1890 ein großer Einbruch in Neuland (vgl. das nachträglich vorausgestellte Gedicht v. Al. Ritter), wenn auch dies Pathos heute schon etwas verblaßt. Dagegen bleibt das Rondeau *Eulenspiegels lustige Streiche* (1895, op. 26) eine echte Genietat; *Also sprach Zarathustra* (op. 30, 1896) wird (trotz des Gattungstitels „Ton-dichtung frei nach Nietzsche“) nicht ganz des Gedankens Blässe los, während *Don Quixote* (1898, op. 35) als „fantast. Var.en über ein Thema ritte!l. Charak-ters“ wieder ganz in Musiklanden wurzelt. Das weitausgesponnene *Ein Hel-denleben* (1899, op. 40) bildet weniger den Heroen als den verletzlich-ichtüm-lichen Künstler ab; auch die von ver-kappter zu offener Mehrsätzigkeit aus-

greifende *Sinfonia domestica* (op. 53) zeigt jenen Hang zum Selbstporträt — beide Werke enthalten aber eine Fülle prächtigster Musik. Als Nachzügler wirkt die *Alpensinfonie* (op. 64, 1915): erstaunlich in der äußeren Bildhaftigkeit, aber auch auf diese begrenzt. Die *japan. Festmusik* fügt mit reicher Verwendung von Gongs zur bisherigen Palette noch exot. Reize. Rundet dieses reiche Schaffen eine Gattungs-Epoche zum Abschluß hin, so steht Str.ens dram. Schaffen noch mehr im Wendepunkt weiterströmender Kraftverläufe.

Der Erstling, *Guntram* (op. 25, gekürzte Neubearb. Weimar 29. 10. 1940), hatte als reines Nachfolgewerk wagnergetreuer Gralsritterschaft begonnen, war dann aber im Schlußakt zur Idee Nietzschescher Selbstverantwortlichkeit abgelenkt. Die ausgesprochen „schöne“ Musik beweist, daß die Spätwerkseit dem Rosenkavalier stilistisch z. T. als Heimkehr zu diesem Frühstil verstanden werden können. Der Münchner Mißerfolg des Werkes (nie ganz verschmerzt, vgl. die „Widersacher“ im *Heldenleben*) erzeugte die halb neckische, halb bitter-ernste Abwehr des „Singgedichts“ *Feuersnot* (Text vom damaligen *Überbrett*-Leiter Ernst v. Wolzogen, op. 50, Dresden 1901). Kühn war das Wagnis, Wildes *Salome*-Drama wörtlich zu vertonen (op. 54, Dresden 1905), und noch kühner die Art, die Orchesterfarben u. die Harmonik zur Schilderung dekadenter Schrecken u. orientalischer Sinnlichkeit weit über Wagners *Klingsor*-Auftritt hinaus emporzutreiben; selbst die Singstimmen hatten an dieser Zeichnung mitzuwirken — das Werk stellt die erstaunlichste Virtuosenleistung der nachwagnerischen Komponistengruppe dar. In der *Elektra* (erstmal mit dem seither von Str. noch mehrfach als Librettist herangezogenen, H. v. Hofmannsthal [h.j.], op. 58, Dresden 1909) wird diese Höchststeigerung der expressiven Letztromantik dazu ausgebaut, durch gehäufte Hoch- u. Tiefalterationen die Harmonik zu schärfen, ja gelegentlich schon auf Dissonanzauflösung zu verzichten, die Tonalitätsspaltung also zu bloßen Farbwerten umzuschalten, gegen die dann die klug aufgesparten Schönklänge doppelt so süß wirken. Da begegnen sich seltsam

ein urtümliches Mykene u. das Jahrhundertende-Raffinement. Gingen Jüngere von hier aus in die *Atonalität hinein, so warf Str. jetzt (eins der wichtigsten Ereignisse der neueren MG!) das Steuer der Entwicklung energisch herum: in der Komödie mit Musik *Der Rosenkavalier* (op. 59, Dresden 1911) verbindet er den (modulatorisch übersteigerten) Wiener Walzer Joh. *Straußscher Prägung mit halb mozartisch gesehenem Rokoko (*Cherubino!*), um einen verösterlichten, Barockstoff (frei nach den Abenteuer des Chev. de Faublas) zu gestalten. So entstand ein Werk, das an Meisterschaft und heiterem Erfolg in s. Schaffen eine ähnliche Rolle wie bei Wagner die Meistersinger spielen sollte. Dies „Zurück zur Musik!“ erfüllte sich beinahe noch vollendeter in der *Ariadne auf Naxos* (op. 60); zuerst (Stuttg. 1912) allzu literatengeschmäcklerisch mit Molières *Bürger als Edelmann* verkoppelt (diese Stücke wurden bei der Neubearb. [Dresden 1917] als selbständige Orch-Suite abgezweigt), bietet das Werk feinsten gesangl. wie instrumentalen Kammerstil dar und eröffnet so auch den Jungen die (gerade gegen seine Riesenklankörper v. 1905—09 ersehnte) intimsolistische Orchesterkunst. Wiederholt die für das Russische Ballett geschriebene Pantomime *Josephslegende* (op. 63 [Paris 1914]) im wesentlichen die Ausdrucksmittel der *Salome*-Partitur, so bringt die *Frau ohne Schatten* op. 65 (Wien 1919) in ihrem breiten symbolistischen Legendenstil viel echt Straußische Köstlichkeiten. Die Ballettpantomime *Schlagobers* (op. 70, Wien 1924, Szenarium von Str. selbst) blieb auf der Bühne ein Versager (jedoch 1932 als Orch.-Suite wirksam); stilistisch sehr bedeutend aber wurde die von Str. selber textierte heitere Spieloper *Intermezzo* (op. 72, Dresden 1924) dadurch, daß hier die flockig-spritzige Art der Ariadne-Masken auf einen Gipfel der Parlando-Beweglichkeit geführt wurde. Die *ägyptische Helena* (op. 75, Dresden 1928) ist wieder voll schwelgerischen Wohlklangs; *Arabella* (op. 79, Dresden 1933, beide wieder von Hofmannsthal) brachte neue, slawische Würzen und erwärmte menschlich spürbar. Die kom. Oper *Die schweigsame Frau* (op. 80,

nach Ben Jonson v. St. Zweig [j.], Dresden 24. 6. 1935) wurde wieder zurückgezogen. Es folgten (auf Bücher von Jos. *Gregor) 1938 *Dafne* (op. 82, 15. 10. 1938 Dresden) u. *Der Friedenstag* (op. 81, 24. 7. 1938 München) und (mit Cl. *Krauss) *Capriccio* (op. 85, München 28. 10. 1942); das jüngste Werk *Die Liebe der Danae* (op. 83, J. Gregor) steht für 1944 oder später bevor. Im großen gesehen, war es also wohl Str.ens mg. Funktion (ähnlich wie bei Reger), folgerichtig den Auflösungsprozeß des „Fortschritts“ fast bis an die äußerste Grenze der Epoche mitzubewirken, dann aber den Weiterbestand der Tonalität zu sichern, und dies nicht als bequem gepflückte Frucht trüg Daheimgebliebener, sondern der Jugend gegenüber gerade als neue Landfindung eines wagnisfrohen Weltumseglers.

Strauß ist ungefähr in dem Menschenalter 1895—1925 stark umkämpft worden, und zwar nicht nur künstlerisch, da dié Mischung der Wesensanteile seiner Persönlichkeit, in welcher Könighches, Naturburschenhaftes und der Sinn für Materielles wie bei dem ihm stammlich verwandten Gluck sich eigentümlich begegnen, nicht von jedem verstanden wurde. Seit rund zwei Jahrzehnten ragt er als ein *Princeps musicorum* oberhalb aller Parteien, und man verehrt in ihm jedenfalls denj. Meister, dessen Gesamtleistung wir vor allem verdanken, daß Deutschlands „geistige Bilanz“ in *musicis* auch nach Wagner, Bruckner und Brahms im Ausland überragend aktiv geblieben ist.

Im Gebiet des Liedes hat Strauß den klanglichen Verfeinerungsprozeß eines Hugo Wolf (anfangs ihm noch gleichzeitig) weitergeführt, dabei aber auch die neue Soziallyrik der neunziger Jahre (Henkell, Mackay, Dehmel) herangezogen; sein Bestes bezeichnen hier nicht immer weltläufig gewordene Stücke wie *Auf, hebe die funkelnde Schale, Traum durch die Dämmerung, Freundliche Vision*, sondern etwa *Steinklopfer, Arbeitsmann, Im Späboot, Frühlingsfeier*. Seine Meisterschaft beweisen dann die 16stg.en a-capp.-Sätze op. 34 u. die *Deutsche Motette* (Rückert, op. 62, 1913). Weitere Werke: a) Kammermusik: StrQu op. 2, 5 Kl-Stücke op. 3,

Bl-Suite op. 4, Kl-Son. op. 5, Vc-Son. op. 6, Bl-Serenade op. 7, Stimmungsbilder (Kl) op. 9, Kl-Qu. op. 13, V-Son. op. 18; *Wanderers Sturmlied* (6stg. Ch. u. Orch.); Melodram *Enoch Arden* op. 38; MCh.e op. 42, 45; Chorwerk *Taillefer* op. 52, *Bardengesang* (3chörig mit Bl-Orch.) op. 55; *Die Tageszeiten* (MCh, Orch.) op. 76; *Austria* (dgl.) op. 78; Lieder op. 10, 15, 17, 19, 21 (Schlichte Weisen), 22, 26, 27, 29, 31, 32, 33, 36, 37, 39, 41, 43, 44 (m. Orch.), 47—49, 51 (m. Orch.), 56, 66 (Krämerspiegel), 67, 68 (nach Brentano, auch mit Orch. 1941), 69, 71 (8 Hymnen), Gesänge d. Orients op. 77; Konzerte: V-Konz. op. 8, Waldhornkonz. op. 11, Burleske f. Kl. u. Orch. (ohne op.), Parergon f. Kl u. Orch. op. 73 (hs.), Panathenäenzug (f. die linke Hand und Orch.) op. 74; Sinf. f-moll op. 12. Märsche: op. 1, 57, 3 ohne op.; Festl. Präludium op. 61, Japan. Festmusik (z. 2600jg. Bestehen d. Kaiserreiches Japan) op. 84; Divertimento für Orch., op. 86 nach Couperin (1942); *Verklungene Feste* (Tanzvisionen nach Couperin, ohne Opuszahl, München 5. 4. 1941); „Donau“ (sinf. Dichtg. 1942/43). Bearbb.: Glucks *Iphigenie auf Tauris* (1894), Tanzsuite nach Couperin, Mozarts *Idomeneo* (1930). Briefw. zw. Str. u. Hofmannsthal (1927, engl. 28).

Auch bearb. Str. die Instrumentationslehre v. Berlioz (2bdg., jetzt Peters, franz. v. *Closson). Faks.-Ausg. v. *Tod u. Verklärung* (Peters). Stud.-Part. der meisten Orch.-W.e bei Eulenburg.

Lit.: Fritz *Gysi, R. Str. (in Bückens *Meistern d. Mus.*, 1934); M *Steinitzer, R. Str. (1911, umgearb. 27); ders., Str. u. s. Zeit (1914); R. *Specht (j.), R. Str. u. s. Werk (2bdg. 1920); R. C. Muschler, R. Str. (1925); H. W. v. *Waltershausen, R. Str. (1921); Eug. *Schmitz, Str. als M.-Dramatiker (1907); J. *Gregor, R. Str. (München 1939); W. Schrenk, R. Str. u. die Neue Musik (1924); W. *Hutschenruey, R. Str. (Haag 1929); J. Subirà, R. Str.: *su hispanismo* (1925); A. Rosenzweig (j.), Zur Entw.-gesch. d. Str.schen M.-Dramas (Diss. Wien 1923); G. Röttger, Die Harmonik in Str.s Rosenkav. (Diss. München 1931); ders., D. Formprobl. b. R. Str. (München 1934); K. J. Krüger, H. v. Hofmannsthal u. R. Str.

(Diss. Marburg 1934); A. *Lorenz, Neue Formenkenntnisse, R. Str. „Don Juan“ (Lpzg. 1936); Herb. *Windt u. M. Steinitzer in d. *Musik* (Juni 1924); Arthur *Seidl, Straußiana (1913); T. Armstrong, *Str.'s tone poems* (London 1931); E. Blom, *The rose cav.* (London 1930); E. Gering, R. Str. u. s. Vaterstadt (1934); F. S. Kerschensteiner in *ZfM* Jg. 101 S. 596ff.; E. Wachten, Das Formproblem in der Sinf. Dichtg. v. R. Str. (Diss. Berlin 1932); ders. in *ZfMW* XVI; R. *Tenschert in *ZfMW* VIII (Kadenzbehandlungg. u. XVI (Melodietypen), *ZfM* 101 (Wortton-Verhältn.), *Musik* XXVI (Tonsymbolik bei Str.); Fr. Cooke, *R. Str., a short biogr.* (Philad. 1929); J. G. Huneker, *Essays* (N. Y. 1929); Festschr. d. R. Str.-Woche München 1930. Größere Arbeiten von W. *Schuh u. Alfr. Burgartz in Vorber. *Histor.*: A. *Seidl u. W. *Klatte, R. Str. (1896).

Strawinsky, Igor Feodorowitsch. * 17. Juni 1882 zu Oranienbaum (bei Petersburg) als Sohn eines namhaften Opernbassisten der kais. Oper, wurde Privatschüler v. *Rimskij-Korssakoff, besuchte 1915/16 u. 1925 USA., lebt in Paris. Er begann bei der Mischung überkommener russischer Elemente mit *Debussyschem Impressionismus (etwa bis zum *Sacre du Printemps*), wobei die Orchestertechnik zu bewundern ist. Stärkstens wurde Str. als Führer der Jugend (*Hindemith usw.) empfunden, als er in einem zweiten Schaffensabschnitt (etwa 1912—25) sich bewußt einer brutal-primitiven Motorik verschrieb, deren maschinenhaftes Gleichmaß viele hypnotisierte. In einer dritten Periode (*Apollon Musagète*) wandte er sich unter Rückgriff auf barocke Elemente einer Art von Neuklassik zu.

Werke: 1. Sinf. *Es-dur*, Suite f. Ges. u. Orch. *Faune et bergère* op. 2; *Scherzo fantastique* f. gr. Orch. op. 3; *Feu d'artifice* f. gr. Orch. op. 4; zwei Lieder, op. 6; vier Etüden f. Kl. op. 7; zwei Lieder op. 9; Ballett *L'oiseau de feu* (Paris 1910); Ballett *Petruschka* (1911); Ballett *Sacre du Printemps*, *Tableaux de la Russie païenne*; Oper *Le rossignol* (nach Andersen; 1914); sinf. Dichtg. *Le chant du rossignol*; zwei Serien *Pièces faciles* f. 4hdg. Kl. (1917); Lieder: *Trois poésies de la lyrique japonaise* u. *Souvenirs de ma*

jeunesse (1914); *Pribaoutki (Chansons plaisantes)* f. Ges. u. 8 Instr. (1914); *Berceuses du chat*, Suite f. Ges. u. 3 Clar (1916); *Renard*, gesungene u. gespielte Burleske (Genf 1917); *Les noces (villageoises)*, Ballettszenen mit Gesang u. Musik (1917 [1922]); *L'histoire du soldat (Die Geschichte vom Soldaten)*, ein (antimilitaristisches) Melodram (1918); *Ragtime* für 11 Instr. und *Ragmusic* für Kl (1918/19); Ballett *Pulcinella* nach *Pergolesi (1920); Pergolesi-Suite für V u. Kl; Oktett f. Bläser; drei Stücke für Clar allein (1919); „*Sinfonien*“ für Bläser; einaktige Opera buffa *Mavra*; drei Stücke für StrQu (1922) und *Concertino* für StrQu (1923); Konz. f. Kl u. Orch. (1924); Suite für kl. Orch., *Marche Valse-Polka-Galop* (1925, Orch.-Fassung des 2. Heftes der 4hd. Stücke von 1917); Son. f. Kl, Serenade f. Kl (1925); szenisches Orat. *Oedipus rex* (1926/27); antikisches Ballett *Apollon Musagète* (1928); Psalmensinfonie (1931); Ballett *Persephone* (nach A. Gide, Paris 1933, Baden-Baden 1938); VI.-Konzert (1931); *Duo concertant* f. Kl. u. VI. (1932); Konzert f. 2 Kl.e solo (1935); *Jeu de Cartes* (1936); „*Dumbarton Oaks*“ Concerto f. KamOrch. (1938, auch f. 2 Kl.e, Schott). Eine Autobiogr. *Chroniques de ma vie* (Paris 1935) erschien engl. 1936 in New York, dt. als „Erinnerungen“ im Atlantisverlag 1937.

Lit.: Herb. Fleischer, J. Str. (Berlin 1931); J. *Handschin, J. Str. (Zürich 1933); B. de Schloezer, J. Str. (Paris 1926); ders. in RM 1923, in *Von neuer Musik* (Köln 1925), im Melos IV/10; P. Collaer, *Str.* (Brüssel 1930); A. *Casella, *Str.* (Rom 1926); A. Schaeffner, J. Str. (Paris 1931), S. Ramos, *El caso Str.* (Mexiko 1929); J. *Glebrow, Das Str.-Buch (russ., Leningr. 1929); C. F. Ramuz, *Souvenirs sur J. Str.* (Paris 1929); J. Wayn-kop, J. S. (russ., Leningr. 1927); D. de Paoli, *L'Opera di Str.* (Milano 1931); M. Armitage, J. Str. (New York 1936); P. O. Ferroud im Melos IX 8/9; H. *Mersmann, Schultze-Ritter und H. *Strobel im Melos IX/12; H. *Strobel im Melos X/7; H. Mersmann, Kammermusik IV 190ff.; H. *Engel, Instr.-Konz. III 420ff.; E. Evans, *The Fire bird and Petruschka* (London 1933). Eine Str.-Nummer der

Revue mus. (1939), darin u. a. A. *Cortot; Alb. Mantelli, *J. Str. e le sue opere più recenti* (Rass. mus., Febr. 1941); G. *Pannain in *Musicasti dei tempi nuovi* (Turin 1932).

Strecke, Gerhard, * 13. Dez. 1890 in Oberglogau, Singknabe, stud. Philog. u. MW (*Kretzschmar u. Johs. *Wolf), am Inst. f. KM. u. war Meisterschüler v. G. *Schumann, Weltkriegst. (1916 bis 20 kriegsgef.), ML. in Neiße, Breslau, Beuthen, wurde AbtLeiter am Landeskons. Kattowitz, seit 1939 wieder Hptm., unter den schles. Meistern ein kompositorisch besonders wohlgewachsener. Er schrieb Lieder m. Kl. (op. 2, 4, 5, 13, 14a, 21, 27, 31, 35, 47, 48 und Neue Lieder im Volkston), mit Bl. op. 37; gem. Ch.e (op. 14, 18, 23, 30, 56, u. einzelne); Kantaten (op. 32, 39, 40, 44, 46 u. „Lob der Musik“ [1942]); MCh.e (op. 9, 15, 24, 34, 55, 57); Messen (op. 6: 5stg. a capp., op. 29: 4stg. m. Orch., op. 39 *pro defunctis* f. gemCh.), Offertorien (op. 8 f. Adv., op. 42 nach Pf.); OrgelW.e op. 1, 3, 52 (3 Präl. u. Fugen) u. 59 (Trioson.), f. Kl: Son. op. 11, Suite op. 26, Kl-Stücke op. 51; 5 StrQu.e (op. 7, 10, 20, 22, 50); f. Orch.: Sinfonietta f. StrO. op. 12, Heitere Suite f. BlO. op. 35, Suite f. kl. O. op. 38, Schles. Suiten op. 39 u. 43, Lustige Ouv. op. 44, Musik zu „Pandora“ op. 45, KonzStück f. V, Br, Orch. op. 49, Festl. Musik op. 50, 2 Sinf. op. 54 (d-moll) u. 60 (e-moll). Bearbb. aus Bachs Notenbüchlein f. StrO. (in Mosers „Musikkränzlein“). Er beschrieb sein künstl. Werden in der Caecilia 1932, Heft 3/4.

Lit.: Joach. Herrmann in *Musica sacra* 66 (Regensburg. 1939); W. Micha-

lik im Schles. Sängerböten 31/7; Organum 1933 S. 35ff.

Streichbogen siehe Bogen.

Streichende Stimmen heißen engmensurierte Flötenregister der *Orgel, bei denen der Klang durch die Reibung des Windes an Gängen, Geigen, Vc.e usw. gemahnt.

Streicher, Theodor, * 7. Juni 1874 in Wien, † 28. Mai 1940 bei Graz (Urenkel des Wiener Klavierbauers Joh. Andr. Str. [1761—1833], des Schwiegersohnes von J. A. *Stein), wurde Gesangsschüler von F. Jäger u. J. *Kniese (Bayreuth), stud. Kompos. bei *Schulz-Beuthen (Dresden) u. F. Löwe; lebte in Wien. Seit etwa 1900 trat er als talentvoller Fortsetzer der Richtung H. Wolfs mit zahlr. Gesängen hervor: 30 und 6 Wunderhornlieder; Dehmels, Nietzsches, Michelangelo-Lieder usw., Chorwerke u. a.: *Mignons Exequien*; 4 Kriegs- und Soldatenlieder (Bar, MCh, Bl.-Orch.); *Die Schlacht bei Murten* (dgl.); *Wanderers Nachtlied* (MCh); *Szenen u. Bilder aus Goethes Faust* (1911; Str.-Sext.); Instrum. mehrerer Balladen v. Löwe. 1934 wurde eine Th.-Str.-Gemeinde in Wien gegr.

Streichinstrumente sind *Saiteninstr.e, die mit einem Bogen zum Erklängen gebracht werden; lange galt der Orient als ihre Wiege (*Ravanastron* der indischen Paria, *Rebáb* u. *Kemandsche* der Araber), doch ist eine nordwesteurop. Eigentstehung in Irland u. England (Abb. im Utrechter Psalter um 860) mindestens ebenso wahrscheinlich. Der *Bogen tritt dann beim keltischen *Cruth seit dem 11. Jh. häufig auf, der *Steg fehlt kaum irgendwo. Es entwickelten sich in der Hauptsache folgende Typen:

A. zargenlose Birnengeige mit sich verjüngendem Hals u. diatonischem *Fingersatz:

m.-a. *Lira

*Rebec-Rubebe

*Pochette

B. mit *Zargen u. scharf abgesetztem Hals, diat. oder chromat. Fingersatz: Geige-Fiedel; *Viella-*Rotta

C. mit oder ohne Zargen mit Rosette, Bündeln chrom. Fingersatz:

[*Laute, *Gitarre] Gitarrengeige des frühen 16. Jhs.

spätgot. *Viola u. Renaissance-Lira da braccio

*Violine, *Bratsche, *Vc., *Kb

Der wichtigste Familienunterschied zw. den neueren Str.-I. besteht in der Gruppierung: A) spitzschultrige *Violen mit Wirbelkopf, abgekantetem Rücken, C-Löchern u. verschleiertem Klang:

*Gambe, *Viola d'amour, *Quinton, manche *Kontrabässe; B) rundschultrige *Violinen mit jonischer Schnecke, rundlicher Rückenwölbung, F-Löchern u. hellem Klang: Lyra da braccio, Ly-

rone (Baryton) [Sopr.- u. Alt-] Violine, Violoncell, manche Kontrabässe; gelegentliche *Bordun- u. Resonanzsaiten fielen als wenig zweckentsprechend mit der Zeit wieder fort.

Lit.: J. Rühlmann, *Gesch. d. Bogeninstr.* (1882); L. Grillet, *Les ancêtres du violon et violoncelle* (2bdg. 1901); O. Andersson, *Altord. Str.-I.e* (Kongr.-Ber. Wien 1909); H. J. *Moser, *Gesch. d. Str.-Instr.spiels im MA.* (Eintlg. zu A. M.s Gesch. d. V.spiels, 1923); C. *Sachs (j.), *Die Streichbogenfrage* (AfMW I, 1918); M. Greulich, *Beiträge z. Gesch. d. Str.-Instr.spiels im 16 Jh.* (Diss. Berlin 1933); A. Seiffert, *Wesen und Entstehg. d. Geigenklänge* (ZfMW XIII); T. *Norlind, *Systematik d. Str.-I.e* (Stockholm 1936); H. Backhaus, *Physikal. Untersuchungen a. Str.-I.en* (Berlin 1938); Marg. Hopfer, *Die Klanggestaltung auf Str., das Naturgesetz der Tonansprache* (1942); Alb. *Fuchs-Möckel, *Taxe der Str.instr.e* (Hofmeister 1943).

Streichquartett, Streichquintett s. Quartett, Quintett.

strepitoso (ital.) „geräuschvoll“; beim Kl nicht nur „laut“, sondern u. U. auch mit viel Pedalverwischung.

Stretta (ital. = „Enge“, dann gedrängter Höhepunkt) 1) *Engführung in der *Fuge als innere Steigerung durch vermehrte Dichte des Themengeflechts; 2) in *Arie und *Finale: Eintritt einer rascheren Bewegung, Schlußtaumel.

stretto (ital.) = drängend.

Stricharten, die durch die Bogenführung ermöglichten zahlr. *Artikulationsformen, welche aus d. Verbindung von *legato, *portato, *staccato, *martellato, *spiccato entstehen (vgl. das Notenbeisp. bei Artikulation). Besonders beliebt sind die Str. zur 1. (eigentl. z.) V-Etüde v. R. *Kreutzer (Ausgg. v. H. *Petri u. a.) oder die 4000 Bogenübungen v. *Ševčík.

Striegler, Kurt, *7. Jan. 1886 zu Dresden, wo er als Schüler v. *Draeseke, Urbach, Kutzschbach KonsL. u. 1912 Hkplm. wurde, zeitweilig auch die Volks-singakad. u. den MGV leitete. Er schrieb u. a. 4 Sinf., sinf. Vorspiel, V-Konz., Vc-Konz., Scherzo f. 7 Pauken u. Orch., Orgelsinfonie; Kammermusikwerke (u. a. Kl-Sept. m. Bl.); eine g-moll-Messe (1934); zahlr. Chorwerke; Märchen-

spiele; 2 Opern; Lieder (z. T. mit Orch.), Balladen.

Striggio (spr. stridseho), Alessandro, * um 1535 zu Mantua, wo er nach Florentiner Jahren Hkplm. war; 1567 besuchte er auch Paris u. England. — Str. ist einer der frühesten Kompon. v. *Intermedien (z. B. *Psiche ed Amore* 1565; andere 1569 u. 79); ferner veröffentlicht. er 6stg.e Madrigale (I 1560, 292, II 1571 u. ö.), 5stg.e Madrigale (I—V 1560—97 u. ö.), Programmmchansons à la *Janequin 1567 u. ö. (*Il cicalamento delle donne* [= Frauenplauderei] usw. Neudr. v. Solerti u. Alaleona in RMI XII/XIII) u. a. Briefe von ihm bot *Gandolfi in RMI XX 527ff.

Lit.: O. *Sonneck im *Musical Antiquary* Okt. 1911. — Sein Sohn Alessandro Str. war um 1607 angesehener Violinist u. Lyraspieler am Mantuaner Hof, auch Librettist *Monteverdis.

stringendo (ital., spr. Strindseh-), „drängend“, sich steigernd, schneller [u. U. zugleich stärker] werdend.

strisciando (ital., spr. Btrisch-), streifend, gleitend (wie *glissando*).

Strobel, Heinrich, *31. Mai 1898 in Regensburg, Kriegsteilnehmer, stud. bei *Sandberger u. *Kroyer in München MW (1922 Dr. phil. mit einer Diss. über *Häßler), wurde 1921 Musikkrit. in Erfurt, wo er 1925 eine Bearb. v. Cherubinis *Medea* auf die Bühne brachte, seit 1927 in Berlin am Börsenkurier, wurde 1933 Hg. des *Melos* u. lebt seit 1935 in Paris. Er schrieb: *Die Opern v. Méhul* (ZfMW VI 362ff.); *P. Hindemith* (1928, 233) und bot 1940 (242) eine Biogr. v. Debussy (Atlantis).

Stroboskopie, Beobachtung der Stimm lippenbewegung dadurch, daß man auf diese durch Schlitz vor einer drehbaren Scheibe blickt, so daß die Schwingungen (zumal krankhaft gestörte) verlangsamt hervortreten.

Lit.: E. *Barth, *Einfg. in die Physiol., Pathol. u. Hygiene d. menschl. Stimme*.

Strohfiel s. Xylophon.

Stromento (ital.), Instrument, *str. da fiato*, Blasinstr.; *da corda* Saiten-Instr.; *da penna* („Feder“-I.), Cembalo.

Strophe (griech. *στροφή*) = Wendung, wohl vom Keimrhythmus des tanzenden Chores), Gesätz, formal wiederkehrende

u. (meist auch gedanklich abgeschlossene) Einheit aus mehreren Zeilen, z. B. die Vierzeiler der sapphischen, alkäischen usw. Oden bei Horaz; vgl. akzentuierende Dichtung u. Metrik. In der Liedvertonung unterscheidet man strenge Strophenwiederholung, variierte Str.-Form, Abwechslung mehrerer Strophenmelodien (s. Ballade), Kettung solcher (*Leich, *Kantate), Kehrstrophe u. Wechselstrophe (*Rondo), schließlich das Durchkomponieren unter bewußter Außerachtlassung der Str.-Wiederholung.

Stroß, Wilhelm, * 5. Nov. 1908 zu Eitorf a. d. Sieg, V-Schüler v. Bram *Eldering (Köln), 1932—34 im Elly-Ney-Trio, seit 1934 V-Prof. a. d. Akad. d. Tonk. München u. Führer eines treffl. StrQu.s.

Strub, Max, * 28. Sept. 1900. in Mainz, V-Schüler v. Bram *Eldering, wurde 1921 Opern-Konz.m. in Stuttgart, dann in Dresden, 1925 in Weimar (Prof.), 1928—34 an der Berliner Staatsoper, seit 1933 auch an der Musikhochschule, führt seit 1931 ein ausgez. StrQu.

Strube, Adolf, * 31. Juli 1894 in Halberstadt, wo er das Lehrerseminar besuchte, stud. an den Univ. Halle u. Leipzig, wurde durch s. Lehrerfolge mit den Harslebener *Eitz-Klassen beachtet, bestand 1927 die Prfg. f. GesL. an höheren Schulen, wurde in Berlin Leiter der Musikabt. des Ev. Preßverbandes, auch Kantor u. Org., der im Rundfunk mit dem Praetoriuskreis Morgensingstunden bot, 1933 Lehrer a. d. Berliner Musikhochschule, seit 1936 Prof. a. der Hochsch. f. MErz. u. Schriftl. der „Völk. MErz.“ Er schrieb: Hdb. f. d. Tonwort-Unterr. (mit Frank Bennedik); Anl. z. Notensingen; mehrere Schuldb. er; 2- u. 3stg.e Choralbücher; zahlr. Volkslied- u. Choralsätze; 3stg.e Madrigale, bot 1941 mit Ferd. Lorenz ein „Hdb. für den Singleiter der Wehrmacht“ (Merseburger).

Strüver, Paul, * 12. Febr. 1896 in Hamburg, stud. Komp. bei *Juon u. an der Berliner Univ., Kriegsteiln., dann Schüler v. *Courvoisier u. Röhr (München), Dr. phil. (Diss. Die Kammerkantaten v. Al. Scarlatti); wurde Thkplm. 1924 in Magdeburg, 1926 Duisburg-Bochum, dann Düsseldorf, jetzt Duisburg. Er schrieb einen heiteren

Opern-Einakter *Dianas Hochzeit* (Text von O. Spengler, Tonkünstlerfest Duisbg. 1929); eine Oper *Skandal um Grabbe* (1934); Kl-Son. (1919); StrQu op. 25 (Tonkünstlerfest Weimar 1920) u. *Stille Stunden* (12 Gesänge m. Kl., 1930).

Strungk, Nikolaus Adam, * im (getauft 15.) Nov. 1640 zu Braunschweig, † 23. Sept. 1700 in Dresden, Sohn des mit H. Schütz befreundeten Org. Delphin Str. (1601—94, dazu M. *Seiffert in AfMW II), dem er schon 12jg. half, wurde 1661 KonzM. in Celle, 65 in Hannover, 1678 RatsMD in Hamburg, wo er dt. Opern schrieb, sollte an den Berliner Hof des Gr. Kurfürsten, wurde aber 1682 hannöv. Kammerkompon. u. begleitete s. Herrn nach Rom, wo er *Corelli durch Violin-Doppelgriffe u. *Skordaturtechnik verblüffte (dieser soll gesagt haben: „Wenn ich *Arcangelo* heiße, müßtest du *Arcidiavolo* heißen“ — Str. war allerdings ein berühmter Großsprecher.) Auch vor dem Kaiser in Wien glänzte er als VVirt; 1688 wurde er Dresdener Vizekplm. (Nachf. v. Chr. *Ritter) u. schrieb hier ein Osterorator., 1693 erhielt er als 1. Hkplm. die Stelle v. Chr. *Bernhard. Von Dr. aus leitete er während der Messe frühdt. Opern in Leipzig (1693 seine *Alceste* v. 1680) u. siedelte 1696 dafür ganz dorthin über (16 Opern in Leipzig); 1684/85 ließ er je 100 seiner Opernarien drucken, doch sind nur die aus *Esther* erhalten; v. s. Instr.-Werken ist je eine 3- u. 6stg.e Sonate in Upsala hs. vorhanden, eine Reihe v. Orgelwerken autogr. v. 1688 liegt in Amerika, davon sind fünf fugierte Capricci fälschlich unter Georg *Reuter sen. in DTÖ XIII 2 gedruckt. 2 Doppel-fugen f. Org. hg. von M. *Seiffert (Organum). Dagegen ist seine *Mus. Übung auf der V. oder Va da gamba, in etl. Sonaten über die Festges., in gleichen etl. Ciaconen mit 2 V bestehend* (1691) vorläufig verschollen. Die Liedersammlung mit studentischem Einschlag *Leüholeons Galamelite* (Celle 1671) stammt vielleicht von Str.s Vater.

Lit.: Fritz Berend, N. A. Str. (Diss. München 1913). M. *Seiffert in ZIMG IX 293; A. *Moser, Gesch. d. Vspiels S. 109ff.

Studentenmusik ist durch viele Jahrhunderte eine der wichtigsten soziologischen Erscheinungsformen der Ton-

kunst gewesen, in erster Linie als Studentenlied, dann auch instrumental als Ständchenliteratur fürs **Collegium musicum*. Die wichtigste m.-a. StudL.-Sammlung, die *Carmina burana*, der Vaganten (aus Benediktbeuren, 13. Jh., seit 1803 Staatsbibl. München, Ausg. v. Schmeller, W. *Meyer u. a.), zeigt nur einige linienlose Neumierungen, doch sind mehrere Melodien in französ. Quellen erhalten. Zur Poesie der fahrenden Schüler (Goliarden, nach ihrem vorgeblichen Schutzpatron Goliath) rechnet auch die dt.-lat. Mischpoesie vieler Weihnachtslieder, wie des *Quempas* (= *Quem pastores laudavere*, vgl. *Hoffmann v. Fallersleben, *In dulci jubilo*, 1861). Stud.-Gesang um 1500 spiegelt das Rostocker Ldb. (hg. v. Ranke u. *Müller-Blattau). Eine ältere Melod. des *Meum est propositum* noch bei Lasso, der auch sonst Kommersgesänge benutzt hat. Wirkungsvolle Einzelstücke: A. v. *Bruck, *So trunken wir alle*; *Sen fl, *Quotlibet Praesulem sanctissimum*; J. *Eccard, *Pocula hesterna*; A. *Uten-dal, *Wolauß ihr Brüder* (8stg.); N. *Rosthius, *Proficiat ihr lieben Herren*; *Lassus, *Fertur in convivium*, ders., *Vinum quae pars?*; J. de *Vento, *Wolauß ihr Brüder* (1571). Eigne Stud.-Sammlungen blühten um 1600: J. *Jeep, *Studentengärtlein* 1607, 18; P. Rivander, *Studentenfreud* 3—8stg. (Nürnberg 1621); Er. *Widmann, *Musical. Studentenmut* (Rotenburg 1622); J. H. *Schein, *Studentenschmaus* (Lpz. 1626); Musophilus [= Henning] *Dedekind, *Studentenleben* (Erfurt 1627, verschollen); D. *Friderici, *Hilarodicon* (Rostock 1632); moderne Auswahl: H. J. *Moser, *Studentenlust* (Schauenburg, Lahr 1930); ders., *Corydon* 129ff.; II 58ff. — In der Zeit des Solo-Bc.-Liedes blieben die Studenten Hauptauftragsgeber, die sich statt der rückschrittlichen Kantoren an die modernistischen Organisten als Tonsetzer hielten — so bei H. *Albert u. Ad. *Krieger, im 18. Jh. bei *Görner u. *Sperontes; dazwischen das hs. Ldb. des Stud. Claudius (dazu Niessen in Vj. VII) u. die ebenfalls Leipziger *Rüstkammer auf der Harfe* (1717). — Instrumentalsammlungen: Erasmus *Kindermann, *Deliciae studiosorum* (Nürnberg 1642, Bläser-suiten); Joh. *Rosenmüller, Stu-

dentemusik a 5 (Lpz. 1655); auch mehreres v. *Petzold. Ein deutliches Bild des südd. Stud.-Mus. um 1740 bietet V. *Rathgebers Augsbg. Tafelkonfekt; für das Jahrh.-Ende zeugen C. M. *Bellman (*Fredmanns Epistlar*, Stockholm.) u. Mag. Kindleben, *Akad. Ldb.* (Halle 1782). Die wichtigsten Quellen sind dann: Rüdigers Trink- oder Kommerschlieder (Halle 1791); J. W. G. Schneider, *Melodien für die besten Kommerslieder* (Halle 1801); *Kommersbuch Germania* (1815); Allg. *Kommers-u. Ldb.* (1815); *Dt. Burschenlieder* (Jena 1817); *Methfessels *Kommers-u. Ldb.* (1818); *Auswahl deutscher Lieder* (1825, Lpz. 1844); Kugler-Reinicks *Ldb. f. dt. Künstler* (1832/33); G. Brauns *Ldb. f. Studenten* (Berlin 1844); Göplers *Dt. Lieder-u. Kommersb.* (Stuttgart 1847); Herm. Schauenburgs *Lahrer Allg. dt. Kommersbuch* (entstanden aus den *Deutschen Liedern* [Bonn 1843] unter Mitw. v. E. M. Arndt u. J. W. *Lyra, Lahr 1858, seit der 51. Aufl. [1893] betreut v. Ed. Heyck, seit der 144.—150. Aufl. [1929] mus. beraten v. H. J. *Moser u. A. Schlenker [1924ff.]). Das zweitwichtigste daneben wurde das *Deutsche Kommersbuch* (seit 1874/76, bearb. v. K. Reisert f. d. kath. Verbindungen; ders. *Deutsche Lieder* (1904); für die mg. Erforschung des Bestands vgl. bei Peters die *Kommersabende* (1892 hg. v. Max *Friedlaender [j.]). Das St.-Lied hatte mit dem Verfall der *Collegia musica* um 1750 den mehrstimmigen Satz fast ganz aufgegeben u. wurde bloß 1stg. er Kneiptafelgesang. Doch brachte die MCh- u. *Liedertafelbewegung spürbaren Auftrieb (z. B. die 3- u. 4stg. en Sätze im Hallischen Ldb. f. dt. Studenten, 1848). Hochwertvoll waren die neuen Weisen v. C. M. v. Weber, C. *Kreutzer, *Methfessel, *Lyra, *Reissiger, Chr. Lob Schmezer, während um 1890 bei O. Lob die Haltung merklich absank. Fast einzig die Sängerschaften (farbentragend der Weimarer, schwarz der Sondershäuser Verband) pflegten im allg. wieder das mehrstimmige Singen. Von großer Bedeutung wurde seit etwa 1927 der Einbruch der Finkensteiner Bewegung in den Studentengesang (W. *Hensels Ldbb.; vgl. *Krummehennersdorf, ein Singwochenbericht des Leipziger Arion*, 1928). 1933

bis 39 floß die St. mit dem Musiziergut der nat.-soz. Bewegung zusammen, seitdem ist sie durch das Soldatenlied abgelöst.

Lit.: H. J. *Moser, Aus der Gesch. d. dt. StudM. (Aufsatzreihe in der Zs. Dt. Sängerschaft 1929ff.); *Fortunatus-Semesterblätter*, hg. v. Ed. Heyck (Lahr); K. Reisert, Aus dem Leben u. d. Gesch. deutscher Lieder (1929); H. *Kretzschmar, Gesch. d. dt. Liedes (1911 passim, besonders S. 166ff.; H. Rosenwald (j.), Das dt. Lied zw. Schubert u. Schumann (Diss. Hdlbg. 1929) S. 49ff.

Stucken s. Van der Stucken.

Stürmer, Bruno, * 9. Sept. 1892 zu Freiburg i. Br., stud. am Karlsruher Kons. u. bei *Wolfrum (Hdlbg.), wurde Thkplm., stud. nochmals MW in München, Kriegsteilnehmer, wirkte dann in Karlsruhe u. Heidelberg, wurde 1922 Opernkplm. in Remscheid, dann Essen, gründete 1926 in Homberg (Niederrh.) eine Musikschule, lebt jetzt in Kassel als Pianist u. Chorleiter, als Nachf. v. *Rinkens Bundeschormeister der Eisenbahner-Gesang-V.e. Er schrieb in natürlich wachsender Modernität A) Instr.-W.e.: u. a. Suite f. 9 Soloinstr. op. 9; V-Son.; StrQu.e.; 2 Solosonen (V, Vc); Kl-Trios op. 19, 27, 59; Musiken f. V u. Vc op. 21 u. 74; Tanzsuite f. Kammerorch.; *Zeitgesichte* (3 Tänze, dgl.); Bl-Quint. op. 26; Passac. usw. (Vc, Kl op. 30); Burleske Musik f. Orch. op. 35; Kl-Konz. op. 41; *Masken* (dram. Tanzfolge op. 43); Tanzdrama *Die Maske der Katze*; 8 Inventionen für Klavier op. 50; Suite f. Liebhaberorch. op. 53; Var. u. Rondo (Fl u. Kl op. 54); Feierliche Musik f. 2 StrO. op. 65; Var. u. Fuge f. Orch. op. 67; Konzertino f. 2 Kl.e op. 82. Ratsherren-Serenade (f. Kam-Orch. und Kl. ad lib.). — B) Gesang u. Instr.e: *Erlösungen* (Alt u. StrQu); 3 Ges. (Alt, Fl, Kl); Balladé *Der alte Müller* (Bar., GemCh, Orch.); Musiken zu einem Schauspiel von A. Paquet op. 18, zu *Das tapfere Schneiderlein* op. 22; Motette für Alt, MCh, Orch. op. 28; *Marienlieder* (Bar., Kammerorch. op. 31); *Lieder der Geisha* (S, Fl, Clar, V, Br, Vc) op. 46; *Die Messe des Maschinenmenschen* (Bar., MCh, gr. Orch. op. 48, 1932); *Den Gefallenen* (MCh u. Org. oder Bl.-O.) op. 57; Kl-Lieder

op. 23 u. 34; sinfon. Kantate V. d. *Vergänglichkeit* (Alt, MCh, Orch. op. 58); *Lieder aus den Lüften* (Bar., Kammerorch. op. 61); *Morgengesang am Schöpfungsfeste* (S., Bar., GemCh, Orch) op. 68. *Musikantenleben* (MCh, 6 Instr.e, Pk) op. 69; *Das Lied vom Kinde* (FrCh, 6 Instr.) op. 70; 2 kl. Kantaten op. 72; *Abendlieder* (gemCh, 6 Instr.e) op. 78; *Der Rattenfänger v. Hameln* (Bar., KinderCh, Kammerorch.) op. 79; *Der steile Weg* (S), Bar., Orch., MCh, KinderCh) op. 81; Bauernweihespiel, (MCh, GemCh, ad lib. Pos.); Requiem; „Darum ist die Welt so groß“ (Goethe), Kantate (op. 98); Dt. Konzert f. Bar. u. StrO.; Heitere Musik f. BlO. (1942). Vor allem schrieb St. als einer der besten heutigen Chorkomponisten Ch. a capp.: MCh.e: op. 1—3 (8stg.), 10, 29, 32, 33, 36, 37, 38 (m. Schlagz.), 39, 40, 44, 47, 49, 51, 56, 60, 62 (mit 2 Hörnern), 71 (3stg.), 75, 76, 77, 80; GemCh.: op. 7 8stg. u. Schlagz.); 20, 42, 52, 64 (2 3stg.e Ch.e); FrCh: op. 5, 6 (6stg.), 55, 66 (m. kl. Orch.); KinderCh: op. 63. Außerdem mehreres ohne op.-Zahl.

Lit.: G. Pallmann, Br. St. (Die Musikpfl. 1940), D. Stoverock ebenda 1942.

Stürze heißt der Schalltrichter an den Blechblasinstrumenten; die Vorschrift: „St. hoch!“ will den Glanz des Klangs möglichst steigern.

Stufen heißen die Einzeltöne der *Tonleiter; man unterscheidet (nicht ganz glücklich) Stammstufen (weiße Klaviertasten) u. abgeleitete Stufen (schwarze Tasten), sollte aber statt der absoluten die relativen Stufen werten, also diatonische u. chromatisch alterierte unterscheiden: z. B. in Es-dur ist a ein künstlicher, als ein natürlicher Ton. Vgl. auch *enharm. Verwechslung.

Stumpf, Carl, * 21. April 1848 zu Wiesenthaid (Unterfranken), † 25. Dez. 1936 in Berlin, stud. 1865—70 in Würzburg und Göttingen (Dr. phil.) und habilitierte sich dort 1870 für Philos. 1873 kam er als Ordinarius nach Würzburg, 1879 nach Prag, 1884 nach Halle, 1889 nach München, 1893 nach Berlin; Geh.RegR., Mitgl. d. Akad. d. W., Ritter des *Pour le mérite*, seit 1928 im Ruhestand. Mit seinem Hauptwerk *Tonpsychologie* (I 1883, II 90) wurde St.

zum Begründer eines neuen Wissenschaftsgebiets, indem er die bei *Helmholtz noch wesentlich bloß objektiv akustisch u. sinnesphysiologisch betrachteten Probleme des Musikhörens überzeugend in das Gebiet der Psychologie verlegte (H. *Riemann geht mit seiner „Lehre von den Tonvorstellungen“ noch einen Schritt weiter, Musik als Logik zu entsinnlichen — den Unterschied beider zeigt sehr deutlich der Streit um Konsonanz u. Konkordanz, Lillencron-Festschr. 1910, St.s Beiträge 6 u. ZfPsychol. Bd. 58). Wichtig ist besonders St.s Theorie der Entstehung der Musik aus Ruferketten u. damit die Wiederentdeckung der *Konsonanz als eines Verschmelzungsphänomens, ferner seine Vokal- u. Klangfarbensynthese (als Gegenstück u. Fortsetzung der Helmholtzschen Klfgb.-Analyse). Weitere Schriften: Die pseudo-aristotel. Probleme (1897); Gesch. d. Konsonanzbegriffs (I im Altertum, 1897); in den von ihm hg. *Beiträgen zur Akustik u. MW* (1898, 9 Hefte); I Kon.s. u. Dissonanz, II Neues über Tonverschmelzung, III Tonsystem u. Musik der Siamesen, IV Erkennen v. Intervallen u. Akkorden bei sehr kurzer Dauer, Differenzttöne u. Konsonanz, Über zusammengesetzte Wellenformen; V Beobacht.en über Kombinationstöne; VI Konsonanz u. Konkordanz; akust. Versuche mit [dem Wunderkind] Pepito Arriola; VIII Über neuere Untersuch. z. Tonlehre; IX Singen u. Sprechen; Über Tonpsychol. in Engl. [Vj. I]; Lieder der Bellakula-Indianer (Vj. II); Die Anfänge der Musik (1911); Die Struktur der Vokale (Sitzber. d. pr. A. d. W. 1918 u. 1921; Analyse geflüsterter Vokale (in Passows Beitr. 1919); Die Sprachlaute (nebst Anh. über Instr.-Klänge, 1926); ferner eine Abh. Über den psychol. Urspr. d. Raumvorstellung (1873). Ein Teil seiner Abhh. auch in den von ihm mit *Hornbostel (hj.) hg. *Sammelbänden f. vgl. MW* (1922ff.). Lit.: Erich Schumann im AfMW. V 172ff.

Stundenoffizium s. Officium.

Sturm und Drang zunächst literarische Jugendbewegung, etwa 1770—90, mit Herder, Goethe, Schiller, Klinger, Lenz, Bürger, die im Gefolge der *Rousseauschen Naturbewegung mit kräftigem

Genietum dem spielerischen Rokoko Fehde ansagte und schließlich in die Weimarer Klassik aufging. Obwohl man gelegentlich behauptet hat, in der Musik habe es Entsprechendes nicht gegeben, ist ein tonkünstl. St. u. Dr. sehr wohl nachweisbar (wenn man nicht bereits in den Opern v. *Jommelli, *Traetta, *Gluck 1760—70 eine seiner Wurzeln überhaupt sehen will): Hauptvertreter sind zeitweilig Ph. Em. *Bach (Klavier-sonate), *Schobert (dgl.), Jos. *Haydn (Sinf.), J. *Stamitz u. Ign. *Holzbauer, R. *Zumsteg u. J. *André (Balladen) gewesen. Deutlich zeigt sich die Bewegung auch z. B. bei damaligen Klaviermeistern der oberschwäbischen Klöster. Sogar Mozart (i. StrQu) grenzt augenblicksweise triebhaft an diese Bewegung, die einmal gesonderte mg. Behandlung verdienen würde. Ihre Hauptmerkmale waren fesselloses Gefühl, kraftvolles Übersäumen, Ausdruck des Düsteren und Unbändigen, Verschmähen des Typischen und Konventionellen. Die Ausläufer reichen bis zur französ. Schreckensöper (Cherubini) und zum jungen Beethoven.

su (ital.) über; *sulla tastiera* = auf dem Griffbrett [zu streichen]; *sul ponticello* am *Steg.

Subcontra = Oktave unterhalb der Contraoktave, s. Tonumfang.

Subdominante (lat. = Unter-beherrschende), die harmonische *Funktion des Dreiklangs der Unterquinte (bzw. Oberquarte) zur *Tonika; in Moll ist sie immer Moll (Dur-Aufhellung würde *,dorisch“ wirken); in Dur kann sie Dur oder (was die duale Molltheorie sich als „Spiegelbild“ des „Unterklangs“ besonders zugute rechnet), Moll sein.

Subirá [Puig,] José, *20. Aug. 1882 in Barcelona, stud. in Madrid Musik u. die Rechte (Dr. jur.) u. lebt hier als namhafter MW.er, der außer zahlr. kl. Musikerbiographien vor allem schrieb: *La música en la casa de Alba* (1927); *La tonadilla escénica* (I 1928, II 29, III 30); *La participación musical en el antiguo teatro esp.* (Barc. 1930); *La Música* (1930); *El paisaje, las canciones y las danzas en Cataluña* u. a. m.

súbito (ital.) plötzlich, sofort.

Subjekt, Thema, insbesondere Fugenthema; eine *Fuge mit 2, 3 oder 4 S.en ist eine Doppel-, Tripel- oder Quadrupel-

fuge; tritt ein Thema nur als Begleitkontrapunkt eines anderen auf, so nennt man es Kontrasubjekt.

Subsemitonium modi (lat. = Unterhalbton der Tonart), aufsteigender *Leitton in Dur und Moll; vgl. Diskantklausel.

Succo, Reinhold, * 29. Mai 1837 in Görlitz, † 29. Nov. 1897 zu Breslau, stud. an der Kompos.schule der Berliner Akad., wurde 1863 in Berlin Org., 1874 Theorielehrer an der Hochschule, Prof., 1888 Mitgl. d. Akad., schrieb treffliche a cappella-Sätze im *Grellschen Stil, Orgelwerke, und gab ein Militärchoralbuch heraus.

Sucher, Joseph, * 23. Nov. 1843 zu Döbör (Ungarn, Komitat Eisenbg.), † 4. April 1908 in Berlin, treffl. Operndirig. in Wien, Leipzig, Hamburg und 1888—99 an der kgl. Oper Berlin. — Seine Gattin Rosa S. geb. Hasselbeck, * 23. Febr. 1849 zu Velburg (Oberpf.), † 16. April 1927 zu Eschweiler, war ausgezeichnete Wagner-Darstellerin (1886 Bayreuther *Isolde*), kgl. Kammersängerin, seit 1909 Professorin in Wien; sie schrieb: *Aus meinem Leben* (1914).

Sudetendeutsche Musik ist seit je der führende Anteil an der M. im böhmisch-mährischen Raum, während die tschechische erst im 19. Jh. über das Folklore hinausgestrebt hat. Entspr. der Siedlungsgesch. u. den nachbarlichen Verbindungen kann man einen sächsischen, schlesischen, österreichischen u. niederbayr.-oberpfälz. Sektor unterscheiden, denen sich auch die Sprachinseln zuordnen, wo sich (Kuhländchen, Schönhengstgau, Iglau) sehr altertümliches fränkisches Volksliedgut erhalten hat. Hauptquellen u. -persönlichkeiten der s. M. u. a.: Hohenfurter Ldb. (Tanzweisen d. 15. Jhs.), Ldbb. der Böhmisches Brüder (seit 1531), Ges.-Bücher von Chr. Hecyrus = Schwäher; die Tonsetzer B. *Resinarius-Hartzer (gest. 1546), Caspar Zeiß, Virgil Hauck, Gr. Peschin, S. *Capricornus, Cl. Stephan v. Buchau, Chr. *Demantius, A. *Hammerschmidt, Chr. Harant v. Polschitz (hingerichtet 1621), D. Gr. *Corner, Fr. I. *Biber, D. Funccius, Seb. *Knüpfer, Franz Habermann, Franz und Georg *Benda, Czart, Tuma, Zach, Seger, J. *Stamitz, A. *Filtz, F. X. *Richter, Fl.

*Gaßmann, A. Gyrowetz, W. *Müller, W. *Stich, Ign. Walter, Ant. Rösler-Rosetti, Fr. Krommer, A. *Reicha, *Vanhall, *Wranitzky, Ferd. *Kauer, Jos. Ant. Steffan, Anton *Schindler, Simon *Sechter, Dionys Weber, J. J. *Abert, W. *Kaliwoda, Jos. Proksch, A. W. *Ambros, J. Ev. *Habert, H. Proch, K. Fürich, R. *Kiesewetter, M. v. Oberleithner, R. Frh. v. *Prohazka, R. *Benatzky, K. *Weis, H. *Sitt, A. *Stradal, F. *Pfohl, E. *Gura, C. *Horn, Ed. *Nick, Hm. *Dombrowski, R. u. F. *Finke, R. *Haas, Vinzenz Reifner, R. Peterka, *Petyrek, Br. *Weigl, Johs. *Bammer, J. *Stögbauer, Th. *Veidl, W. *Hensel, F. *Konwitschny, *Kornaut, Komma.

Lit. (außer der unter Böhmisches Musik genannten): H. J. *Moser, S. M. in Renaissance u. Barock (in Zs. f. sud.-dt. Gesch. 1943); ders., Dt. Musik in Böhmen u. Mähren (in Deutsche Monatsh., Kattow. 1943); W. *Hensel in Lied u. Volk, Mai 1938. Zs.: Musikbl. der Sudetendten (Rohrer, Brünn).

Südslawische Musik s. Serbische und (im Nachtrag) Kroatische Musik.

Süßmayr, Franz Xaver, * 1766 zu Schwanestadt (Oberösterreich), † 16. Sept. 1803 zu Wien, Schüler v. Mozart, dessen *Requiem* er vollendete (Lit. siehe unter Mozart), nachdem er schon die Seccorec. des *Titus* geschrieben; 1792 Kplm. am Nationaltheater, 1794 z. Kplm. der Hofoper, schuf er mehrere Opern, u. a. *Der Spiegel v. Arkadien* (1794).

Lit.: W. Lechner, S. als Opernkomp. Studien zu DTÖ Heft 18); C. *Preiß, F. X. S. (i. Zs. „Heimatgaue“, Linz 1936, Heft 24).

suffocato (ital.) gedämpft.

Suite (franz. = Folge; ital. *Partita* = Stück aus Teilen), Reihe von Tänzen in gleicher Tonart und anfangs (1610 bis 50) von thematischem Zusammenhang, daher „Variationensuite“ bei *Peurl, M. *Franck, V. *Haußmann, J. H. *Schein u. in Spuren noch bei *Froberger. Die S. entstand bei den italienischen Lautenisten um 1540 aus der Verdoppelung des alten Zwillingspaars Tanz-Abtanz (Reigen u. Proporz), z. B. *Pavane u. *Gagliarde, die zunächst gelegentlich auch nur durch Umrhythmisierung (*à double emploi* = in doppelter Ausführungsweise) auseinander hervorgegangen waren. Um

1540 begegnet (in den *Attaignantischen Tanzsammlungen von Cl. Gervaise und Et. Dutertre, *Experts Maîtres* Bd. 23) die später im Wiener Walzer nochmals auftauchende Kettung v. 4—6 Tänzchen (Branles) gleicher Gattung nebst *fin du bal* (wohl eine Erbschaft aus der m.-a. **Estampie* von 5 *puncti*); um 1590 bahnt sich die neue Suite aus wechselnden Tanzarten dadurch an, daß die Komponisten (*Haßler, *Demantius usw.) größere Bündel von Tänzen gleicher Gattung aneinander gereiht darboten, aus denen die Stadtpfeifer je nach Laune u. Geschmack sich die Suite als „Straußchen“ (H. *Kretzschmar) zusammenstellten. Die nun fast ganz in Deutschland beheimatete S. um 1620 ist (auch aus einer kräftigen engl. Wurzel) eine Ensemble-Form (für Bl. oder Str. ad libitum) 4—6stg. mit der Satzfolge *Pavane, *Gagliarde, *Allemande, *Courante; um 1640 überträgt *Froberger, der in der Welt der Ensemble-Suite aufgewachsene Stuttgarter, diese aufs Klavier, und seit ihm ist der klassische Grundriß Allemande-Courante, *Sarabande - *Gigue. Dieser Typ erfährt bald nach der Jahrhundertmitte zwei wichtige Abwandlungen: 1. an vorletzter Stelle schieben sich ad libitum-Nrn. ein: *Gavotte, *Passepied, Branle, Menuett, Bourrée, Rigaudon, Airs, an die Stammtänze werden auch Doubles angehängt, außerdem manchmal eine *Ciacona oder *Passacaglia, alles unter französ. Einfluß, der seit *Lullys Ballettsuiten (Ordres, auch von *Couperin) so groß wird, daß gelegentlich der alte Grundriß fast unter programmatischen Zügen verschwindet — da mündet die S. z. B. in *Kubnaus Bibl. Historien-Sonaten; 2) unter italien. Einfluß tritt seit 1650 vor oder statt der Allemande als Kopfsatz ein nicht tanzmäßiger, „gearbeiteter“ Kopfsatz auf, *Sonatina, *Sinfonie, *Ouvertüre, *Präludium (so bei *Rosenmüller, J. J. *Löwe, E. *Reusner u. a.); diese gewinnt immer mehr Übergewicht, bis z. B. die Orch.-Suiten J. S. Bachs geradezu *Ouvertures* heißen, u. etwa Händel seinen großen [franz.] Opernouvertüren gern 1—2 Tänze (gelegentlich auch mehr) anhängt. Damit ist die Gesch. der alten Suite beendet.

Umgekehrt dringen aber auch Tanzformen gern in die Kammer-*Sonate ein; sie führen in der Form der *Cassation u. des *Divertimento zum Streich-quartett u. den verwandten *Kammermusik-Gattungen; in der *Sinfonie vertritt schließlich nur noch das *Menuett als 3. von 4 Sätzen die alte *Orchestik, wandelt sich aber bald ins *Scherzo. Um 1850 führt die Barock-Renaissance der Romantik zu einer Wiederaufnahme der Suite bei *Raff (f. Kl.) u. bei Fr. *Lachner (Orch.); Hauptvertreter der neuen S. wurden *Brahms, R. *Volkmann, R. *Fuchs, M. *Reger, H. *Zilcher.

Lit.: F. *Blume, Studien zur Vorgesch. d. OrchS. im 15./16. Jh. (1925); H. *Riemann, Hdb. d. MG II 2 passim; ders. in SbIMG VI; K. *Nef, Gesch. d. Sinf. u. Suite (1921); ders., Zur Gesch. d. dt. Instr.-Mus. im 17. Jahrh. (Beih. d. dt. Instr.-Mus.); H. *Kretzschmar, Führer durch den Konzertsaal I; R. *Münch, Die Suite (in *Martens' Reihe 1931); T. *Norlind in SbIMG VII; A. *Moser, Gesch. d. V-Spiels (1924, passim); W. *Fischer (j.) im Kongr.-ber. Basel 1924 u. in Adlers Hdb.; E. Epstein, D. franz. Einfl. a. d. dt. Kl.-S. im 17. Jahrh. (Diss. Berlin 1940).

suivez (franz. spr. Bwiwē), „folget!“, verlangt genaue Anpassung der Begleitung an die Freiheit des Solisten (also wie *colla parte* oder *segundo la voce*).

Šuk, Joseph (spr. schuck), * 4. Jan. 1874 zu Křečowitz (Böhmen), † 29. Mai 1935 in Beneschau, stud. am Prager Kons. bei Bennowitz V, bei seinem nachmaligen Schwiegervater *Dvořák Kompos., wurde 1892 Mitgl. des Böhmischen StrQu.s (2. V), 1922 Kompos.-Meister am Kons., 1930 dessen Rektor; Dr. h. c. (Brünn). „Er verbleibt in der Breite der Melodik u. den lyrischen Passagen nahe an Dvořák u. will im Anschl. an Beeth., Brahms u. Dv. zeigen, daß er geborener Polyphoniker ist — daraus entstehen überraschende harmon. Folgen, weich u. verträumt klingend. Und eben durch diese erträumte Welt v. weicher, süßer Schönheit unterscheidet sich der Meister von Dvořáks sprudelnder Realität“ (D. *Orel in Adlers Hdb. 1960). Er schrieb u. a.: Kl-Qu op. 1, Kl-Trio op. 2, *Elegie* (Kl-Trio), op. 23, Kl-Quint. op. 8, StrQu.e op. 11 u. 31,

Dramat. Ouy. op. 4; Serenade (StrO.) op. 6; *Meditation über d. St. Wenzelschoral* (StrQu oder StrO) op. 36a; *Legende v. d. toten Siegern* (Orch.) op. 26b; Kl-W.e op. 5, 7, 10, 12, 21, 22a u. b, 28, 30, 33, 37; Sinf. E-dur op. 14; Fant. (V, Orch.) op. 24; fantast. Scherzo op. 25; sinf. Dichtungen Praga op. 26, Sinf. *Asrael* op. 27, *Ein Sommermärchen* op. 29, *Zráni* (Das Reifen) op. 35, u. als Abschluß dieser drei das Orat. *Die Ernte der Liebe* (1928); MCh.e, GemCh.e FrCh.e; Musik zu dem Märchen *Radúz u. Mahulena* op. 13 (daraus Orch.-Suite op. 16) u. zu d. dram. Leg. *Vom Apfelbaum* (Alt, GemCh, Orch.) op. 20 (1902); *Epilog* (Smetanapreis).

Lit.: B. Vomačka im S.-Heft v. *Listy Hedeby Matice* (1926 H. 6).

Sullivan (spr. Bölliwan), [Sir] Arthur Seymour, * 13. Mai 1842 zu London, † ebenda 22. Nov. 1900, stud. an der *Royal Acad.* u. am Leipziger Kons. (1858—61), wurde an der R. A. Lehrer, 1865 *Bennetts Nachf. als Kompos.-Prof., 1876—81 Dir. der Nat. *Training-School for Music*, dann Vorstandsmitgl. des daraus entstehenden *R. Coll. of M.*, 1883 geädelt (Sir), ist in Deutschland fast nur durch s. Operette *Der Mikado* (1885) bekannt, zu denen noch 2 ähnliche „kom. Opern“ kommen; außerdem schrieb er aber (in England sehr angesehen) neben einer gr. Oper *Ivanhoe* (1891) eine Reihe von Bühnenmusiken zu Shakespeare, eine Sinf., mehrere Ouv.en, Oratorien, Kantaten, Kammermusik, Lieder.

Lit.: Lawrence, *Sir A. S., Life-story, Letters and Remin.* (1899); S. Wyndham, S. (1903, *26); Findon, A. S. and his Operas; A. *Mackenzie, *The Lifework of A. S.* (1902); H. M. Walbrook, *Gilbert and S. opera* (1921); L. Bradstock, dgl. (1928); J. Goldberg, *The story of dgl.* (N. Y. 1928); W. Gilbert, *The Savoy operas, the compl. text of the G. and S. operas 1875—96* (1926); Newman-Flower u. Herb. Sullivan, A. S. (1927); Th. F. Dunhill, *S. S. Comic operas* (1928); L. Untermeyer, *Tales from the Gilbert and S. operas* (New York 1934); H. Pearson, *Gilbert and S.* (ebd. 1935); Jan Parrott in *Music and Letters* Juli 1942.

Suñol (catal. Sunyol) y Baulenas, Gregorio Maria, * 7. Sept. 1879 zu

Barcelona, stud. auf dem Montserrat u. in Solesmes, wurde Prior v. Montserrat u. Vors. der *Assoa. greg. v. Barcelona*; angesehener Choralist. Er schrieb: *Método compl. de Canto greg.* (6 span., 3 franz. Ausg., dt. v. F. Kosch *33), *Introducción a la Paleogr. Mus. Greg.* (1925); *Els Cants dels Romeus* (Wallfahrtslieder d. 14. Jhs. übertr., in *Analecta Montserratensia*).

Suppé, Franz v. (eigentl. Cav. Suppe-Demelli), * 18. April 1819 zu Spalato (Dalmat.), † 21. Mai 1895 in Wien, wo er am Kons. bei *Seyfried u. *Sechter stud., dort auch mit dem ihm entfernt verwandten Donizetti in gelegentl. Umgang. Er wurde Thkplm. an der Josephsstadt, in Preßburg, am Theater a. d. Wien, seit 1865 an der Leopoldstadt. Er schrieb (zwischen *Offenbach [j.] u. J. *Strauß) 31 Operetten, so u. a. *Zehn Mädchen u. kein Mann* (1862), *Flotte Bursche* (1863), *Das Korps der Rache* (1. akt. 1864), *Die schöne Galathea* (1865), *Leichte Kavallerie* (1866; ältere Bearb. v. Brennecke u. Platen, Neufassung der Reichsstelle f. Musikbearb. v. Beyer u. Rixner 1943), *Bandidenstreiche* (1867, Neubearb. v. O. Urack), *Fatinitza* (1876, Neufassung d. Reichsstelle von Rogati u. Böhmelt 1943), *Boccaccio* (1879), *Donna Juanita* (1880) usw., zahlr. Possen, Ballette, aber auch je eine Messe, Requiem, Sinf., Quartette; von s. Ouv.en ist die zu *Dichter und Bauer* noch beliebt. In der Wiener Operette, der er ital., südslaw. u. franz. Elemente zugeführt hat, bildet er mit Joh. Strauß, dem er zeitlich mit den Werken der sechziger Jahre vorausgeht, und den ihm nachfolgenden *Millöcker und *Zeller das klassische Zeitalter. Seine Einfälle sind oft von bezaubernder Verve und Anmut („Hab ich nur deine Liebe“), aber manchmal auch etwas eilig und wahllos gestaltet.

Lit.: O. Keller, F. v. S. (1905); E. Rieger, Offenbach u. s. Wiener Schule (1920).

Suriano (Soriano), Francesco, * 1549 zu Soriano, † nach 1621 zu Rom, Schüler v. Zoilo, M. G. *Nanini, Palestrina, 1580 Kplm. der franz. Ludwigsk. zu Rom, 1581—86 in Mantua, seitdem an röm. Kirchen wechselnd (Sta. Maria Magg., Lateran usw.); in s. Messen (4—8stg. 1609, darin die 8stg.e Bearb.

v. Palestrinas Marcellus-M.), 8stg. Motetten (1597), Psalmen u. Mot. (I 1614, II 1616), Magnificats nebst Passion (1619) u. 110 Canons über *Ave Maris Stella* à 2—8 ist er einer der Besten der röm. Schule; Mitarb. an der Editio Medicaea (s. Gregorianischer Ges.); doch schrieb er auch Madrigale (5stg. I 1581, *88, II 92) u. 3stg.e Villanellen (1617).

Lit.: F. X. *Haberl im Km. Jb. 1895; R. *Molitor, Die nachtrid. Choralreform (1901/02).

Susato, Johannes (eigentl. Joh. Steinwert von Soest), * 1448 zu Unna (Westf.), † 2. Mai 1506 in Frankfurt a. M., kam als Sängerknabe von Soest nach Cleve, stud. hier u. in Brügge bei englischen Meistern wohl der Dunstable-Schule (vgl. engl. Musik u. Trienter Hss.), wirkte in Köln, Kassel u. seit 1472 in Heidelberg als Sängerknabe, wo er nach dem Zeugnis des Rud. Agricola 8—12stg.e eigne Sätze aufführte u. der Lehrer u. a. von Seb. *Virdung wurde; auch übersetzte er einen Roman (1479), schrieb eine [verlorene] Abh. *De musica subalterna* u. theolog. Abhh. Nachdem er noch Medizin studiert u. darüber in Pavia u. Heidelberg gelesen, siedelte er 1500 als Stadtarzt nach Frkf. über, wo sich seine gereimte Selbstbiogr. größtenteils erhalten hat (abgedr. im dortg. Archiv f. ältere dt. Lit. u. Gesch. 1811, 84ff., Auszüge bei Fritz *Stein, Zur Gesch. d. Musik in Hdlbg., 1912, S. 11ff.). — Sein vermutlicher Sohn Tilmann S. kam 1531 von Köln nach Antwerpen als Cathedral-Instrumentist u. Stadtmusiker u. errichtete hier 1543 seine berühmte Notendruckerei; bis 1560 brachte er 13 Bde. Chansons, 4 Bde. Messen, 4 Bde. Motetten; 7 *Musieck Boeken* (das 2. hg. v. Fl. van *Duyse in den Publ. f. Nederl. MG), 14 Bde. *Ecclesiasticae cant.*, auch eigene 5stg.e Chansons (1555) heraus. Schering. Beisp. 119. 1564 erschienen Lassosche Chansons bei seinem Erben Jacques S.

Suter, Hermann, * 28. April 1870 zu Kaiserstuhl a. Rh. (Schweiz), † 22. Juni 1926 zu Basel, stud. bei G. Weber in Zürich, bei *Bagge u. H. *Huber in Basel, dann bis 1891 in Stuttg. (*Faißt, Pruckner, K. Doppler) u. Leipzig, wirkte bis 1902 in Zürich (als Fr. *Hegars Nachf. Dirig. des GemCh.s), seitdem in Basel (als Nachf. v. A. Volkland) Sinf.

Dirig., bis 1925 zugl. Leiter des Gesang-V.s u. d. Liedertafel, 1918—21 auch Dir. des Kons. (1913 Dr. h. c. Basel). Sein Hauptwerk ist das klangschöne, stellenweise im Musikstil stark italianisierende Orat. *Le Laudi di Francesco d'Assisi* (Der Sonnenhymnus d. Hlg. Franz) op. 25 (1925); ferner schrieb der treffl. Tonsetzer 3 StrQue.; Str.-Sext.; sinf. Dichtg. mit Schlußchören [Goethe] *Walpurgisnacht* op. 5; Sinf. op. 17; V-Konz. op. 23; Musik zu dem Festsp. *Skt. Jakob a. d. Birs* (1912); GemCh.e op. 3 u. 16; MCh.e (op. 4 mit Orch.); Fr.-u. Knaben-Ch.e; Gesänge op. 8 (Alt, V, Vc, Org.), op. 12 (Ten.); Duette f. Alt u. Baß op. 15. Werkverz. bei Hug.

Lit.: W. *Merian, H. S. (2bdg., mit Werkverzeichnis 1936/37); H. *Mersmann, Kammermus. IV 63ff.; *Cherbuliez, Die Schweiz in der dt. MG. S. 360ff.; *Refardt, Schw. Tonk.-Lex.

Sutermeister, Heinrich, * 12. Aug. 1910 in Feuerthalen bei Schaffhausen, stud. Philol. in Basel u. Paris, Musik 1931—34 in München (*Courvoisier, Röhr, *Orff), wurde 34/35 Solopre. in Bern, wo er lebt. Er schrieb u. a. „Die schwarze Spinne“ (Funkoper 1936), „Das Dorf unter dem Gletscher“ (Tanzwerk, Karlsr. 1937), die Opern „Romeo u. Julia“ (Dresden 1939) u. „Die Zaubersinsel“ (nach Shakespeares „Sturm“, Dresden 1942); 6 Barocklieder f. T, FrCh, 3 Instr.e (1934), Kammerorat. „Jorinde u. Joringel“ (1936), „Andr. Gryphius“, Kantate f. gemCh. (1938), 7 Liebesbriefe (T u. StrO, 1937), Diver-tim. f. StrO. (1937), Konzertstück f. V u. Kl (1937).

Lit.: H. S.-heft der ZfM, Okt. 1942.

Svendsen, Johann, * 30. Sept. 1840 zu Oslo, † 14. Juni 1911 in Kopenhagen, stud. 1863—67 am Leipziger Kons. (F. *David [J.], *Hauptmann, E. Fr. *Richter, *Reinicke), wurde nach Auslandsreisen (1868/69 Paris, 1871 New York) KonzM. d. Leipziger Euterpe, war 1872 bis 1883 mit *Grieg Leiter d. MV.-Konz. e i. Oslo (dazwischen i. Rom, London, Paris) u. 1883—1908 Hkplm. in Kopenhagen. Mit *Grieg u. *Sinding gehört er zu den besten norw. Tonsetzern spätromantischer Prägung. Er schrieb u. a. 2 Sinf., *Karneval in Paris* (Orch.); Orch.-Legende *Zorahayda*, Märsche, Norw. Rhapsodien; Norw. Künstlerkarneval op. 14;

Ouv. zu *Romeo u. Julia*; V-Konz.e; Vc-Konz.e; die bekannte V-Romanze m. Orch. op. 26; 2 StrQu.e; StrOkt.; StrQuint.; MCh.e; Lieder; ferner Orchestrierung v. Kl-W.en Bachs, Schuberts, Schumanns, Bearb. v. norw., schwed., isld. Volksliedern f. kl. Orch. Briefe S.s hg. v. G. Hauch (1914 in Samtiden).

Lit.: Grönwold, *Norske musikere* (1883); G.*Schjelderup, *Norges Mhist.*

Swarowsky, Hans, * 16. Sept. 1899 als Wiener in Budapest, stud. Musik u. Kunstgesch. in Wien, wurde Kplm. in Stuttg., Gera, Hamburg, Berlin (Staatsoper), 1937 mus. Oberleiter Zürich, 1940—43 Mitarb. der Reichsstelle für Musikbearb. Berlin, Gastdirigent (Oper und Konzert). Bearb. Glucks „Orfeo“ u. „Alceste“ (französ. Fassungen), übersetzte zahlr. Opern („Don Carlos“, „Simone Boccanegra“, „Butterfly“ usw.).

Sweelinck, Jan Pieters (= Pieterszon, Sohn des Peter), * 1562 zu Deventer (oder Amsterdam?), † 16. Okt. 1621 zu Amsterdam, stud. bei *Zarlino in Venedig, seit 1580 Nachf. s. Vaters als Org. der Alten Kirche in Amsterdam. „Der Schwerpunkt der Bedeutung v. S., so groß er auch als kirchl. (Psalmen) u. weltl. (Chansons) Komp. ist, liegt in der Begründung der Orgelfuge, die sich auf einem Thema aufbaut, welchem sich nach u. nach mehrere Gegen Themen beigesellen, die in immer komplizierterer Weise sich ineinanderdrängen u. auf dem Höhepunkt zum Abschluß gelangen. Keiner seiner zahlr. direkten u. indirekten Schüler — man nannte ihn den *dt. Organistenmacher* — u. Nachfolger hat auch nur annähernd vermocht, ihm nachzustreben; erst J. S. Bach. war berufen, diese Form zur höchsten Vollendung zu bringen.“ (H.*Riemann nach M.*Seiffert.). „Durch das Hereinströmenlassen der [engl.] Variationenelemente [in die von Gabrieli übernommene Gattung des Ricercars] ward also für die 3teilige Nachahmungsform die bisher nicht vorhandene Disposition der Gesamtbewegung, auch im Sinne einer Einheitlichkeit der Formung, erreicht.“ (J.*Müller-Blattau, *Gesch. d. Fuge* 2[1931] S. 59ff.). Hauptschüler S.s waren S. u. G.*Scheidt, M.*Schildt, P.*Siefert, H.*Scheidemann, Jak.*Praetorius u. der

Berliner Wilh. Karges. — Gedruckte W.e: *Livres I—4 des Psaumes de David à 4—8* (1604—23); auch dt. v. Martin aus Cottbus (Berlin 1616/18); *Rimes franç. et ital. à 2—3 parties avec chansons à 4 parties* (1612); *Cantiones sacrae* 5stg. m. Bc. (1619); vor allem aber die hs. weit verbreiteten Orgel- u. Kl-Werke, die die wichtige Brücke von der Var.-Kunst der *Virginalisten (J.*Bull usw.) zu Sam. Scheidt bauen. Auch ein theore. Werk v. Sw. war hs. viel in Benutzung. Ges.-Ausg. v. M.*Seiffert, 1895—1903 (Br. u. H.): Bd. I Orgel- u. Kl-W.e (erweiterter Neudr. 1934); II—VII Ps.; VIII *Cant. sacr.*; IX Chansons; X *Rimes*; XI Gelegenheitswerke; XII Komp.-Regeln (hg. v. H. Gehrman). Eine Orgelausw. schon vorher v. R.*Eitner, Kl-Ausw. v. *Doflein (Schott); 3 Chansons in Seifferts Organum, ebenda *Hodie Christus natus est*; Ps. 90 hg. v. Grote (Bärenr. 1932); Ps. 55 u. 122 hg. von Alfr.*Stier (ebd.); Schering Beisp. 158 (*Fantasia chromatica*); instr. Duette i. Zs. f. Spielmus., Febr. 1941 (hg. von F.*Jöde).

Lit.: M.*Seiffert, J. P. S. u. s. dir. Schüler (Vj. VII u. VIII, SbIMG II 80); F. H. J. Tiedemann, J. P. S. (holl. 1892); v. d.*Borren, *La musique de clavier aux Pays-Bas*; O.*Gombosi (j.) in *Tijdschrift voor Ned. MG XIV* (1932); H. J.*Moser u. Fr.*Piersig, Neue Schüler v. J. P. Sw. (ebd. 1930); B.v. d. Sigtenhorst-Meyer, *De Familie Sw.* (ebd. 1939); ders., J. P. Sw. *en zijn instr. muziek* (Haag 1934).

Swert, J. de, siehe Deswert.

Swieten, Gottfried [Baron] van, * 1734 in Leyden als Sohn des Leibarztes der Maria Theresia, † 29. März 1803 in Wien, wo er seit 1745 lebte, Gesandter in Brüssel, Paris, Warschau, seit 1771 dgl. in Berlin, wo er bestimmende Geschmackseindrücke vom norddt. Lied u. von den Bach-Schülern *Marpurg, *Kirnberger, *Forkel empfing; diese gab er bedeutsam an Mozart weiter (Händelbearbb., Bachstudien vor Zauberrfl., Cdur-Sinf., Requiem). v. Sw. begannerte noch den jungen Beethoven; auch regte er Ph. Em.*Bachs 6 StrQu.e von 1773 an. Er schrieb 1773 in Leyden eine Diss. über den Einfl. der Musik auf die Medizin, wurde Dir. der kais. Hofbibl. in Wien (als welcher er durch einen Erl.

v. 1776 zahlr. wertvolle alte Werke als bloßen „Gelehrtenluxus“ (!) vernichten ließ); er bearbeitete für Haydn die Texte zu Schöpfung u. Jahreszeiten (M. *Friedlaender [J.] im Petersjb. 1909, G. *Schünemann in der *Musik* VIII), wobei er H. auch musikalisch reichlich bevormundete.

Lit.: H. *Abert, Mozart II 68ff; Reinh. Bernhardt im Bär 1930 u. ZfMW XII; E. F. *Schmid, Ph. Em. Bach u. Wien.

Symmetrische Umkehrung nennt B. *Ziehn (*Harmonie- u. ModL.* [1883] S. 158ff., AMZ 1903 S. 165ff.) das *Contrarium reuersum* als die chromatisch genaue (nicht bloß diatonisch umformende) Gegenbewegung; Beispiele in Bachs Kunst d. Fuge, Mus. Opfer, Goldberg-Var. usw.; v. J. J. *Fux, *Kirnberger, C. F. *Weitzmann; B. *Ziehn, 5-u. 6stg. e Harmonien S. 10; Kanonische Studien S. 1 u. 8; Brahms' Kanon f. FrSt. op. 113, 6 f. symmetr. U. einge- v. J. Gold (j.). Weitere *Lit.*: H. *Leichten- tritt (j.), Mus. Formenlehre 319ff.; H. Kauder, Entw. einer neuen Mel.- u. HarmL. (1932) S. 31 u. 35; spiegelkon- gruate Umkehrung; vgl. auch: H. *Schröder, Die symm. U. (Beiheft I 8 der IMG 1902).

Symphonie (gr. *συμφωνία*, ital. *sinfonia* = Zusammenstimmung), 1) alt- griech. = *Konsonanz der Intervalle; 2) mehrstimmiges Instr.-Werk, seit einem alleinstehenden Stück um 1500 (Lpz. Hs. 1494) u. seit G. *Gabrieli, bei S. *Rossi (j.) (Sonate III 1613) für ak- kordische Sätze (zweiteilig mit Wieder- holungen) im Gegensatz zur polyphonen Sonate, dann aber lange mit dieser gleichbedeutend, bis das Wort um 1650 für die „gearbeiteten“ Kopfsätze der Orch.-Suiten v. J. R. *Ahle, M. *Rubert, J. J. *Löwe u. 1667ff. für die gleichem Zweck dienenden venez. Ouv.en (mehr- facher Tempowechsel) v. *Rosenmüller, D. *Becker, *Petzold usw. wiederauftritt. Seit der Begriff *Ouvertüre* f. *Lullys fran- zös. Typ (langsam — schnell — lang- sam) festliegt, wird die Bezeichnung S. für den ital. Grundr. der Orch.-Sonate schnell — langsam — schnell ge- braucht; eine Schrumpfung dieser A. *Scarlattischen Opernform führt um 1730 zu winzigen Konzertsinfonien, die von *Locatelli über *Sammartini zu

*Boccherini, von *Graupner u. *Tele- mann zu J. *Stamitz u. der Mannhei- mer Schule, von *Monn und *Wagenseil zu dem jungen Haydn aus- u. empor- wächst, so daß sie um 1750 die franz. Ouv. (nebst angehängter Tanzfolge) ganz aus dem Felde schlägt. Ihre Durch- schlagskraft beruht auf dem Verlassen der fugierten Arbeit u. der pomphaften Akkordbrandungen; dagegen führt die Abhandlung sangbarer, periodisierter Themen als zweiteilige Liedform mit Wiederholungen zum *Sonatensatz mit zwei kontrastierenden Themen und neuen dramatischen Entfaltungsmög- lichkeiten. Klassische Höhe erreicht die Gattung bei Mozart und J. Haydn; weitere Entwicklungsstränge vereinigen sich (von den Mannheimern u. Fran- zosen über Fr. *Beck, von den Wiener Meistern und von Ph. Em. Bach aus) bei Beethoven, der die Gattung in jedem Sinn (orchestral, in den Durch- führungsausmaßen, durch die Um- prägung des Menuetts zum Scherzo, durch die Wendung zur Ideendichtung) in ihrer Auswirkung gewaltig erweitert. Überraschend selbständige Möglichkei- ten noch daneben zeigen die 2 Jugend- werke von C. M. v. Weber, die S.en von Schubert und Spohr. Bei Schubert wird gern behauptet, er hätte gegenüber Beethovens äußerst dramatisch kon- zentrierter Durchführungsdiagnostik in s. S.en mehr blühende, episch aus- schweifende Lyrik geboten; gewiß steht seine Klangherrlichkeit neben Beet- hovens Gedanklichkeit, ähnlich wie die etwas fraulichere Poesie von Mozarts S.en neben den männlicheren Haydns; aber bei beiden Paaren wird man das jedenfalls nicht als Wertung miß- brauchen wollen, denn Schuberts h- moll- und C-dur-Sinf. sind genau so auch geistig oberste Gattungstypen wie Mo- zarts Es-dur-, g-moll- u. C-dur-Sinf. Beethovens Wagnis, die 9. Sinf. in ein Chorfinale ausmünden zu lassen, hat dann die Romantik vielfach zur Nach- ahmung gereizt (Berlioz, Liszt, Haus- egger u. a.). In gewissem Sinn hatte Wagner recht, wenn er hier einen End- punkt gekommen glaubte; aber daß sich auch in schlankeren, persönlicheren, stimmunghafteren Formen einmalig Neues sagen ließ, beweisen die vier Be- lege R. Schumanns, bald von kammer-

musikalischem Filigran, bald voll feuriger Begeisterung. (Dazu paßt, daß Brahms von den intimen Innensätzen seiner 2. u. 3. S. her scherzte, sie seien nicht *Symph.*, sondern bloß *Sinfonien*). Oder der Geist der Sinfonik setzte bei der Beethovenschen Charakterouvertüre (z. B. Coriolan, 3. Leonore) neu an und baute von hier die einsätzigesinfon. Dichtung von Liszt und R. *Strauß auf, die fallweise aus dem Gegenständlichen ihre Form ableitete und sich nur gelegentlich (Faustsinf., Sinfonia domestica) mehrsätzig ausweitete. Aber wie Brahms schließlich (1. u. 4. Sinf.) wieder bei Beethovenschen Formaten innerlich u. äußerlich gelandet ist, so erst recht Bruckner, der die „himmlischen Längen“ Schuberts und orgelhafte Instrumentation bzw. den Orch.-Glanz Wagners mit einer österr. Barockmystik paart, um seine dreithematigen, gruppig exponierten, um Hymnenepisoden erweiterten Finalsinfonien zu „zelebrieren“. Die Sinfonien von *Draeseke, *Pfitzner u. *Zilcher stehen wieder näher bei den Schumannschen, die 7 von *Sibelius gehen von der Nachbarschaft mit sinfon. Dichtungen zu freier, naturbetonter Rhapsodik über. Heute eröffnen sich neue Möglichkeiten durch Zurückgriff auf die Barockformen des kammermusikalisch besetzten „Konzerts“ oder Concerto grosso (*Hindemith, *Kaminski, *Trapp, *Höller, J. N. *David).

Lit.: H. *Kretzschmar, Führer durch den Konzertsaal I 1921 (Neubearb. 1933/34 v. Fr. *Noack u. H. *Bottstiber [j.]); K. *Nef, Gesch. d. Sinf. u. Suite (1921); H. *Riemanns Einl. zu den Mannheimer Bänden der DTB; R. Sondheim (j.), Die Theorie der Sinf. im 18. Jh. (1925); ders., Die formale Entw. der vorklass. Sinf. (AfMW IV), ders. vgl. zu Beck, Boccherini, Sammartini; F. *Tutenberg, Die Sinfonie J. Chr. Bachs, (Diss. Kiel 1926), Die Durchführung d. vorklass. Sinf. (ZfMW. IX), Die Buffo-S. u. ihre Bez. z. klass. S. (AfM VIII), K. Mennicke, Hasse u. d. Brüder Graun (1902); P. Goetschius, *Masters of the symphony* (Boston 1929); G. *Servières, *La s. en France au 19e siècle* (Ménestrel 1923). P. *Bekker (hj.), Die Sinf. v. Beethoven bis Mahler (1918); H. J. *Ther-

stappen, Haydns Sinfonien (1940); R. Oboussier, Die Sinf. v. Beeth., Einführung. (Berlin 1937); W. X. Reese, Instrumentat. i. d. vorklass. u. klass. Sinf. (Diss. Berlin 1939); H. C. Colles, *Symph. and drama* (In: *Oxford Hist. of Mus.*, Vol. 7, Oxford 1933). Vgl. auch Instr.-Musik, Sonate, Rondo, Menuett, Formen, Quartett, Suite, Ouvertüre.

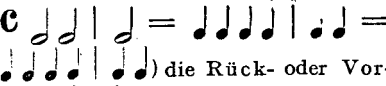
Symphonie concertante (französ., spr. Bāfoni kōßertāt'), Nachfolgeform des *Concerto grosso, nämlich seit etwa 1750 eine Sinf. mit mehreren solistisch hervortretenden Instr.en, so bei K. *Stamitz, *Cannabich, Haydn; ferner die Konzertante f. V u. Br. v. Mozart, das Tripelkonzert v. Beethoven, das Konz. v. Schumann f. 4 Hörner, das StrQu-Konzert v. *Spohr, das Konz. f. V u. Vc v. Brahms, von dem auch die Konz. für einen Solisten dem Charakter der S. c. nahekommen.

Symphonische Dichtung s. Symphonie u. Liszt.

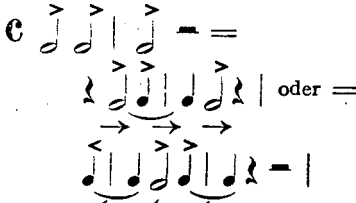
Synagogenmusik s. Jüdische Musik.

Syncoated Music s. Jazz, Tänze.

Synkope (griech. = „Zusammenschneidung“, nämlich rhythmische Bindung von durch Taktstrich u. dgl. getrennten Hälften eines Tons

 die Rück- oder Vor-

verschiebung von Tönen um die Hälfte (selten um ein Viertel) ihres Wertes unter Mitverlagerung des Akzentes:

 oder =

selten:

 oder =

z. B. bei Brahms, In stiller Nacht, Klavierbegleitung. Besonders die Vorverschiebung ist in der Musik seit dem 15. Jh. ein Hauptdarstellungsmittel des leidenschaftl. Ausdrucks (H. J. *Moser: pathetische Antizipation, Vorgriff). Vgl. oben S. 29 Notenbeisp. 2 u. 3.

Synkopenketten (so seit J. Ad. Hasse) können etwas Aufregendes oder durch Mangel des Vorhergehenden, sich abstoßenden Aufschlags etwas Verunklarendes haben (Schumannsche Synkopen); im Jazz bekommen sie etwas Aufpeitschendes; daß sie aber auch zu deutscher Musik gehören können, vgl. R. *Steglich in der ZfM. Sept.-Heft 1933 (*Krieg der S.?*). Umgekehrt aber wäre es falsch, zu glauben (R. Pessenlehner), das Wesen der dt. Musik werde an der Vorliebe für Synkopen erkannt. Vgl. ferner H. *Wetzel, Die synk. Motivbildung (Musik IX/14).

Syntonisches Komma s. Komma.

Syrische Kirchenmusik, Die, hatte ihre Blütezeit im 3.—7. Jh. u. wurde ein wichtiges Mittelglied zwischen der altjüdischen Tempelmusik u. dem west-u. oström. sowie armenischen Kirchengesang andererseits; ihr Haupt, Ephrem der Syrer, wirkte mit seiner silbenzählend-akzentuierenden Hymnendichtung u. s. Wechselchören auf *Ambrosius; die Syrer besaßen das älteste nichtbiblische offizielle Gesangbuch: den *Oktoechos* des Severus (512—18, Patriarch v. Antiochia), umgearb. v. Jakubh v. Edessa 674/675; vgl. auch *byzantinische Musik.

Lit.: A. Baumstark, *Die chr. Liturgien des Orients*; ders., *Festbrevier u. Kirchenjahr der syr. Jakobiten*; Narsai, *Syr. Wechsellieder*, hg. v. Feldmann; H. Grimm, *Der Strophenbau in den Gedichten Ephrems d. Syrsers*; *Jeannin u. Pujade, *L'octoechos syrien* (Or. chr. NS III); dies. u. Chibas-Lasalle, *Mel. lit. syr. et chaldéennes* (3bdg. 1922); J. *Jeannin, *Le chant lit. syr.* (Journ. asiatique X 5 t. XX), *Mélod. liturgiques syr. et chaldéennes* (I 1925).

System s. Tonsystem u. Liniensystem.

Szabolcsi (spr. Šaboltschi), Benedikt,

* 2. Aug. 1899 in Budapest, stud. a. d.

dortg. Univ. u. bei *Kodály, 1923 Dr. phil. bei *Abert in Leipzig (Diss. *Benedetti u. Saracini*), sammelt mit staatl. Unterstützung Denkmäler altungar. Musik, ist Mitschriftl., seit 1929 Hg. der Zs. *Zenei Szemle* u. ist mit A. v. Toth Hg. eines ungar. MLex. (1931). Er schrieb: Mozart (1921); Probleme der altung. MG. (ZfMW VIII); Die ungar. Magnatenmusik d. 17. Jhs. (1928); Beitr. z. Gesch. d. altung. metr. Gesänge (Irod. Közl. 1928); Die ung. Spielleute d. MA.s (Abertgedenkschr. 1928); Die ung. Collegiumsmusik d. 18. Jhs. (1930); Ungar. Chorpартитuren d. 18. Jhs.; Die Musik *Tinódis; Die ung. romant. Musik d. 19. Jhs.; Kulturkreise der mus. Ornamentik usw.

Szántó (spr. Banto), Theodor, * 3. Juni 1877 in Wien, † 7. Jan. 1934 in Budapest, Komp.-Schüler v. R. *Fuchs (Wien) und H. *Koeßler (Budap.), stud. Kl. 1898—1901 bei *Busoni, reiste als Pianist, lebte seit 1900 meist in Dtschl., seit 1905 in Paris, 1914—21 in der Schweiz, seitdem in Budapest, zuletzt in Paris und Helsingborg. Er schrieb u. a. eine Oper, Operette, Chorsinf., 3 Suiten, sinf. Rhapsodie m. MCh. u. Org.; V-Son.; Vc-Suite; *Historiette* (Clar, Fl, Kl, Schlagz.); zahlr. Kl- u. Org.-W.e.

Szymanowski (spr. schü-), Karol, * 1883 in Tymoszówska (Ukr.), † 29. März 1937 in Lausanne, 1903 Schüler von Noskowski (Warschau). Seit 1927 war er Komp.-Prof. u. Dir. des Warschauer Staatskons. Von den Frühwerken gelten die 2. Sinf. op. 19 und die Kl.-Son. op. 21 (beide: Sonatensatz, Thema mit Var., Fuge) für die wertvollsten; iakt. Oper *Hagith* (geschr. 1912, aufgef. Warschau 1922, Darmst. 23); iakt. *König Roger* (Warschau 1926); Ballett *Harnas* op. 55 (1928); Kl-Werke op. 1, 4, 10, 21, 29, 33, 34, 36, 50; f. V u. Kl.: op. 9, 23, 28, 30; 3 Sinfonien; V-Konz., Konz.-Ouv., sinfon. Ouv., sinf. Dichtg. *Penthesilea*; Lieder op. 7, 11, 17, 22, 24, 41, 42; *Stabat mater* (Soli, Ch, Orch.).

Lit.: *Jachimecki in *Mus. Quarterly* 1922; A. Tansman (j.) in RM Mai 1922; R. Dumesnil in *Mercure de France* XLVII, 1936.

T

T 1) = Tenor; 2) = Tempo; 3) *t. s.* = *tasto solo*, d. h. bei Generalbaßstimmen: ohne Akkordausfüllung, bloß unisono; 4) = *tenuto*.

Tabulatur 1) auf Tafeln aufgezeichnete *Meistersinger-Regeln (vgl. auch Wagners *Meistersinger*, 1. Aufz. [David, Kothner]); 2) Griffschrift f. das Instr.-Spiel im 14.—18. Jh., u. zw. a) Orgel- u. Klavier-Tab.: erwachsen aus der Verbindung v. *Buchstaben- u. *Mensuralnotation [erstere f. d. Ped. oder wenigstens f. Unter- u. Mittelst.], so erstmals die *Intabulierung v. Vokalwerken aus dem *Roman de Fauvel* in Hs. Brit. Mus. 28550 (14. Jh.), in d. Tab. des Ad. Ileborg v. Stendal (1448) u. dem *Fundamentum organisandi* des K. *Paumann (1452). Auch in der Schule P. *Hofhalmers bleibt die Einrichtung: Oberstimme mensural (hier zukunftsweisend die Verkürzung der Werte auf ein Viertel gegenüber der Vokalnotenschr., die Vereinigung der Fähnchen zu Querbalken, durchgezogene Taktstriche, auch Durchstreichung oder Schleifen für Zierpraller). Daß in den Fragen der Vorzeichen-Ergänzung die Tab. stets eindeutige Angaben biete, stimmt leider keineswegs immer, da Vokalvorlagen oft mechanisch „abgesetzt“ wurden, so daß die Akzidentien trotz der Griffschrift dann noch zuzusetzen blieben. Bei der Buchstabennotation erwachsen die Oktavmarken (große, kleine, 1 bis 3-gestrichene Oktave). Seit 1571 (El. *Amerbach) verwendet die deutsche Orgeltab. nur noch Buchstabennot. (also auch f. d. Oberstimme); die span. benutzt (ähnl. der Lautentab.) statt der Tonbuchstaben die Ziffern 1—7 für f—e und je eine Linie für jede Stimme. Die ital. „Orgeltab.“ aber führt ihren Namen insofern zu Unrecht, als sie eigentl. „Orgelpartitur“ heißen sollte; denn sie bietet nur Mensuralnot. u. vereint alle Stimmen auf zwei Systemen (die im Bedarfsfalle mehr als je 5 Linien zeigen), so z. B. bei *Merulo u. bei *Scheidt (darum vom dt. Standpunkt *Tab. nova*, doch rät er den dt. Organisten vorheriges „Absetzen“ in die dt. Buchstabentab.); hier ist eine Besonderheit höchstens die Andeutung von *Akzidentien-Erhöhung-

in der *Klausel durch untergesetzten Punkt; die franz. Org.-Tab. hat 2 glinige Systeme. Noch J. S. Bach benutzte die dt. Org.-Tab. gelegentl., die sich aber um 1720 meist verliert. — b) Lauten- (Theorben-, Gitarren-, Gamben- usw.) Tab.: Hier ist zu unterscheiden die deutsche Tab., die ohne Linien (mit Ausnahme der gesondert in Majuskeln rechnenden tiefsten Saite) in deutschen Minuskeln quer über die Bünde zählt; die franz. u. ital. Tab. benutzen für jede Saite eine Linie u. bezeichnen auf dieser jeden Bund (franz.) mit Zahlen oder (ital.) mit Buchstaben (vgl. Laute); bei (diatonisch gegriffenen) Klingeigen ebenso, nur hat hier in Dtschl. unsinnigerweise die Buchstabenschrift von der Großgeige her statt der Griff- die absolute Tonhöhenbedeutung angenommen, so daß die Buchstaben jetzt ganz durcheinander zu stehen kommen. Bei allen Lauten- usw. Tab. en werden die rhythm. Zeichen darübergestellt; Punkte bedeuten meist den Fingersatz, bei Str-Tab. en auch den Bogenstrich.

Lit.: J. *Wolf, Hdb. d. Notationskunde II (1919); W. *Tappert, Sang u. Klang aus alter Zeit (100 Tabulaturen, 1906); L. *Schrade, Die hs. Überlieferung d. ältest. Instr. musik (Lahr 1931).

tacet (lat. = „schweigt“), bedeutet bei einer Orch.-oder Chorstimme, daß sie in dem betr. Satz oder für dessen Rest ausfällt.

Tafelkonfekt s. Briegel u. Rathgeber.

Taffanel, Claude Paul, * 16. Sept. 1844 zu Bordeaux, † 22. Nov. 1908 in Paris, stud. Fl bei Dorus, Komp. bei Reber, berühmter Flötenvirt. u. Prof. am Kons. (Lehrer v. *Gaubert u. a.), 1892 auch MD der gr. Oper u. Dirig. (bis 1903) der Cons.-Konz. e. Schrieb ein Bl-Quint.

Tag, Christian Gotthilf, * 2. April 1735 zu Beierfeld (Sa.), † 19. Juni 1811 zu Niederzwönitz bei Zwönitz (Sa.), 1749—55 Dresdener Kreuzschüler unter *Homilius, 1755—1808 Kantor zu Hohenstein, schrieb Orgelwerke, Sinf. en f. Org. u. Orch., Lieder, Singstücke, 70 KlVar. und besonders KM: 116 Kantaten, 11 evang. Messen, zahlr. Motetten, geistl. Arien usw.

Lit.: H. J. *Vieweg, Chr. G. T. (Diss. Lpz. 1931, gedr. 33); Fr. *Rochlitz, F. Fr. d. Tk. III (1830).

Tagliapietra (spr. taljapje-), Gino, * 30. Mai 1887 v. ital. Eltern zu Laibach, KlSch. v. Epstein (j.) (Wien) u. *Busoni (Berlin), Prof. an der Hochschule in Venedig, schrieb Chorwerke m. Orch., Requiem, Kl-Konz., ein Ballett, Kl-Fant. über BACH, Kl-Werke, Etüden. Hg. einer großen Ausw. histor. Kl-Lit. v. Willaert bis zur Gegenw. (20 Hefte): *Antologia di musica antica e moderna per Pf.* (1931); auch Revisionen f. Ricordi.

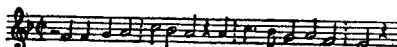
Taille (franz., spr. taj' = Körpermitte), Mittelstimme im StrO., Tenorviola (bei Bach auch = *Ob. da caccia*), von da übertragen für hohen Baß oder Bariton.

Takt (v. lat. *tactus* = Schlag, von der Zählbewegung der Sänger und dem Niederschlag des Chorleiters; Herm. *Finck [1556] nennt eine **Minima* „einen gemeinen krauthackerischen

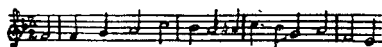
Schlag“). Zu unterscheiden sind der ältere Mensural- u. der neuere Betonungstakt: 1) in der Mensuralnotation bedeutet das vorgesetzte Taktzeichen (dem außer in den *Tabulaturen noch kein Taktstrich folgt) zunächst lediglich eine Vorschrift für bestimmte Geltungsdauern, z. B. bei dreiteiligem „Takt“ (**Modus*, **Tempus*, **Prolatio*) die automatische *Perfektion einer Note vor einer andern gleicher Wertklasse auch ohne *Augmentationspunkt. Die betr. metrische Einheit (Großtakt, Mittel- u. Kleintakt) kann sich mit einem Akzentschema decken, muß aber nicht; umgekehrt darf also auch nicht gleich behauptet werden, die alte Musik kenne überhaupt keine Taktakzente — es hätte ja dann bloß Prosagregorianik u. z. B. keinen Tanz gegeben. Daß selbst kräftige Takteinser vorkamen, beweist z. B. das Stück des Oswald v. *Wolkenstein (um 1390, DTÖ. IX 1 Nr. 93):



Im allgemeinen aber ist bis ins 17. Jh. hinein der T. so gemeint, daß *Kretzschmars Ausdruck „bloßes Zollstock-Taktmaß“ zu Recht besteht, um so mehr als zur Zeit v. Schütz gerader Takt „langsam“ u. ungerader „schnell“ bedeutet, also fast mehr das Zeitmaß als die Betonungsgruppen betrifft. Daher denn auch geradtaktige Vorzeichnung trotz ungeradtaktiger Melodiebetonung, z. B. H. *Isaac:



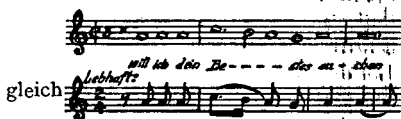
statt



Tanzdruck, ich mußt dich lassen, ich fahr' dahin mein' Bräutigam

Über „uneigentliche Taktzeichen“ im *Stile recitativo* vgl. auch H. *Riemann, Hdb. d. Musikgesch. II, 2, Kap. XXIII.

Umgekehrt bei *hemiolienhaften Stellen wie H. Schütz, 122. Ps. (1619):



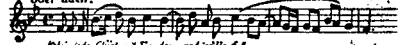
Gelegentlich bleiben die verschiedenen Betonungsmöglichkeiten durch die Gleichschwebung des Mensuraltakts so unentschieden, daß dieselbe Melodie ebensogut betont werden kann:



Keh' wieder, Glück, mit Freuden und joy Un-fel



Keh' wieder, Glück, mit Freuden und joy Un-fel



Keh' wieder, Glück, mit Freuden und joy Un-fel

Über das notierungsmäßige Einschrumpfen der Schlagwerte im Lauf der Jhh. vgl. Mensuralnotation.

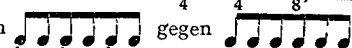
2) Der moderne Betonungstakt ist wohl besonders im Zusammenhang mit dem Erstarben des harmonischen Funktionsbewußtseins seit 1620/50 allgemein durchgedrungen (in Tänzen seit je, siehe oben). Jetzt bedeutet der Taktstrich: „Die erste Note nach mir ist die betonteste“, an die Stelle metrischen Skandierens ist das *rhythmische Akzentuieren getreten. Die Taktstrichabstände bedeuten aber meist keinen „Taktinhalt“ (vgl. Phrasierung), sondern wesentlich sind die durch *Artikulation gegliederten Taktmotive, z. B. im $\frac{4}{4}$ -Takt (vgl. Metrik S. 556b unten): 234/1 oder 34/12 oder 4/123 oder 1234 (am seltensten!). Vor allem muß also begriffen werden, daß der Taktstrich nie ein Trennungs-, sondern weit öfter ein Verbindungszeichen darstellt! Es ist

also scharf zu unterscheiden zwischen „musikalischem“ Takt und „Schriftbildtakt“. Da in der alten Polyphonie tatsächlich die Schwerpunkte der einzelnen Stimmen sich nicht übereinander zu stellen pflegen, wären durchgehende moderne Partiturtaktstriche hier oft sinnlos, ja unmöglich gewesen. Daß aber auch im modernen Takt u. U. die „schwebende Deklamation“ mehrerer Betonungsprinzipien statthaben kann (bei Bach noch als Übergangerscheinung vom Mensuraltakt her, bei Schumann als romantische Verunklarung, bei Brahms bereits als bewußtes Altern-tümeln), ersehe man aus den Notenbeispielen bei *Deklamation* (S. 176) und *Phrasierung* (S. 693 Beisp. 1).

Taktvorzeichnungen: In der älteren Mensuralmusik bedeuteten:

- ⊙ Tempus perfectum und Prolatio major $\equiv 3 \diamond; \diamond = 3 \downarrow \left(\frac{9}{8} \text{ Takt}\right)$
- Tempus perfectum und Prolatio minor $\equiv 3 \diamond; \diamond = 2 \downarrow \left(\frac{3}{4} \text{ Takt}\right)$
- ⊕ Tempus imperfectum und Prolatio major $\equiv 2 \diamond; \diamond = 3 \downarrow \left(\frac{6}{8} \text{ Takt}\right)$
- ⊖ Tempus imperfectum und Prolatio minor $\equiv 2 \diamond; \diamond = 2 \downarrow \left(\frac{2}{4} \text{ Takt}\right)$

⊕ 3 bedeutet ebenfalls den 6teiligen Takt. In der neueren Musik sind die wichtigsten Taktarten: $\frac{4}{2}$ oder C, auch $\frac{9}{4}$ geschrieben, $\frac{9}{4} = 3 \times \frac{3}{4}$; $\frac{12}{8} = 4 \times \frac{3}{8}$; $\frac{3}{2}$ zu unterscheiden von $\frac{6}{4}$ wie $\frac{3}{4}$ von $\frac{6}{8}$, nämlich



$C = \frac{4}{4}$; $\frac{3}{2} = \frac{2}{2}; \frac{2}{4} = \frac{4}{8}; \frac{3}{8}$; über $\frac{5}{4}$ siehe fünfzählige Taktarten. Vgl. auch Dirigieren.

Taktwechselnde Tänze s. Zwiefaltige.

Talich, Vaclav, * 28. Mai 1883 in Kremsier (Mähren), Gymnasiast in Klattau, wo s. Vater Chordir. war, stud. in Prag bei Ševčík, KonzM. der Berliner Philh., KonzProf. in Odessa u. Tiflis, ging vom V-Virt. zum Kplm. über und dirig. in Laibach (1908). Stud. erneut in Leipzig (*Reger, *Nikisch) u. Mailand, 1912 Kplm. in Pilsen, trat 1919 an die Spitze der tschech. Philharmonie. Zahlreiche Gastkonz. im Ausland.

Tallis (Tallys, spr. tällis), Thomas, * um 1505 in England, † 23. Nov. 1585 als engl. Hoforganist, erhielt 1575 mit s. Hauptschüler *Byrd ein Druckprivileg u. gab mit ihm 16 u. 18 englische Can-

tiones ... sacrae (5—6stg., 1575) heraus. Ges.-Ausg. seiner Werke in *Tudor Church Music* Bd. VI.

Lit.: E. H. *Fellows in *Groves Dictionary* 3. Schering Beisp. 129!

Tambour (franz., spr. täbür), ital. *Tamburo*, Trommel, Trommler.

Tambur, arab.-persische Laute, die mit einem Dorn angerissen wird.

Tamburin 1) nennt man in Deutschland die nur einfellige Handtrommel mit Schellen (span. Pandéro), mit der man sich in Spanien u. Süditalien zum Tanz begleitet; 2) *tambourin* (franz., spr. täbürä), provenzalische lange enge Trommel, die ein Spieler zugleich mit einer Längsflöte (*galoubet*) meistert. Danach auch lebhafteste Stücke in geradem Takt mit dudelsackartiger Begleitung, so von *Rameau u. *Leclair, z. B. v. letzterem:



Tanéjew, Sergei Iwanowitsch, * 25. Nov. 1856 im Gouv. Wladimir, † 19. Juni 1915 in Moskau, wo er am Kons. 1866—75 bei N. *Rubinstein (j.)

und *Tschaikowski stud., wurde Prof. am Moskauer Kons. (zuerst als Nachf. von Tschaikowski für Komp., dann für Kl, 1885—89 Direktor, später vor allem f. Kontrap.). Er schrieb als hervorragender Könnler 4 Sinf. gedrt., 3 hs. im Nachl., eine russ. Ow., Suite f. V u. Orch.; 6 StrQu.e, 2 Str-Trios, 2 Str-Quint., Kl-Qu., Kl-Quint., 2 Kl-Trios; eine Oper *Oresteia* (Petersbg. 1895, auch dt. Kl-A. 1898), 2 Kantaten, Chöre, Lieder; ferner schrieb er russ.: *Über den imitierenden Kontrap. im strengen Stil* (2bdg. 1909); *Die Lehre vom Kanon* (Mosk. 1929). Auch übers. er *Bußlers *Formenlehre u. Strengen Stil* ins Russ.

Lit.: W. Jakowlew, S. J. T. (Moskau 1927); H. *Mersmann, Kammermusik IV 12 ff; K. A. Kusnetzow, Gedenschr. auf T. (1925, russ., mit Bibl.).

Tangente heißt beim *Clavichord jener Verlängerungsarm (mit Stift) der Taste, der die Saite zum Erklängen bringt u. die *Bebung ermöglicht. S. a. Silbermann (Cembalo d'amour).

Tango s. Tanz.

tanto (ital.), viel, sehr.

Tantum ergo sacramentum (lat. = also ein so großes Heiligtum), 5. Str. des Fronleichnamshymnus *Pange lingua*, des hlg. *Thomas v. Aquino, wird in der kath. Liturgie beim Segen mit der Monstranz chorisch gesungen, daher auch vielfach mehrstimmig komponiert.

Tanz, Tänze, die aus Dämonenzauber u. Geschlechtssymbolik hervorgewachsene, in kunsthaftem *Rhythmus geregelte Körperbewegung, fast immer mit Geräusch (Klatschen, Trommeln), meist mit Musik verbunden, auf deren Entwicklung der T. stärksten Einfluß ausgeübt hat, schließlich zur Gesellschaftsunterhaltung gewandelt u. so noch der Hauptauftraggeber für Gebrauchsmusik. In der alt*griech. Musik spielen die *orchestisch (= tänzerisch) ausgestalteten Chorgesänge der Tragödie eine Hauptrolle, selbst im frühchristl. Gottesdienst wurde getanzt (so noch die geistl. Tonadillas in der *span. Musik des 17. Jhs.). Das german.-nord. Altertum scheint nur feierlich geschrittene Tänze (Gotisch *laik*) gekannt zu haben, erst um 1000 drangen südlichere Springtänze (*carols) ein, der *Bipaarendans* in Holstein erst um 1550. Im MA. werden höfische u. bäuerische Tänze ebenso

instr. ausgeführt wie gesungen (*Carole, *Ballade, *Rondeau, heute noch die katal. *Sardana); an den geradtaktig geschrittenen Reigen (*basse danse*) schloß sich der gesprungene Abtanz (Hupfauf, *Proporz, Tripel, weil im raschen Dreiertakt) an — deutsche Beispiele bei *Neithard v. Reuenthal, Osw. v. *Wolkenstein u. a. Daß im Tanzleich des 13. Jhs. bereits suitenhafte Bildungen ansetzen, siehe unter Leich. Zur Entstehung der *Suite u. über die dort verwendeten Tänze des 17. Jhs. vgl. daselbst. Seit dem 15. Jh. (Tänze im Glogauer Ldb.) laufen immer Gebrauchstanz und kunsthaft stilisierte Tanzform in bald auf-, bald absteigender Wechselwirkung nebeneinander her. Spät-m.-a. Tanzlehren boten Antonio de Lena u. Guilelmo Ebreo; zur Renaissance *Arbeau (1588). Ist im 18. Jh. das *Menuett der musikalisch wichtigste Tanz, so im 19. der aus dem Deutschen oder *Ländler erwachsene *Walzer, daneben *Polka, *Mazurka, Rheinländer und die Gruppentänze *Française, *Ecoisaise, *Anglaise, *Polonaise, *Quadrille. 1900—30 hat sich dann der Vorrat grundlegend geändert durch Eindringen mittel- u. südamerikanischer (span.) Kreolentänze (1911 Tango usw.) u. nordamerikanischer grotesker Nigger-tänze (1905 Cakewalk), zu denen dann englisch geglättete Gesellschaftstypen wie Onestep, Twostep, Boston, English waltz, Foxtrott kamen. Bestimmend für den Musikstil dieses Repertoires wurde der *Jazz; Hauptgattungen 1920 bis 30 waren außer den genannten Black-bottom, Blues, Ragtime, Charleston, Shimmy, die auch in der Kunstmusik eine an die Suitenzeit erinnernde Rolle spielten. In Deutschland ist seit 1933 dieser mädichs-fremdrassige Typenvorrat zugunsten des Walzers wieder mehr zurückgetreten, doch ist in der Unterhaltungsmusik und im Rundfunk eine einheitliche Linie bezüglich der Frage des Jazz noch nicht gefunden, — nur seine Auswüchse (*Hott* u. *Swing*) sind eindeutig verboten.

*Künstlerisch beachtlich, wenn auch in vielem anfechtbar, war die von Isadora Duncan (j.) u. den Schwestern Wiesen-thal um 1900 ausgehende Bewegung, tanzverwandte Meisterwerke der hohen Tonkunst gebärdenhaft auszudeuten;

Nach solch poetisierenden Richtungen wirkte die strenge Abstraktion, die sich gelegentlich fast nur noch auf Schlagzeugrhythmus einschränkte (Mary Wigman, Rud. Laban, Harald Kreutzberg), dem Ursinn des musikal. Tanzes näher. Bedeutende Anregungen vom Tänzerischen an die Opernregie vermittelte H. Niedecken-Gebhardt. Fruchtbare war seit je die Verbindung von Tanzdrama u. Musik im eigens geschaffenen *Ballett, dessen Heimat vor allem Frankreich war (s. Beaujoyeux, Lully, Noverre) und der Pantomime (J. J. *Rousseau), bis zumal die Russen um 1910 starke neue Anregungen brachten (*Strawinski, *Debussy, *Ravel, de *Fallas, R. Strauß' Josephslegende). Auch der musikerzieherischen Auswertung des Tänzerischen in der *rhythmischen Gymnastik werde gedacht. Daß das Bühnentanzspiel in der Gegenwart bei uns eine erhebliche Rolle spielt, erweisen Beispiele u. a. von C. *Orff, W. *Egk, H. *Trantow, Fried *Walter, W. *Zillig. Über den bedeutsamen Einfluß des T. auf die *Operette, wo heute kein Buffduett ohne Abtanz zu finden ist, siehe dort.

Lit.: F. M. *Böhme, *Gesch. d. Tänzes in Dtschld.* (2bdg. 1886); C. *Sachs (j.), *Eine Weltgeschichte des Tanzes* (1933); V. Bruac, *Hist. de la danse* (Paris 1932); V. Jung, *Hdb. des Tanzes* (1930); O. *Bie (j.), *Der Tanz* (1906 u. ö.); Desrat, *Dict. de danse* (1896); H. de Loria, *Hist. pittoresque de la danse* (1897); G. Vuillier, *La danse à travers les âges* (1897, auch engl. u. ital.); P. Gavina, *Il ballo (Storia della danza)* 1898; F. du Ménil, *Hist. de la danse* (1904); L. Sechan, *La danse grecque ant.* (1930); A. Czerwinski, *Die Tänze des 16. Jhs.* (1878); O. *Gombosi (j.), *Der Hofanz* (Acta mus. VII); R. *Oppel in *ZsIMG XII* 213ff.; H. Spanke, *Zum Thema m.-a. Tanzlieder* (Neuphilol. Mittlg. en XXXIII/1); (1911); H. *Prunières, *Le ballet de cour en Fr.* (1914); Jaap Kool, *Tanzschrift* (Bordeaux 1927); H. und M. Aubel, *Der künstlerische T. unserer Zeit* (Königstein i. T. 1928); W. Schuftan, *Hdb. d. T.* (Mannheim 1928); V. W. Beaumont, *A bibliogr. of dancing* (London 1929); G. Oberst, *Engl. Orch.-Suiten um 1600* (mit Biblio-

gr. d. T.-Lit. bis 1900, Wolfenb. 1929); R. *Lach, *Zur Gesch. d. Gesellschafts-T. d. 18. Jhs.* (Wien 1920); E. Sharp, *The story of the danse* (N. Y. 1928); I. Duncan (j.), *Ecrits sur la danse* (Paris 1928); A. Meunier, *La danse class.* (Paris 1931); R. Sonner, *Musik u. T.* (Vom Kultanz zum Jazz, Lpz. 1930); J. Dickmann, *Die in dt. Lautentab. überlieferten Tänze des 16. Jhs.* (Diss. Lpz. 1930); W. *Merian, *Der Tanz in den dt. Orgeltab.* (1927); H. *Halbig, *Kl.-Tänze d. 16. Jhs.* (Cotta); R. *Steglich, *22 altdt. Tanzsätze* (Nagel Nr. 80); Lenzewski, *Tanzsätze des 16./17. Jhs.* (Vieweg); V. Parnac, *Hist. de la danse* (Paris 1930); W. *Danckert, *Der neue Kunstanz als geistesgeschichtl. Phänomen* (Die Musik XXI/12); ders., *Gesch. der Gigue* (1924); P. Moran, *Der neue Tanz* (Wien 1932); W. Carlos, *Der Tanzschlüssel* (1932); V. Silvester, *Gesellschaftstanz* (1932); *L'art et instruction de bien dancier* (hrsg. von Victor Scholder, London 1936); D. Charles, *Toutes les danses mod.* (Paris 1932); R. Foatelli, *Les danses religieuses dans le christianisme* (Paris 1940); W. Stauder, *Tanzmusik* (in *Hohe Schule d. Mus.* hg. v. J. *Müller-Blattau, 1938); M. Sugiyama, *Hist. of the japonese D.* (Tokio 1937); M. Seiber, *Leichte Tänze für Kl., ein Querschnitt durch die neuen Tanzrhythmen* (Mainz 1933); Hefte XXII/9, XXIII/10 u. XXIV/9 der *Musik*. Zu Ragtime: Pratts *Am. Suppl.* S. 338; Groves Dict. ³ IV 315. Vgl. auch Bessedanse.

Tappert, Wilhelm, * 19. Febr. 1830 zu Oberthomaswaldau bei Bunzlau (Schles.), † 27. Okt. 1907 zu Berlin, wurde Volksschullehrer, dann Schüler v. *Kullak u. *Dehn (Berlin), 1858–66 Kritiker u. MusikL. in Glogau, seitdem dgl. in Berlin; er schrieb u. a.: *Das Verbot der Quintenparallelen* (1869); R. Wagner (1883); Wagner-Lexikon: Wörterbuch der Unhöflichkeit, enthaltend grobe, höhrende, gehässige u. verleumderische Ausdrücke, welche gegen den Meister R. Wagner, s. Werke u. s. Anhänger v. d. Feinden u. Spöttern gebraucht worden sind (1887, ²1903); *Wandernde Melodien* (1890); *Sang u. Klang aus alter Zeit* (100 Tabulaturbeispiele); T. hat hauptsächl. auf dem Gebiet der *Tab. gearbeitet; s. Nachlaß

kam auf die Pr. Staatsbibl. Berlin und enthält u. a. hs. eine *Entw.gesch. d. mus. Zeichenschrift 900 bis 1900* (1901, Nachtr. 03) sowie *Gesch. d. alten dt. Lauten-Tabulatur 1500—1600* (1885).

Tarantella (abgeleitet v. der südital. Stadt Tarent oder von der *Tarantel* [Vogelspinne], deren Biß Tanzwut entfachen sollte, also vielleicht durch diesen Tanz auch wieder für heilbar galt?); neapolitanischer Paartanz in sehr raschem $\frac{3}{8}$ - oder $\frac{6}{8}$ -Takt, verwandt der *Gigue u. dem *Saltarello, gern auf virtuose Solo-Instr.-Musik übertragen, bei Rossini auch vokal.

tardo (ital.), lat. *tarde*, langsam.

Tartini, Giuseppe, * 8. April 1692 zu Pirano (Istrien), † 26. Febr. 1770 zu Padua, der Abkunft nach wohl ein italianisierter Adria-Slawe, bezog 1709 als *Abbate* die Univ. Padua, um Theol. u. Lit. zu studieren, war aber ein großer Fechter u. heiratete, noch nicht 20 Jg., eine junge Schöne, wodurch er den geistl. Stand verlor, sich mit s. Familie überwarf u. als kleiner Orchestergeiger in Ancona, Venedig u. Assisi fronen mußte, bis er 1721 lebenslang Konz.M. an S. Antonio zu Padua wurde. Fast Autodidakt, ließ er nur 1716 in Venedig Fr. M. *Veracini auf sich wirken u. war mit *Geminiani befreundet; auch sonst stand er der Schule *Corellis geschmacklich nahe, überragte sie aber bald in den spieltechnischen Anforderungen bei weitem. Ob in Assisi der *padre boemo* B. *Czerhowsky sein Kompos.L. gewesen, ist etwas ungewiß, wie überhaupt s. romantische Jugendlgende in J. A. Hillers *Lebensbeschreibungen* (1784) neuerer Archivforschg. nicht ganz standgehalten hat. Hat T. selbst bezeugt, schon 1714 in Ancona die *Differenztöne (s. u.), die er *terzo suono* (*troisième son*) nannte, beim Doppelgriffspiel entdeckt zu haben, so ist doch der Deutsche A. *Sorge ihm in der selbständigen Bekanntgabe dieses Phänomens um mehrere Jahre zuvorgekommen. Da ein Ruf zur Prager Kaiserkrönung (1723—26) wirtschaftlich schwer enttäuschte, blieb er seitdem trotz schlechter Bezahlung in s. Paduaner Kirchenstelle, war aber als Lehrer (u. a. v. J. G. *Graun, Ferrari, *Nardini u. *Pugnani) äußerst gesucht. T. ist vor allem der Begr. der neueren Bogentechnik, war aber auch ein außerordentlicher

Beherrscher der linken Hand, an dessen Spiel zahlr. Ohrenzeugen den Adel des Tons u. des Ausdrucks bewunderten. Er beginnt mit überladener Rokoko-Ornamentik u. endet bei fast Gluckscher Schlichtheit. Seine Doppelgriff- u. Trilleransprüche sind von kühner Virtuosität, was die Giegenheit seiner geistigen Auffassung nicht im mindesten verringerte. Er ist (über seinen Geistes Schüler L. *Mozart) der wohl vornehmste Vermittler der idealistischen Musikauffassung zwischen der Barockklassik der Gruppe *Legrenzi-*Steffani-*Corelli u. den Wiener Großmeistern gewesen. Daß er auch schon zw. 1730 u. 50 die Frühromantik in manchem Zug vorbereitete, zeigt seine berühmteste V-Sonate, der *Teufelstriller*, mit den *sogni dell' autore* (Träumen des Verfassers, der Teufel geige ihm auf dem Bett jene Triller mit Doppelgriffbegleitung vor), sowie manches in Geheimschrift seinen Werken beigefügte Programmn.

Kompositionen: Rund 140 hs. SoloV-Konz.e (mit StrQu oder Quint.-Begl.), 32 auf BB., 6 in Dresden, 4 in Schwerin, gedr. 12 als op. 1 um 1726, u. 6, 6 von andrer Seite zu Quartetten umgearb. als op. 3 (1763/64); zu den Neudrucken s. H. *Engel in ZfMW XIII 167 ff.; dazu noch ein Doppelkonz. hg. v. Dameck (Afa); einige Sinf. (1 neugedr. v. E. Pente); hs. etwa 50 Triosonaten, davon gedr. 12 ebenfalls als op. 3 in London, 6 in Paris als op. 8 (u. a. 3 hg. v. Pente bei Schott, 1 v. Dameck bei Afa; mehrere hs. Quadros (1 hg. v. Pente); Konz. A-Dur f. Vc. u. StrOrch., hg. v. R. van Leyden (1937); vor allem aber rund 150 Solo-V-Sonaten, davon etwa die Hälfte gedr., und zwar 12 als op. 1 (Amsterd. 1734), 6 als op. 2 (Amst.), 12 als op. 2 (Rom 1745), als op. 3 in Paris nachgedr.; 6 in Paris; 6 op. 4; 6 op. 5; 6 op. 6; 6 op. 7; 6 op. 9 (insges. 60 bei Boivin); *Der Teufelstriller* (erstmal gedr. bei Cartier 1798), ebenda auch ein lehrreiches *Adagio varié de G. T.*; *L'arte del arco* (= Die Kunst der Bogenführung, 50 Var. über eine Gavotte v. Corelli, Neapel s. J., oft nach- u. neugedr.); Hss. besonders in Königsberg, Neudrucke in fast allen Verlagen. — *Theoretische Werke*: *Trattato di musica secondo la vera scienza dell'armonia* (1754); dazu eine Abwehr gegen Serre

in Genf (1767); *Diss. dei principi dell' armonia mus. contenuta nel diatonico genere* (1767); ein Brief an s. Schülerin Maddal. Lombardini-Syrmen (engl. v. Burney 1771, dt. bei *Hiller 1784), dazu Ch. *Bouvet, *Une leçon de G. T.*, 1915. Sein *Traité des agréments* (über V-Verzierungen) erschien nur franz. 1782; mehrere hs. Abhh. im T.-Museum zu Pirano. T. gehört theor. zu den Dualisten, die an die reale Untertonreihe glauben — er sah diese durch den auch von ihm (später als von A. *Sorge) entdeckten *Troisième son* (s. Differenz-töne) bestätigt; auch verwickelte er die Naturwissenschaft mit philos.-religiös. Ganzheitsforderungen. Sein Briefw. mit Padre *Martini ist erh. (Bd. I hg. v. Parisini 1888). Andere Briefe T.s bot A. Horti im *Archeografo Triestino* 1884. Denkmäler in Padua u. Pirano (zu letzterem eine Festschr. 1897).

Lit.: M. Dounias, Die Konzerte T.s (Diss. Berlin 1932); G. Benedetti, G. T. (1897); M. Tamaro, G. T. (1897); A. *Moser, Gesch. des V-Spiels S. 250ff.; H. *Engel, Instr.-Konz. S. 72ff. und ZfMW XIII 167ff.; Don R. Zanocco, 20 T.-Dokumente aus den Archiven Paduas (i. Vorb.); H. P. Schökel, G. T. (i. Vorb.); H. *Engel, Instr.-Konz. S. 72ff.; H. *Riemann, Gesch. d. MTh. I 417ff. 2491ff.; P. David, G. T. (in *Groves Dictionary). — *Histor.*: F. Fanzago, *Elogio di G. T.* (Pad. 1770).

Taschengeige s. Pochette.

Tastatur s. Manual u. Klaviatur.

Tastiëra (ital.), Griffbrett der St.-Instr.e.

Tasto solo siehe *Solo*.

Taubert, Ernst Eduard, * 25. Sept. 1838 zu Regenwalde (Pommern), † 14. Juli 1934 zu Berlin, Schüler v. A. *Dietrich (Bonn) u. Fr. *Kiel in Berlin, wo er als Musikkrit. der *Post* lebte u. 1898 Prof., 1905 Mitgl. der Akad. wurde; Komp. v. OrchW.en (Ballade op. 54, Vorsp. zu *Tantris*), Kammermusik (Str-Que op. 56 u. 63, V-Son., Kl-Trio), Chorwerken (Festges. op. 72, *Hymnus an Amor* op. 75), Liedern u. Kl-Stücken.

Taubert, Wilhelm, * 23. März 1811 in Berlin, † ebenda 7. Jan. 1891, stud. bei L. *Berger u. B. *Klein, 1831—69 Hkplm., seit 1875 Vors. des Musik-

senats d. Akad. d. K. Von s. zahlr. Werken sind nur noch Kl-Stücke u. die liebenswerten *Kinderlieder* (Peters) lebendig.

Lit.: W. Neumann, W. T. u. F. Hiller (Kassel 1857).

Tausig, Karl (j.), * 4. Nov. 1841 zu Warschau, † 17. Juli 1871 in Leipzig, Schüler 1855—59 von Liszt in Weimar, konzertierte von Dresden, seit 1862 von Wien, seit 1865 von Berlin aus, wo er 1866—70 eine Akad. f. höheres Kl.spiel leitete. Er schrieb an virtuos. Kl.werken: *Nouvelles soirées de Vienne* (auf Themen v. J. Strauß), *Ung. Zigeunerweisen*, bot eine erschwerte Neuausg. (Ausw.) v. *Clementis *Gradus ad Parn.*, einen Kl.-Ausz. v. Wagners *Meistersingern*; seine nachgel. *Techn. Studien* veröffentl. H. Ehrlich (j.).

Lit.: C. F. *Weitzmann, Der letzte der Virtuosen (1868); W. v. *Lenz, Die gr. Pf.-Virtuosen (1872).

Taut, Kurt, * 1. März 1888 in Ober-eichstädt (Prov. Sa.), † 19. Jan. 1939 in Leipzig, Leipziger Thomaner, stud. 1909—14 Theol. u. bei H. *Riemann, *Schering, *Prüfer MW, Kriegsteiln., wirkte 1920—29 als Konz.-Tenor in *Röthigs Quartett, schloß weitere mw. Studien (*Abert, *Kroyer) 1926 mit der Promotion ab (Diss. *Beiträge z. Gesch. d. Jagdmusik*) und war seit 1929 als Nachf. von R. *Schwartz Dir. der Petersbibl. u. Hg. ihres Jb.s; Mitarb. des Goethekatalogs v. A. Kippenberg u. an Zarnckes Lit. Zentralbl., bot als Händel-Jb. VI (1933) eine umfassende H.-Bibliogr.: mehrbändige „Bibliogr. d. Musikschritftums“ (1936).

Taylor, Samuel Coleridge s. Coleridge-T.

Taylor (spr. tēlør) [Joseph] Deems, * 22. Dez. 1885 zu New York, 1906 *Bacc. of Arts*, 1927 *Dr. mus.* der dortg. Univ., Musikkritiker, seit 1927 Hg. der *Zs. Musical America*, ein Hauptvertreter der USA.-Komponisten mit einer Oper, einer Orch.-Suite, zwei sinf. Dichtungen, *Jurgen* (op. 17, 1925), einer Rhaps. f. Str, Bl, Kl, einer Jazzsuite, 2 Kantaten usw.

Lit.: G. Pratts Suppl.; Howards *Musical America*.

Tebaldini, Giovanni, * 7. Sept. 1864 in Brescia, stud. in Mailand u. a. bei *Ponchielli, in Regensburg bei *Haberl

u. *Haller, leitete 1884—93 die Chorschule an S. Marco in Venedig, dann die j. zu S. Antonio in Padua, wurde 1897 Dir. des Kons. zu Parma, wirkte 1902 bis 25 als Domkplm. zu Loreto, ist seitdem Prof. f. Palestrina-Forschung am Cons. zu Neapel. Außer KM u. einer *Arabischen Suite* (Orch.) schrieb er: *La musica sacra in Italia* (1894); *L'archivio musicale Antoniano in Padua* (1895); *F. Pedrell* (1897); *L'elemento lirico nella mus. sacr.* (1906); *L'anima mus. di Venezia* (1908); *L'arch. mus. della Capp. Lauretana* (1922); *Telepatia mus.* (RMI XVI [1909] über die Themengleichheit v. V. Gneccchi *Cassandra* mit R. Strauß' *Elektra*); *Il canto greg. e la musicalità palestriniana* (*Il Pens. mus.* 1922/23); *Ildebr. *Pizzetti nelle memorie di G. T.* (1932); *Giov. Legrenzi* (*Musica d'oggi* 1937).

Lit.: M. Pilati im *Boll. bibl. Mail.* 1930 (IV 11).

tedesca [ital., erg. *danza t.*], deutscher Tanz; um 1600 = *Allemande; bei Beethoven op. 79 = Wiener Schnellwalzer, op. 130 = derber Rüpeltanz.

Tedeum s. Ambrosianischer Lobgesang.

Teichmüller, Anna, * 11. Mai 1861 in Göttingen (Tochter eines Univ.-Prof.s), † 6. Sept. 1940 in Mittel-Schreiberhau; im Baltikum aufgewachsen, schrieb 147 Lieder (bes. v. C. Hauptmann), Balladen, FrCh.e, Duette, Märchenspiele, eine Oper *Nal u. Damajanti*, ein Oratorium *Missa poetica* (Ilse v. Stach, Berlin 1924), Kl-Werke (70 Opuszahlen).

Teichmüller, Robert, * 4. Mai 1863 zu Braunschweig, † 6. Mai 1939 in Leipzig, am Leipziger Kons. Schüler u. a. von *Reinecke u. Jadassohn (j.), seit 1897 hier Leiter der Kl-Abt., 1908 Prof., einer der einflußreichsten Pianisten-Erzieher. Er bot Revisionen v. Kl-W.en von Mozart, MacDowell, Ljadow, Balakirew, J. S. und Ph. Em. Bach u. schrieb mit K. Herrmann einen Führer *Internat. mod. Klaviermusik* (1927).

Lit.: A. Baresel, R. T. als Mensch u. Künstler (1922).

Teiltöne s. Obertöne.

Telemann, Georg Philipp, * 14. März 1681 zu Magdeburg, † 25. Juni 1767 zu Hamburg, 4jg. verwaist (s. Vater war Diakon), besuchte das Altstädt.

Gymn., dann die Domschule, darauf kam er, um ihn von der Musik abzuhalten, nach Zellerfeld am Harz, wo er aber gerade viel „Bratensinfonien“ schrieb (man lese seine allerliebste Autobiogr. in *Matthesons *Ehrenpforte*), u. lernte in Hildesheim Lullysche Opernmusik kennen. 1701 besuchte er den „schon damals wichtigen“ 16jg. Händel in Halle auf dem Weg nach Leipzig, wo er Jura studieren sollte, schicksalsmäßig aber wieder der Musik verfiel. Hier betätigte er sich als Autor für Strungk-Döbrichts frühdeutsche Oper, was zweifellos seine frühe Berühmtheit förderte, bis er 1702 Organist wurde, zugleich Kantatenlieferant der Thomaskirche neben *Kuhnau, dem er viel Verdruß durch die erfolgreiche Leitung eines modernen *Colleg. musicum* schuf, weil die Studenten lieber dort als im Gottesdienst musizierten. 1704 ging er als Kplm. zum Grafen Promnitz nach Sorau, wo er s. Kantatendichter E. *Neumeister und noch den alten W. K. *Printz traf, 1708 wurde er als KonzM. nach Eisenach berufen (Zeit der Konz.e), erbt hier den lebenslängl. Hkplm.-Titel von P. *Hebenstreit und stand bei Ph. Em. *Bachs Taufe Gevatter. 1712 ging er als Kirchenkplm. nach Frankfurt a. M. und wurde hier auch bald städt. MD.; als solcher schrieb er viele Orch.-Suiten für das dortige „Collegium musicum auf dem Frauenstein“. 1721 erhielt er, bereits hochberühmt, die Lebensstellung eines MD.s der fünf Hauptkirchen in Hamburg, wofür er manchmal zu einem Fest 5 Kantaten schrieb, u. konnte als solcher dankend den Ruf als Nachf. Kuhnaus im Leipziger Thomaskantorat ablehnen (die Stelle erhielt dann, „weil man keinen von den Besten kriegen konnte“, — J. S. Bach!). In 2. Ehe mit einer Frankfurter Textor (die aber mit den Goethischen T.s nicht verwandt war) ungünstlich verheiratet, legte der schelmische alte Herr sich aufs Blumensammeln und erhielt seltene Pflanzensendungen von Händel aus London. Mit ungeheurer Fleiß begabt, hat er wohl mehr Noten geschrieben als Bach und Händel zusammen, sich dabei auch nach eignen scherzhaftem Zeugnis schließlich „ganz marode melodiert“. Trotzdem trifft das beliebte Schlagwort vom bloßen „Vielschreiber“, der sich

gerühmt haben soll, selbst den Tortzettel komponieren zu können, meist arg vorbei. Neben flacher Amtsarbeit begegnet eine unübersehbare Fülle geistvollster und oft auch empfindungstiefer Einfälle. Telemann kann an harmonischem Klangzauber, Schlagkraft und originellen Formideen ein R. Strauß des Letztbarock und Rokoko heißen u. ist vermöge seiner bis ins hohe Alter andauernden Schaffensfreude mit *Graupner u. seinem Hamburger Amtsnachf. Ph. Em. *Bach einer der fesselndsten Umschalter der dt. Musik ins Zeitalter der Empfindsamkeit, ja oft schon ein erster „Stürmer u. Dränger“ gewesen. „Er hat zuerst unter den Deutschen Leichtigkeit u. Natur in die Melodien seiner Arien gebracht, sein Geschmack neigt sich sehr auf die französische Seite, aber er hat doch viel Eigentümliches“ (Chr. D. Ebeling 1770). Bemerkenswert aber auch seine „hanakischen“ Einschläge, so ein Poln. Konz. (StrO., hg. v. Höckner, Kallm.) und Poln. Sonaten (Nagel). Gern nannte er sich mit Buchstaben-Umstellung *Me-lante*.

An Opern schrieb er schon 21 für Leipzig, 4 für Weißenfels, und wurde seit 1721 der letzte bedeutende Autor der Hamburger Gänsemarkt-Oper; gleich sein „Geduldiger Sokrates“ v. diesem Jahr (wirksame Neubearb. v. Jos. Baum auf dem Krefelder Händel-Fest 1934) überraschte durch überquellenden Reichtum und Witz; auch sein Intermezzo *Pimpinone* (1725, also 8 Jahre vor *Pergolesis *Serva Padrona*) hat neuerdings wieder gefesselt (in RD I 6 [1936]); zuletzt bot er (1735) einen *Don Quixote* (Schiebeler); exotische Züge in *Mirivays* fesseln — er ist der beste deutsche Musikdramatiker seiner Zeit nach Händel und R. *Keiser. T. schrieb 12 ganze Kantatenjahrgänge (davon u. a. Harmonischer Gottesdienst [1725] und Evangelienarien [1727] gedr.), am bedeutendsten derj. im Besitz der Berliner Singakad., um 1750 (hs.). Ferner entstanden zahlreiche Motetten, angeblich 44 Passionen (wovon die nach Brocks 1716 berühmt wurde, während H. Hörner die nach Johannes von 1749 wieder 1932/34 aufführte), 32 Prediger-einführungen, 33 Hamburger Kapitäns-musiken (je eine Ouv. u. ein Oratorium),

zahlr. Fest- u. Trauerkantaten; an selbstgen. Oratorien vor allem Ahlers' *Tag des Gerichts* (1761) mit großartigen apokalyptischen Bildern (Neudr. von M. *Schneider in DTD 28), Zachariaes *Be-freites Jerusalem*, Bruchstücke v. Klopstocks *Messias* (1759); sein geniales Monodram *Ino* (Ramler, 1765, Solokantate f. Sopr. u. Orch.) ebenfalls in DTD 28; ungezählte franz. Ouv. en u. Orch.-Suiten (davon 6 frühe selbst gestochen); sein bedeutendstes Suitenwerk, die *Musique de table* (1733), bot M. *Seiffert als DTD 61/62, einzelnes daraus in dess. Organum; ein V-Konz. in DTD 29 (*Scher-ring); Trioson. in *Riemanns Coll. mus.; seine Sinfonien mit Hörnern fesselten schon 1737 in Paris (eine in *Scherings *Perlen*); eins der Konz. e. f. 4 Geigen hg. v. H. v. Dameck (Afa); 1 Konz. hg. v. H. *Engel (Kallm.); sein musikal. Familienblatt *Der getreue Musikmeister* (1728) enthält Lieder, Sonaten, Fugen (Son. C-Dur f. Blockfl. u. Cont. daraus, hg. v. D. Degen). Von der Kammermusik T.s (zahlr. Neudrucke besonders bei Nagel u. Kallmeyer) wurde schon damals allerlei gedruckt: 12 V-Son. en (1715/18), 6 Sonatinen f. Vl u. Kl. hg. v. K. Schweickert b. Schott; *Die kl. Kammermusik* (Vc u. Bc, 1716, hg. von Heilmann u. Küster, Wolfenb.), als *Exercizi musici* 12 Soli und 12 Trios (nach 1720), Trioson. c-moll f. Blockfl., Ob u. Bc und die Trioson. a-moll für Blockfl., V u. Bc hieraus, hg. von W. *Woehl, dgl. 6 Partiten f. V, Fl od. Ob u. Bc (Bärenr.), Suite a-moll f. Fl und StrOrch. bot H. Büttner b. Eulenburg; *Scherzi melodici* (V, Br, Bc, 1734), 7 x 7 + 1 *Menuett*, 2 Hefte *Methodische Sonaten*; 12 Märsche als *Heldenmusik* (Neudr. v. Pätzold bei Schlesinger), *Nouveaux Quatuors* (Fl-Qu.e) usw. Ein bedeutendes Ob.-Konz. hg. v. Fr. *Stein (Litolff), eines f. V, Gambe, Bc bot Döbereiner bei Peters; ein Fl-Quart. hg. v. Ermeler (Zimmermann), 6 kanonische Son. f. 2 V bot C. Herrmann (Peters), eine Suite in F-dur f. 2 Hr. u. Str. bei Eulenburg. — Seine *Sing-, Spiel- und Generalbaßübungen* (1734 Neuausg. v. M. *Seiffert 1914) führen tief in die Praxis der damaligen Hausmusik hinein (dazu Züricher Diss. 1922 v. Frey); seine 24 Oden erwecken neben denen von *Görner (beide im DTD 57)

das Hamburger Lied neu im Zeitalter des *Sperontes. Seine Tastenkunst eröffnen *Kleine Fugen f. d. Orgel* (Ritter II Nr. 128ff.), wichtiger sind s. 3 Hefte Klavierfantasien (hg. von M. *Seiffert 1923, *26), kl. Kl-Fantasien hg. v. *Doflein (Schott); Kantaten „Von Wald u. Aue“ (Ermeler) und „Kanarienvogelkantate“ (W. Menke, b. Bärenr., 1942), *Die Tageszeiten* (hg. von Heilmann und Küster, Wolfenb.); *Selbstbiogr.en bei Mattheson und J. G. *Walther; Briefe von K. H. *Graun an T. (ZfMW IX 385ff.).

Lit.: M. *Schneiders Einl. zu DTD 28; E. *Valentin, G. Ph. T. (Burgb. M. 1931) und ZfMW XV 193; W. Menke, Das Vokalwerk T.s (Diss. Erlangen, Bärenr. 1940); M. *Seiffert in Bull. IV 1 (1924) und Gesch. d. Kl-Musik S. 350ff.; H. J. *Moser, Gesch. d. dt. M. ⁵¹¹ 244ff.; A. *Schering, Gesch. d. Instr.-Konz. s. S. 120ff.; Gesch. d. Orat. S. 341ff., 371, 381; K. *Nef, Sinf. u. Suite S. 90ff.; *Kretzschmar, Gesch. d. Liedes S. 212ff.; L. *Schiedermair, Die dt. Oper S. 85ff.; K. Otzenn, T. als Opernkomp. (Diss. Berlin 1902); R. *Rolland, Reise in d. mus. Vergangenheit (1922); S. 103ff.; H. Gräser, T.s Instr. Kammermusik (Diss. München 1924); C. v. *Winterfeld, Ev. KG III; R. Meißner, T.s Frkfter. Kantaten (Diss. Frkft. 1925); H. Büttner, Das Konzert in den Orch.-Suiten T.s (Diss. Lpz. 1931); H. *Leichtentritt (j.), Gesch. d. Motette S. 364ff.; K. Mennicke, Hasse u. d. Br. Graun als Sinf. S. 94ff.; H. *Engel, Instr.-Konzert III 86ff.; L. de *La Laurencie, T. à Paris (RM 42); H. Hörner, T.s Hamburger Passionen (Diss. Kiel 1931); K. Schäfer, T.s Klaviermusik (dgl. 1934).





Temperatur (lat. = Mäßigung, Ausgleich), geringe Umstimmung der „reinen“ Intervalle zur Vermeidung von „Wölfen“. Da nämlich die *reine Stimmung nur in einer Tonart ganz rein ist (z. B. auf C-dur eingestimmt, ergibt die *Tonleiter schon in F- und G-dur je einen spürbaren *Komma-Unterschied, u. der d-moll-Dreiklang zeigt bereits eine unreine *Quinte), wird sie um so unreiner, je weiter man sich vom Boden der Ausgangstonart entfernt. Man hat sich (bereits bei *Schlick 1512)

mit *ungleichschwebenden Temperaturen* geholfen, d. h. mit Ausgleichen, die wenigstens noch für einen kleinen Kreis von Tonarten annähernd reine Einstimmung ergaben, doch ist z. B. schon bei E-dur u. A-s-dur die Grenze erreicht, da die gleiche Stufe bald *gis*, bald *a* bedeuten soll, falls man nicht (siehe Enharmonik) für jeden der kritischen Töne eine eigne Tonhöhe bereitstellen kann. Die Vereinigung beider Nachbarstufen auf der Hälfte ihres Abstandes ergab die „mitteltonige“ T. Beschränkt man sich aber auf die 12 Stufen mit Identifizierung der chromatischen Stufen (*cis* = *des*, *dis* = *es* usw., was bereits um 1500 als theor. Möglichkeit erschaut wurde), so ist die beste Lösung die kurz vor 1700 von Andr. *Werckmeister aufgestellte *gleichschwebende* T. durch Teilung der Oktave in 12 genau gleiche Intervalle (also jedes $\sqrt[12]{\frac{1}{2}}$ oder 83,3 Millioktaven (μ) für den *temperierten Halbton*.) So verteilt sich zugleich auf jede temp. Quinte ein Zwölftel jenes Fehlers (des pythag. *Kommashis — c), der mit 12 Quinten über 7 Oktaven hinaus schießt. Zwar ist dadurch jedes Intervall eine Spur unrein (jeder a cappella-Dreiklang übertrifft somit an Klarheit das bestgestimmte Tasteninstr.), aber der Fehler bleibt meist unter der Bewußtseinschwelle, so daß man nun in allen 24 Dur- u. Molltonarten gleich gut (oder auch: gleich schlecht!) musizieren kann. Höchstens im Zusammenwirken mit Streichern fällt das unangenehme auf, wo diese aus Leittonbedürfnis *pythagoreisch intonieren. Damit war die alte Sehnsucht der Orgel- u. Kl-Spieler erfüllt, durch den ganzen *Quintenzirkel durchmodulieren zu können, es entstehen die *Ariadne musica* des J. C. F. *Fischer, die *Wohltemperierten Clavire* v. J. S. Bach u. Chr. B. *Weber.

Wesentlich anders liegt der Fall, wenn man über die Zwölfstufigkeit hinausgeht. Theoretisch ist es dann möglich, in jeder der 24 Tonarten absolut rein und absolut pythagoreisch zu musizieren; man braucht nur beliebig ein Netz von reinen Quinttonketten zu ziehen, die untereinander um ein syntonisches Komma auf- oder abwärts unterschieden sind. Bezeichnen wir eine bestimmte Höhe von c als c^0 , so erhalten alle Stufen der

40 und 130 Schlägen in der Minute, was dem verlangsamten oder beschleunigten Puls entspricht. Vor allem wichtig sind die (oft nicht ausdrücklich vorgeschriebenen, aber aus dem Sinn der Musik deutlich ablesbaren) allmählichen Übergänge von einem Zeitmaß ins andere, die *Spohr u. R. Wagner als „Modifikation des Tempos“ bezeichnet haben (vgl. Wagners *Beethoven* u. *Vom Dirigieren*). Da vor 1600 kaum T.-Bezeichnungen auftreten, so muß für alle ältere Musik das Zeitmaß überhaupt „erraten“ (genauer: durch Verbindung von theor. Wissen u. musikal. Empfinden festgestellt) werden; auch spiel- u. gesangstechnische Erwägungen werden hier Beihilfe leisten können. Vor allem darf man nicht aus „Pfundnoten“ auf langsames Zeitmaß schließen, da die Bedeutung der rhythmischen Wertklassen im Ablauf der Jahrhunderte sich stärkstens verändert hat. Im 17./18. Jh. ist das Zeitmaß oft aus der benutzten Taktart erschließbar; vgl. Takt, Dirigieren, Mensuralnotation. Seit M. *Praetorius, Cl. *Monteverdi, H. *Schütz werden die T.-Vorschriften (die urspr. Affekt- u. demgemäße Vortragsbezeichnungen sind, z. B. **Allegro* = munter) immer häufiger und genauer. *Frescobaldi *Canzoni da sonar* erschienen (nach *Riemanns M.-Lex.) 1628 noch ohne, 1634 schon mit Zeitmaßangaben. Manchmal wurde noch im 18. Jh. der Schnelligkeitsgrad mehr nach Schultradition gelehrt, z. B. in der Teufelstrillersonate bei Cartier (1798) als *tempo giusto della scuola Tartinista*, bis dann um 1820 der *Mälzelsche Metronom festere Normen schuf (vgl. auch Gottfr. *Weber). Doch können auch die scheinbar mathematisch genauen Vorschriften des Metronoms nur ungefähre Mittelwerte bieten (manchmal erstaunen die Tonssetzer selbst über die von ihnen vor Jahren gegebenen Metronomzahlen). Denn dies muß stark betont werden: es gibt in der Musik kaum ein „alleinrichtiges“ Tempo für das betr. Stück; sondern das Zeitmaß richtet sich 1) nach der Hörsamkeit des Raums (starker Nachhall verlangt ruhigeres Tempo, stumpfe Akustik schnellere Wiedergabe); 2) nach der Größe des Klangkörpers (starke Besetzung verlangsamt, schwache zwingt zum Beschleunigen); 3) und vor

allem: nach dem technischen Können und der geistigen Füllung, die die Interpretation dem Notenrahmen zu geben vermag. Z. B. Mozarts Figaro-Arie *Se vuol ballare Signor Contino* (Will der Herr Graf ein Tänzchen wagen) kann von einem geist- u. temperamentvollen Sänger selbst bei zurückhaltendem Menuett-Tempo mit zündendem Leben erfüllt werden, während sie bei einem schwächeren Darsteller nur in raschem Durchschnittstempo wirkt.

Wegen der wechselnden Beziehung zwischen Notationsinhalt und Taktmaß (Zählzeit) ist es auch schwer möglich, absolute Metronomzahlen für ein Tempo allgemein anzugeben. Selbst wenn Haydn u. Beethoven  vorschreiben, steht noch längst nicht immer fest, ob sich die Zählzeit ihres *Allegro* auf  oder  bezieht; auch bei ihrem *Adagio* kann sie sich auf  als Pulsmaß

erstrecken. Das mag für unselbständige Köpfe manchmal unangenehm sein, schadet aber im Grunde nicht viel; denn künstlerische Wiedergabe soll ja nicht auf äußerlichem Ablesen des Notenbildes, sondern auf dem Verstehen des tönenden Inhalts beruhen!

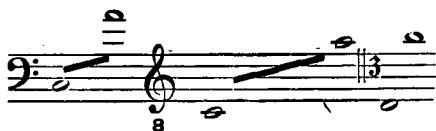
Höchstens ein relatives Verhältnis der Tempobezeichnungen zueinander kann man ungefähr geben (vgl. aber **Largo*), nämlich

Adagissimo (Larghissimo) — Adagio (Largo) — poco Adagio (Larghetto) — Grave — Andante (molto moderato) — Andantino con moto (Moderato) — Allegretto — Allegro — Allegro vivace — Presto — Prestissimo. Doch spielen auch da immer noch die Taktarten und der jeweilige Affektgehalt stark hinein.
2) im ital. *Tempo* = Einzelsatz eines zyklischen Werkes (franz. *mouvement*.)

Tempus s. Mensuralnotation u. Takt **teneramente** (ital.), zart, zärtlich.

Tenor 1) spr. tēnor (lat. = Halter), urspr. diejenige Stimme eines polyphonen Stücks, die den (geistl. oder weltl.) **cantus firmus* „enthält“, so besonders die gregorianische Kernstimme des **Motets*, so daß mit t. im 13.—16. Jh. oft geradezu ein Liedkörper, eine Volks-

weise u. dgl. bezeichnet wird; vgl. P. *Aubry, *Recherches sur les ténors franç.* [bzw. *latins*] *dans les motets du XIII^e siècle* (1907); noch um 1530 sandten sich der Augsburger Musiker Sixt *Dietrich und der Basler Patrizierhumanist Bonifaz Amerbach „tenores“ zu; siehe auch Contratenor. — 2) *tenor* als „Halter“ der *Psalmodie auf dem *Repercussionston, also gleich *tuba* oder *tonus currens*; da sich 1) und 2) vor allem in der hohen Lage der Männerstimme vollzog, bedeutet 3) Tenör (von ital. *tenore*) die hohe männliche Stimmgattung (Gegensatz *Baß u. *Bariton), mit dem Umfang etwa



(letzterer C-Schlüssel heißt „Tenorschlüssel“), also ungefähr eine Oktave unter dem Sopran. Man unterscheidet den „lyrischen“ Tenor, der in der Höhe auch bis c'' (selten cis'', d'') beansprucht wird, bis f' mit gelockerter Bruststimme (Voix mixte) und darüber mit der resonatorisch zum *Falsett verstärkten dünnen Stimmband-Einstellung singt, während der „Heldentenor“ meist nur bis a' oder b' geführt wird und im Forte u. U. die gut mit Kopfresonanz gefaßte Bruststimme (wie der Bariton) bis an die Obergrenze des Tonumfangs hinaufreibt; als dritte Gattung rechnet man noch den schwächeren Spiel- oder Buffotenor; zwischen lyrischem u. Heldentenor die Mitte hält der sog. „französ.“ Tenor (z. B. Melchthal in *Rossini „Tell“); 4) von hier auf die Instrumentalmusik übertragen: die zweitiefste Stimme im gemischten 4stg. en Satz (franz. **taille*), daher Tenorviola, T.-Bratsche, T.-Posaune, T.-Horn usw. — *Tenorino* (ital. = Tenörchen) nannte man solche T.-Sänger, die in der Zeit vor Zulassung von *Kastraten zur *Sixtinischen Kapelle durch *Fistulieren Sopran und Alt sangen; die Entmannen dagegen hießen *Alti naturali*.

Tenorklausel nennt nach *Glaresans u. noch älterem Vorgang H. *Riemann (Gesch. d. M-Theor. S. 293 ff.) treffend das sekundweise Absinken zur Finalis (oder Zwischenfinalis) kirchentonartli-

cher Melodien (H. J. *Moser: Primär-*Kadenz) im Gegensatz zur *Diskantklausel (sekundären Kadenz).

Tenorschlüssel s. Schlüssel u. Linien-system.

Tenschert, Roland, * 5. April 1894 zu Podersam (Sudetengau), stud. Musik am Leipziger Kons., MW in Wien, 1921 Dr. phil. (Diss. *Die Overtüren Mozarts*, Moz.-Jb. II), war 1926—31 Archivar u. Lehrer am Salzburger Mozarteum, lebte bis 1939 in Salzburg, als freier Musikschriftst., seitdem Musikref. in Wien. Er schrieb: *Mozart* (Reclam 1931); *Mozart, ein Künstlerleben in Bildern und Dokum.* (Amsterd. 1931); *Mozart* (Bibliogr. Inst. 1936); dgl., *ein Leben f. d. Oper* (Frick-Verlag 1941); *J. Haydn* (M. Hesse 1932); *Haydn* (Bibl. Inst. 1935); *Die Frauen in H.s Leben* (ungedr.); *Gluck* (Bilder, Bibliogr. Inst. 1938); *Musikerbrevier* (Frick-Verl. 1940); *Erinnerungen an Max Reger* (Neues Wiener Tagblatt, 10. 5. 1941) und andere Aufsätze.

tenūto (ital.), abgekürzt *ten.* (bei Bach sogar oft nur *t* u. dadurch öfters mit dem Zeichen des Trillers verwechselt), „gehalten“, ausdrucksvoll durchgehalten.

Terpander s. griechische Musik.

Terradeglias (spr. -deljas), auch Terradellas, Domenico (eigentl. Domingo Miguel Bernabé), * im (getauft 13.) Febr. 1713 zu Barcelona, † 20. Mai 1751 zu Rom, stud. bei *Durante in Neapel und schrieb seit 1739 Opern (*Artaserse*, *Merope*, *Sesostri* erhalten), deren kühner Kulissenstil ihn gleich s. Landsmann D. Perez zu einem der bekanntesten Spätvertreter der *neapol. Schule machte. Seit 1747 war er Kplm. der span. Jakobskirche in Rom.

Lit.: H. *Volkmann in ZIMG XIII; J. R. Carreras y Bulbena, *D. T.* (1908); H. *Kretzschmar, *Gesch. d. Oper* S. 189.

Terry, Charles Sanford, * 24. Okt. 1864 zu Newport Pagnell, Bucks (Engl.), † 5. Nov. 1936 in Aberdeenshire, Chorknabe der St. Pauls-Kathedrale, dann in Cambridge, wurde Dozent in Newcastle und Cambridge, seit 1903 Geschichtsprof. an der Univ. Aberdeen (zahlr. Arbeiten zur schott. Gesch.), wurde 1921 Dr. mus. h. c. (Edinburg) für seine Schriften über J. S. Bach, vor

allem *Bachs Cantata Texts ... with a Reconstr. of the Leipzig Liturgy* mit Vorwort v. *Straube 1925; *Bachs Chorals* (3bdg. 1915/17/21); *Bachs Maß in B-minor*; *Bachs 4stge. Choräle dt. u. engl.* (1928); *Bachs Orchestra* (o. J., Oxf. Press.); *The origin of the family of Bach-musicians* (1929); *Bach, the historical approach* (NY. 1930); *The music of Bach* (Oxf. 1933); eine Bachbiogr. (1928, dt. v. A. Klengel mit Vorwort v. *Straube 1929) und ein Lebensbild von J. Christian *B. (1930, dt. 31).

Terry, [Sir] Richard Runciman, * 1865 zu Ellington (Northumb., Engl.), † 18. April 1938 in London, erwuchs in Oxford und Cambridge, 1901—24 als Kplm. der Westminsterkathedrale. Zeitweilig Hg. der *Tudor-Music*, 1924/25 Hg. der *Musical News*, wurde er 1911 Dr. mus. h. c. (Durham), 1922 geadelt. Kompos.: 5 Messen, Req., Motetten; Hg. des offiz. kathol. Hymnars f. England *Westminster Hymnal* u. zahlr. alter Chöre. Bücher: *Catholic Church Music*; *A forgotten Psalter and other essays* (1929); *The music of the Roman rite* (1931) u. a.

Lit.: *Musical Opinion*, Jan. 1920.

Tertia (lat. = die dritte) = *Terz; insbesondere Zusatzstimme der Orgel als 5. Teilton, zu 8' = 1 $\frac{3}{5}$, zu 16' = 3 $\frac{1}{5}$, zu 32' = 6 $\frac{2}{5}$.

Tertis, Lionel, * 29. Dez. 1876 zu West-Hartlepool, stud. in Leipzig u. an der *Royal Acad.* in London, der namhafteste Bratschensolist in England.

Terz (lat. *tertia*) 1) das *Intervall der „dritten“ Stufe, entweder „große“ T. (aus zwei Ganztönen) oder „kleine“ T. (aus Ganzton u. Halbton); beide sind in reiner Stimmung, nämlich 4 : 5 und 5 : 6, u. gleichschwebend *temperiert Konsonanzen, in *pythagoreischer Stimmung jedoch leittongespannte Dissonanzen, u. zw. 64 : 81 u. 27 : 32. Die „reine“ gr. Terz besteht nämlich aus einem großen (8 : 9) u. einem kleinen (9 : 10) Ganzton, die pythag. aus zwei großen Ganztönen $\frac{8}{9} \cdot \frac{9}{10} = \frac{8}{10}$ (Unterschied ein syntonisches *Komma 80 : 81), die reine kleine Terz aus großem Ganzton (8 : 9) u. diaton. Halbton (15 : 16), die pyth. kl. T. hingegen aus kleinem Ganzton (9 : 10) u. dems. (15 : 16) — oder auch aus großem Ganzton u. pythag. Halbton

$\frac{8}{9} \cdot \frac{243}{256} = \frac{27}{32}$. Wenn man im Altertum bei den Pythagoreern (aber nicht bei *Aristoxenos!) u. im M.-A. bis etwa 1250 die Terz als Dissonanz betrachtete, so nicht aus mangelnder Einsicht in ihr wahres Wesen oder aus noch unentwickeltem Konsonanzhören, sondern weil man sie tatsächlich rein melodisch als vierten *Quintton entwickelte u. einstimmte; erst seit ihrer Ableitung aus dem Verhältnis 4 : 5 durch W. *Odington wurde sie tatsächlich auch von den Gelehrten wieder konsonant (wie vormals bei Aristoxenos u. längst in der Volksmusik) intoniert. So erst konnten auch die lieblichen *Dreiklänge 4 : 5 : 6 u. 10 : 12 : 15 als durch elementare Saitenlängen-Verhältnisse einfache Klangphänomene erklärt werden. Auch hier führt dominante Leittonspannung zu pythagoreischer Intonation. Die Terzen sind streng zu unterscheiden von *enharmonisch ähnlichen Intervallen, z. B. die große T. c—e von der verminderten Quarte his—e oder c fes, die kleine T. c—es von der überm. Sekunde c—dis. *Alterierte Terzen sind stets dissonant, z. B. die überm. T. c—eis oder ces—e zu unterscheiden v. d. reinen *Quarte!) oder die verm. T. cis—es (nicht gleich dem Ganzton des-es oder cis—dis). — 2) Orgelstimme, s. Tertia.

Terzett (ital.), eine Komposition für drei Singstimmen (auch lat. *Tricinium*); für 3stg.e Instrumentalsätze ist **Trio* üblich.

Terzo suono (ital. = dritter Klang) nannte *Fartini den 1714 auch von ihm entdeckten unteren *Kombinationston.

Terzquartakkord, die 2. Umkehrung des *Septimenakkords.

Terztöne s. reine Stimmung u. Temperatur.

Teschner, Gustav Wilhelm, * 26. Dez. 1800 in Magdeburg, † 7. Mai 1883 in Dresden, 1824 Schüler des kgl. Km-Inst.s (*Zelter, *Klein) in Berlin, reiste 1829 nach Italien, wo er bei Ronconi, Crescentini u. a. Gesang, bei Abbate *Santini MG studierte. Nachdem er noch bei Miksch in Dresden Stimmbildg. getrieben, wirkte er als Gesangsmeister in Berlin (1873 Prof.), veröffentl. zahlr. *Solfeggien (Minoja, Crescentini, *Zingarelli, Clari u. eigene) sowie viele

Werke alter Meister (*Haßler, *Eccard, *Altenburg, *Burck, M. *Franck, M. *Praetorius, *Gesius, *Gumpeltzhaimer usw.). Seine wertvollen hs. Sparten auf Staatsb. Berlin (Sammlg. T.).

Tessarini, Carlo, * 1690 zu Rimini, † nach 1762 (zu Amsterdam?), Schüler wohl nicht von *Corelli (*Fétis), sondern v. *Vivaldi (A. *Moser), 1729 Violinist an S. Marco zu Venedig, vor 1738 bei Kard. Wolfg. Hannibal zu Brunn, 1742 Konz.M. zu Urbino. Er schrieb wertvolle V-Sonaten, Trio-Son.en, V-Solokonz.e, Concerti grossi u. eine V-Schule *Grammatica di musica* (1741, auch fr. u. engl.), die besonders durch ihre Kadenz-Rezepte fesselt. Auch ist er verdient um die Festigung der Dreisätzigkeit in Konzert u. Sonate (A. *Scheering, Gesch. d. Instr-Konz.s S. 107ff.) und ähnelt in s. Spätwerken auffallend Joh. *Stamitz.

Lit.: A. *Moser, Gesch. d. V-Spiels S. 209—14; F. *Tutenberg in ZfMW IX goff.; P. Gradenwitz (j.), J. Stamitz (1936), S. 22f.

Tessier (spr. teßjé), André, * 8. März 1886 zu Paris, † ebenda 2. Juli 1931, stud. MW bei *Rolland u. *Pirro, wurde Archivar im franz. Kunstmin., 1926 Generalsekr. des *Soc. fr. de musicol.* u. der *Rev. de musicol.* Er schrieb: *Couperin* (1925), einen Katalog der kgl. Musiksammlg. in Versailles (R. de Musicol. 38/39), Abhh. in der RM usw., Hg. der Ges. W. v. *Chambonnières (mit P. Brunold 1925), der *Rhetorique des Dieux* v. D. *Gaultier (1932, Ges.-Ausg. = *Publ. de la soc. fr. de Musicol.* II 3 und 4) und ein Hauptmitarb. der 3. franz. Ausg. v. Riemanns M-Lex. (1931).

Teßmer, Hans, * 19. Jan. 1895 in Berlin, † ebenda beim Luftangriff 1. März 1943, stud. hier Musik u. MW, wurde Journalist, schrieb *Profile und Fantasien* (1921), A. Bruckner (1922), eine feine Schumann-Erzählung *Der klingende Weg* (1923), R. Schumann (1930), R. Wagner (1930), war 1923—27 Dramaturg der Dresdener Oper, 1928 bis 30 u. 33 an der Städt. Oper in Berlin, 1934 Opernregisseur in Stuttgart, dann Intendant in Mainz und Görlitz.

Testo (ital. = Text) im *Oratorium der Evangelist, im weltl. Chorwerk der Erzähler.

Testüdo (lat. = Schildkröte), antik = Lyra, in der Renaissance = *Laute.

Tetrachord (griech. = Viersait), Tonvierling, *Tonleiter-Hälfte, besonders wichtig in der *griech. Musik (s. o. S. 329) u. in den *Kirchentonarten; in der neueren Violinpädagogik (Fr. Aug. *Zimmer, V-Schule, J. *Joachim [j.] und A. *Moser, V-Schule I [1905], 2. Vorr.) Ausgangspunkt der verschiedenen „Griffarten“ nach wechselnder Lage von Halb- und Ganzton.

Tetrazzini, Luisa, * 29. Juni 1871 in Florenz, † 28. April 1940 in Mailand, seit 1890 berühmter Koloratursopran, in London, Nord- und Südamerika vielbewundert, lebte in Rom u. schrieb: *My live of song* (London 1921) und *How to sing* (London 1925); A. Lancellotti, *Le voci d'oro* (Rom 1942).

Textwiederholung in der Gesangskomposition wird gern als geschmacklos bezeichnet, doch hängt das Urteil sehr vom Einzelfall ab. Seit je trennen sich hier die Nationalstile: da der Deutsche mehr auf der Seite des Inhaltlichen steht, gibt er der Stollenwiederholung seiner Bare bei gleicher Musik in der Regel neuen Text; den mehr formalistisch-musikalisch denkenden Italiener dagegen stört es nicht, bei selbstzwecklicher Musikwiederholung auch den Text wörtlich zu repetieren; so zeigt erstmals bei Er. *Lapicida eine Stollenwiederholung ohne neuen Text (H. J. *Moser, P. Hofhaimer S. 76f.) den Einfluß der ital. *Frottola, und die dt. Textwiederholungen seit den *Villanellen J. *Regnarts bezeichnen einen der folgenreichsten Einbrüche südlichen Formempfindens in die deutsche Musik (Petersjb. 1928 S. 54f.), wogegen allerdings Christof Haiden 1601 alte Doppelversikel einer Villanelle auch doppelt textierte. Das Wiederholen von Textteilen, den Deutschen aus der Motette längst bekannt, ist ihnen dann vor allem vom ital. Madrigal her auch für gebundene Dichtung wohlvertraut geworden u. von da in die Monodié übergegangen. Bei H. Schütz wird die leidenschaftlich bohrende T. („Verleih uns Frieden, Frieden, Frieden“ oder „omnes, omnes, omnes generationes“) als „barockes Häufungswort“ zu einem Hauptstilmittel der Affektdarstellung; so selbst noch am

Schluß des Duetts im 2. Tristan-Akt („endlos, ewig, höchste Liebeslust“). Man spürt dagegen in den Da-capo-Arien v. Bach u. Händel oft, daß die T. das Wort in immer neue Beleuchtung rücken soll. Am schönsten hat Schubert das Mittel ausgenutzt, die mehrfache Betonbarkeit eines Textes durch seinen unterschiedlichen Vortrag tatsächlich nacheinander darzustellen, z. B. in den Müllerliedern Nr. 4: „War es also gemeint, mein rauschender Freund, dein Singen u. Klingen.“



Und wenn dauerndes Nachplappern eines kurzen Textes in der Buffooper bewußter Komik diene (Mozarts Leporello, Rossinis Figaro, das Duett von Bostana und Nureddin im 1. Akt von P. *Cornelius' „Barbier“, „Wenn zum Gebet vom Minaret“), so ist es erst als sinnlos-mechanisch geübte Routine in der Zeit der ernsten „großen Oper“ in berechtigten Verruf gekommen. Je mehr wieder durch das Musikdrama R. Wagners das Wort als Dichtung zu seinem Recht kam (ebenso im literarischen Liede H. *Wolfs), desto mehr schärfte sich mit Recht das Gefühl gegen den gleichgültigen Mißbrauch jenes an sich berechtigten Gestaltungsmittels.

Thalberg, Sigismund, * 7. Jan. 1812 zu Gent als natürl. Sohn des Wiener „Musikgrafen“ Fürst Moritz Dietrichstein, † 27. April 1871 zu Neapel, stud. bei *Sechter u. *Hummel, machte 1835 als Kl-Virtuose in Paris Aufsehen, wo er 1836 aus einem Wettkampf mit Liszt mit Ehren hervorging, seitdem einer der angesehensten Konzertpianisten seiner Zeit, der auch durch brillante Klavierwerke beliebt war.

Lit.: A. W. *Ambros, Bunte Blätter (1872) S. 107ff.

Thausing, Albrecht, * 17. Febr. 1883 in Wien, stud. dort 1902—07 (Dr. phil.), lebt als Stimmbildner in Hamburg u. schrieb: Die Sängerstimme, ihre Beschaffenheit u. Entstehung, ihre Bildung u. ihr Verlust (*1927); Reformgedanken zum Klavier- u. Musikunterricht (1932).

Thayer (spr. þēä), Alexander Wheelock, * 22. Okt. 1817 zu South Natick bei Boston, † 15. Juli 1897 in Triest, stud. in Cambridge (Boston), wurde dort Ass. der Univ.-B., besuchte zu hochverdienstlichen Beethovenstudien 1849—51, 54—56 und seit 58 Dtschl., ließ sich 1860 zum gleichen Zweck bei der amerikanischen Gesandtschaft in Wien anstellen u. war seit 1865 Konsul der USA. in Triest. Sein 5bdg. Hauptwerk *Ludwig van Beethovens Leben* erschien zunächst dt. (u. bearb.) v. H. *Deiters (I 1866, 2 1901) wie alle folgenden in 2. Aufl. v. H. *Riemann ergänzt, 15, II 1872, 1910, III 1879, 2 1911, IV 1907, V 1908 (diese beiden sogleich v. Riemann hg.); die engl. Fassung *A life of B.* bot *Krehbiel 1921 3bdg. — Das Werk hat eine Fülle biogr. Materials gerettet u. bietet vor allem B.s Menschliches (wenn auch oft etwas moralinsäuerlich rechtend); ästh. Ausführungen zu B.s Kompos.en haben Deiters u. Riemann nachgetragen. Ferner schrieb Th.: *Chronol. Verz. d. Werke B.s* (1865) u. *Ein krit. Beitr. z. B.-Lit.* (1877, Versuch einer Ehrenrettung der Brüder Beethovens). Lit.: Pratts Suppl. S. 380f.

Theater (griech. θέατρον), die „Schauburg“ der alten Griechen, dort gern halbkreisförmig gebaut (Amphitheater, siehe Mulé) u. so wieder als germanisches „Gemeinfreientheater“ mit lauter gleichberechtigten Plätzen seit Wagners Bayreuther Festspielhaus mehrfach. Dazwischen schob sich der absolutistische Typus des Logentheaters der Renaissance u. des Barock (z. B. die Mailänder Scala u. die meisten dt. Hofopern), das einzig auf die Bequemlichkeit des Herrschers zielte, während sich in Parkett u. Rängen die „Untertanen“ aufhielten. Ein besonderes Musikproblem ergibt die Unterbringung des Orchesters: in der Renaissance gern hinter der Szene („verborgene Musica“), im 17./18. Jh. — und noch heut in Italien — fast in Parkethöhe vor der Bühne, seit Wagner (Bayreuth) gern tief versenkt. Das seit dem Barock noch in Goethes Weimar beliebte Naturtheater (z. B. „Die Fischerin“ im Tiefurter Park) hat seit etwa 1905 (Zoppot) sommerliche Waldopern nach sich gezogen. Vgl. auch Orchester, Drama, Oper, Opernregie.

Lit.: C. Finsterbusch, Das Th. im Altertum (1930), G. Cohen (j.), *Le théâtre en France au m.-a. I* (Paris 1928); V. Mariani, *Storia della scenografia ital.* (Flor. 1930/II 31); Nestriepke, Das Th. im Wandel der Zeiten (1928); Neues Archiv f. Th.-Gesch., hg. von M. Herrmann (hj.); J. *Gregor, Denkmäler des Theaters (bis 1929 9 Mappen); vgl. dessen weitere Schriften.

Teile, Johann, * 29. Juli 1646 zu Naumburg, † ebenda im (begraben 24.) Juni 1724 zu Naumburg, stud. in Halle u. Leipzig Jura (nebenher Gambist), arbeitete bei H. *Schütz in Weißenfels, wurde dann Musiklehrer in Stettin, 1673 Hkplm. in Gottorp, eröffnete 1678 die Hamburger Oper mit seinen Singspielen *Adam u. Eva, oder der geschaffene, gefallene u. wieder aufgerichtete Mensch* u. *Orontes*. 1685 wurde er *Rosenmüllers Nachf. am Wolfenbüttler Hofe, bald darauf Hkplm. in Merseburg u. lebte zuletzt in s. Vaterstadt. Daß man ihn als „Vater der deutschen Kontrapunktisten“ rühmte, beruht wohl vor allem auf dem (größtenteils verschollenen, aber aus J. G. Walthers Lexikon dem Titel nach bekannten) *Opus musicalis compositionis* (20 4-5stg.e Messen im Palestrinastil, 1686), ebenso *Opus secundum novae sonatae* (2—5stg. mit fugierten Sätzen im doppelten Kontrap., 1686); jedoch zeigen auch seine dt. Lieder mit Ritornellen (jedes 10. skordiert, Leipzig 1667, Unicum Upsala) Meisterschaft — daraus „Durchkläre dich, du Silbernacht“ *Schering Beisp. 210, u. in *Mosers Alten Meistern, ein Quartettlied u. ein hs. Quodlibet in Mosers Corydon II. Eine dem betr. Werk *Buxtehudes (hg. v. *Gurlitt) nahe *Missa brevis a 5* hg. v. R. *Gerber in *Blumes Chorwerk. Th. scheint derjenige gewesen zu sein, auf dessen Schaffen noch am ehesten Bachs h-moll-Messe aufgebaut haben mag. Bemerkenswert auch s. Stettiner dt. *Passion (gedr. Lübeck 1673, hg. v. Zelle 1903 als DTD 17). Ein Hamburger Weihnachtsorator. v. 1681 u. 5 theor. Abhh. blieben Hs. *Lit.*: Fr. Zelle, *J. Th. u. N. A. Strungk* (Progr., 1891); W. Maxton, *J. Th.* (Diss. Tüb. 1926).

Thema nennt man einen (meist aus mehreren *Motiven zu organischer Einheit zusammengewachsenen musikalischen Gedanken, der als Ausgangspunkt

und Kraftquelle alles Weiteren im Stück ein „Gesicht“, eine ausgeprägte Individualität darstellen muß. Soll sichs von dieser Wurzel aus ins Gestuftere, Verwickelte steigern, wird das Th. von elementarer Einfachheit sein müssen; doch begegnet (siehe!) auch, daß umgekehrt aus dem verhältnismäßig reichgegliederten Th. sich im Verlauf immer Einfacheres, Monumentaleres herauschält. Da die Funktion des Th.s eine verschiedene ist, je nachdem ob es sich um eine improvisatorische Fantasie handelt, wo es mehr lyrische Episode zwischen Laufwerk zu bilden pflegt, oder um Kanon und Fuge, wo es Subjekt oder Objekt kontrapunktischer Kombinatorik bildet, ob es Ausgangspunkt einer Variationenkette oder Kernzelle einer Sonate sein soll, wo sich aus ihm die Diskussion entwickelt, wird es auch entspr. verschieden geartet sein müssen. So gibt es „geborene“ Sonatenthemen, deren Inhalt im Verlauf eines Stücks entweder durch wechselnde Kombinationen (z. B. Wiederholung in anderer rhythm. Stellung) oder vermöge motivischer Aufschließung („thematische Arbeit“) durchgearbeitet wird. Die älteren linearen Themen, zumal der Fuge, haben nur einen feststehenden Beginn (Themenkopf), laufen dann aber in wechselnde Kontrapunkte aus; erst die harmoniegesättigten Themen des Sonatensatzes sind stets liedaft periodisiert und gern aus gegensätzlich gestimmten Motiven zusammengefügt (dieser Dualismus wurde die Hauptkraftquelle der themat. Arbeit seit Stamitz, Haydn, Mozart). An Stelle stillestehenden Nebeneinanders kann ein Thema (so schon bei Ph. Em. *Bach) in sich Fortspinnungselemente haben, von daher entwickelt sich das Th. in der Sinfonie der Hochromantik (Schumann, Brahms, Bruckner) oft mit größerem Umfang und loseren Umrissen „gruppig“ oder zur „Themengruppe“.

Thematischer Katalog heißt eine Aufzählung von Tonwerken unter Beifügung des Beginns in Noten, um Verwechslungen auszuschließen; entstanden aus Verlagskatalogen, z. B. Br. u. H.s Sinf.-usw.-Katalog 1762—87, denen Haydn, Mozart u. a. zu Beginn des 19. Jhs. eigne hs. Werkverzeichnisse folgen ließen. Solche sind heute meist Einzelmeistern gewidmet, z. B. f. Ph.

Em. Bach v. *Wotquenne, f. Beethoven v. *Nottebohm, f. Brahms v. *Simrock, jetzt v. Ehrmann, f. Chopin 1852 (Br. u. H.), f. J. J. Fux (*Köchel), f. Liszt v. P. *Raabe (1930), f. Mendelssohn (j.) schon 1846 (Br. u. H.), f. Mozart von *Köchel (³ von *Einstein [j.]), für Reger von Fr. *Stein, für Schubert von *Nottebohm, für Schumann von Dörfel, für Dvořák von Sourek. Solche in einzelnen Werkgruppen boten u. a. H. *Riemann zu den Mannheimern (DTB) und zu *Schobert (DTB), *Perger und W. *Fischer (j.) zu Monn, sowie G. *Adler (j.) u. a. zu den *Trienter Hss. in DTO.

Lit.: W. *Altmann, Th. K.e (Kongrber. Wien 1927).

Theorbe (ital. *tioba*), Baß*laute mit einem zweiten Wirbelkasten für die neben dem Griffbrett laufenden tiefen *Bordun-Saiten, erfunden (nach Behauptung des Giustiniani) von Aless. Piccini als Chitarrone. Der 1614 von Cl. Saracini verwendete *Liuto attiorbato* zeigt die Stimmung

F G A H C D E F G c f a d' g'
Bordoni Griffsaiten

Eine Th.-Schule wurde dem *Lully von Henri Grénerin gewidmet. Über Th.-Tabulaturen vgl. J. *Wolf, Hdb. d. Notkunde II 114ff.

Lit.: H. *Riemann, Hdb. II 2 S. 294f.; C. *Sachs (j.), Reallex. der M.instr.e.

Theorie (griech. *θεωρία* = Betrachtung) s. Musiktheorie.

Lit. zur Gesch. d. Th.: H. *Riemann, Gesch. d. M.-Theorie im 9. — 19. Jh. (1898, ²1921); J. *Wolf, Die M.-Theorie des M.-A.s (Acta III/2, 1931); G. *Pietzsch, Studien z. Gesch. der M.-Theorie im M.-A. (I 1929, II 1932); F. *Reuter, Methodik des m.-th. Unterr. auf neuzeitl. Grundl. (1929).

Therstappen, Hans Joachim, * 1. Aug. 1905 in Bremen, stud. in München (Geierhaas, Jos. * Pembraur) und Leipzig, MW in Kiel (Fritz *Stein), wo er 1930 Lektor f. MTh, 1931 Dr. phil. wurde (Diss. „Die Entw. der Form bei Schubert, dargestellt an den ersten Sätzen s. Sinf.en“). Er bot in Blumes Chorwerk u. a. Lassos „Tränen d. hlg. Petrus“, ist seit 1937 Doz. und beauftr. Leiter des

Univ.-Inst. f. Musik in Hamburg, seit 1939 Kriegsteiln., 1941 Hg. des AfMF, und bot 1941 das Buch „Haydns sinfon. Vermächtnis“ (= Londoner Sinf.en), ferner „Das Stammesgefüge i. d. Musik der Wiener Klassik“ (Wolfenb. 1941); Abhh. „Über d. Grundlagen d. Form bei M. Reger“ in Stein-Festschr., „Das Barock M. Regers“ in Dt. Musikkultur 1941. Auch kompos. hervorgetreten (z. B. Partita f. V. u. Kl., Litolf).

Thesis s. Arsis

Thibaud (spr. tibo), Jacques, * 27. Sept. 1880 in Bordeaux, stud. V bei *Marsick (Pariser Cons.), wurde schon früh Solist u. KonzM. bei *Colonne, reiste in Europa u. USA., ein mit Recht berühmter Hauptvertreter der französischen Geige Schule.

Thibaut (spr. tibō), A. Fr. Justus, * 4. Jan. 1774 in Hameln, † 28. März 1840 in Heidelberg, wo er nach Kieler u. Jenaer Jurist. Lehrtätigkeit seit 1806 ord. Prof. der Rechte war u. in seinem berühmten Singkränzchen C. M. v. Weber wie R. Schumann als Gäste sah. Er war mehr ein Schwärmer als ein Kenner, der die altklass. a capp.-Musik im langsamsten Zeitmaß vortragen ließ, eröffnet aber die romantische Palestrinapflege durch die (von *Nägeli mit wenig Recht bekämpfte) Schrift *Über Reinheit der Tonkunst* (1825, '93, Neudr. v. R. Heuler mit Biogr. u. Würdigung 1907, engl. 1877). Den nachgel. Katalog seiner M.-Bibl. erwarb die Staatsb. München.

Lit.: E. Baumstark, A. F. J. Th., Blätter der Erinnerung (1841); W. *Ehmann, Der Th.-Behaghel-Kreis (AfMF, 4. Jg., 1939).

Thiel, Carl, * 9. Juli 1862 zu Klein-Öls (Schles.), † 23. Juli 1939 in Wildungen, stud. am Berliner kgl. KM-Inst. und bei *Bargiel (Meisterschüler), machte eine Stud.-Reise nach Italien u. erhielt den Mendelssohnpreis, wurde 1894 kath. Org. in Berlin, dann Lehrer am KM-Inst., dessen Madr.-Chor er erfolgr. (auch auf zahlr. Reisen) leitete (1903 Prof., 1922 Dr. h. c. Breslau). 1922—27 war er (zwischen *Kretzschmar u. H. J. *Moser) Dir. der Akad. f. Kirchen- u. Schulmusik, wurde aber nach Erreichung der Altersgrenze Dir. der bischöfl. KM-Schule in Regensburg; Mitgl. der Akad. d. K. seit 1925. Er kompon. (Werkverz. v. P. Limbach in Jb. d. Akad. V): Mo-

tetten (op. 9, 13, 24 [Offert.], 28 [Impromptu] 32), Messen (M. brevis op. 12, Bonifacius-M. op. 14, Loreto-M. 5stg. op. 17, M. choralis op. 18, M. simplicissima op. 20, Erlöser-M. 6stg. op. 24); Kantate *Maria* op. 5; geistl. Szene op. 6; *Jesus u. d. Seesturm*, f. Baß, gemCh, Kl, op. 11; Chöre m. Instr. op. 15, 21, 22, a capp. Chöre u. a. op. 7, 8, 16, 31; Lamentation f. Bar., Org., KnCh. op. 23, 1. Die erste Pfingstpredigt f. M.- u. GemCh op. 26; Geistl. Sologesänge op. 23 u. 27; Orgelfant. op. 29; Postluden über *Ite missa est* u. über dor. Themen. Zahlr. Ausg. u. Bearb. älterer Chöre u. Volkslieder; Hg. des Orgelbegl. buchs u. des Hdb.s der HarmL. v. Brosig, der Allg. MLehre u. des Schul-Chorbuchs v. Sering, des Kongr.-Ber. f. KM. Berlin 1927. Ferner schrieb er „Heimatkunde in der Schulm.“ (Reichsschulm.-Wochenber. Darmstadt.).

Thierfelder, Albert, * 30. April 1846 zu Mühlhausen (Th.), † 6. Jan. 1924 zu Rostock, stud. in Leipzig (O. *Paul), daselbst Dr. phil. (Diss. über den Ps.-u. Hymnenges. vor Ambrosius), wurde MD in Elbing, Brandenburg a. H. u. 1888 Nachf. *Kretschmars als uNMD. in Rostock (1890 Prof.). Im Philologus 1897 u. SbIMG VII schrieb er über die altgriech. Instr.-Notenschrift, gab auch 1899/1900 u. 1919 Orchesterbearbb. der erhaltenen Denkmäler antiker Musik heraus. Ferner bot er eine „Metrik . . . für Studierende“ (1919). Von seinen Kompos. wurden die „Konzertdramen“ *Frau Holde* (1903), *Horand u. Hilde* (1911) u. a. gern gegeben. Auch schrieb er 2 Sinf., Kammermusik, Chöre, Lieder, Klavierstücke.

Thimus, Albert, Frh. v., * 21. Ma 1806 zu Aachen, † 6. Nov. 1878 zu Köln wurde Jurist (1862—74 Appellat.-Ge richtsrat in Köln, auch Land- u. Reichs tagsabg.) u. schrieb: *Die harmonikale Symbolik des Allertums* (2bdg. 1868/76), dazu eine Einfg. v. R. Hasenclever: *Die Grundzüge der esoterischen *Harmonik des Allertums* (1870); vgl. Harmonik 2. Vgl. Hans Kayser, A. v. T. (= Abh. zur Ektypik harmonikaler Wertformen [1938], S. 23—38).

Thomas (spr. toma), Ambroise, * 5. Aug. 1811 in Metz, † 12. Febr. 1896 zu Paris, stud. seit 1828 am Pariser Cons.

u. a. bei *Le Sueur (Komp.) u. *Kalkbrenner (Kl), ging 1832 als Rompreis-träger satzungsgemäß 3 Jahre nach Italien u. lebte seit 1836 als Opernkomp. in Paris. Die kom.-lyr. Opern u. Balletts seiner ersten Zeit hinterließen wenig Spuren, erst *Caïd* (1849) u. *Sommer-nachtstraum* (1850) festigten seinen Namen (1851 Mitgl. der Acad.). Wieder warb er mit einer ganzen Reihe von Werken um Anerkennung, bis er 1866 mit *Mignon* (in der komischen) und *Hamlet* (in der großen Oper) obsiegte. So wurde er auch 1871 als Nachf. *Aubers Dir. des Cons.; als Spätling kam erst 1882 *Françoise de Rimini* heraus. Ferner schrieb er eine Festmesse, ein Requiem, Kammermusik (StrQuint, StrQu, Trio), Fant. f. Kl u. Orch., Motetten, neapol. Kanzoneen, M-Qu.e. — Sein Haupterfolg, auch in Dtschl., ist *Mignon*, ein zwischen Empfindsamkeit u. prickelndem Rhythmus wechselndes, echtes Musikantenstück, bei dem man freilich an Goethes *Wilh. Meister* nur wenig denken darf.

Lit.: Delabond, *Notes sur la vie et les oeuvres de A. T.* (o. J.); A. *Jullien in RMI. 1896; R. Brancour, A. T.

Thomas, Kurt, * 25. Mai 1904 in Tönning (Schleswig), erwuchs in Lennep, stud. am Leipziger Kons. (Komp. bei *Grabner), wo *Straube stark auf ihn wirkte, und bei A. *Mendelssohn (j.) (Darmstadt), wurde 1925 Th.-Lehrer am Leipziger Kons., erhielt 1927 den halben Beethovenpreis (Berliner Akad.). 1934 wurde er Prof. a. d. Berliner Hochschule, 1939 Leiter des Musischen Gymnasiums zu Frankfurt a. Main. Vor allem beachtet wurden sein kühnes und doch echt a capp.-mäßiges op. 1 (Messe), sowie die glücklich bei der alten Motetten-passion anknüpfende Markuspasion op. 6. Weiter schrieb er 1. V-Son. op. 2; Kl-Trio op. 3; 137. Ps. a capp. op. 4; StrQu op. 5; Vc-Son. op. 7; 3 MCh.e aus dem „Blühenden Baum“ von W. Vesper op. 8; 5 Lieder nach Ged. d. jungen Nietzsche, mit Orch. op. 9; Orch-Serenade op. 10; Fl-Sön. op. 11; Kantate *Jerusalem du hochgebaute Stadt* op. 12; Kl-Son. op. 13; Kanons op. 14a, 6 kl. Choral motetten b (Bärenr.), kl. Weihnachtsmusik c, *Die sieben Kerzen* (Osterweihespil) d; 90. Ps. (Ch. und Orch.) op. 15; 3- und 2stg.e Inventionen f. Kl. op. 16; Weihnachtsoratorium

+ 1913

6stg. a capp. op. 17; 1. Spielmusik für Schülerorch. op. 18a; Kantate *Das Schloß in Oesterr.* op. 18b; Orgelvar. über *Es ist ein Schnitter* op. 19; 2. V-Son. op. 20; Motette *Von d. ewigen Liebe* (6stg. a capp.) op. 21; 2. Spielmusik (Dt. Tanzsuite) op. 22; 15 Kanons op. 23a; *Auferstehungs-Oratorium* op. 24; *Hohes Lied und Arbeit* op. 26; 6 heitere und besinnliche Chorlidd. und Madrigale nach Worten von W. Busch op. 27; Olympische Kantate (K. Bröger) op. 28; Konzert f. Kl u. Orch. op. 30; 5 Tierfabeln (3—4stg. Madr.) op. 31; 5 Chöre f. 3 gl. St. (R. Paulsen) op. 32; 5 Lieder (Brockmeier) op. 34; Oratorium *Saat und Ernte*, op. 36; Eichendorff-Kantate (op. 37); Goethe-Kantate „Weite Welt und breites Leben“.

Thomas, Otto, * 5. Okt. 1857 zu Krippen (Sa.), † 19. Febr. 1937 in Dresden, 1890—1910 Dresdener Org. (KMD), schrieb wertvolle geistl. Chorlieder u. Motetten, Choralbearb., geistl. Lieder mit Orgel, Orgelkomp.en und drei zyklische *Andachten* von hohem Können: in Choralweisen über das Gebet des Herrn; über die Sieben Worte; über *Jerusalem du hochgebaute Stadt*.

Lit.: Verzeichnis s. Gesangskomp.en in: Zs. f. KMusiker XVIII, 12 (1936).

Thomas, Theodor, * 11. Okt. 1835 zu Esens (Ostfriesl.), † 4. Jan. 1905 zu Chicago, seit s. 12. Jahr in New York, Quartettgeiger, seit 1869 an der Spitze eines eignen Sinf.-Orchs in der neuen Steinway-Hall, nach dessen Auflösung 1877 er an die Spitze der bisher rivalisierenden Philh. Ges. v. New York berufen wurde (bis 1888, dazwischen ein Jahr zur Neugründung des Cons. in Cincinatti). 1890 gründete er in Chicago ein Thomasorchester (1904 mit eignem Konzerthaus), das jetzt Fr. A. *Stock leitet.

Lit.: G. P. Upton, *Th. Th.* (2bdg. 1905); Rose Fay, *Memoirs of Th. Th.* (New York 1911); Ch. E. Russel, *The American Orch. and Th. Th.* (1927); Th. Thomas and F. A. Stock, *Talks about Beeth.s symphonies* (Boston 1930); Pratts Suppl. S. 381; S. Howard, *Our Am. Mus.* S. 709.

Thomas-San Galli, Wolfgang, * 18. Sept. 1874 in Badenweiler, † 14. Juni 1918 in Baden-Baden, wurde 1898 Dr.

jur., war 1899—1908 Bratschist des *Süddt. StrQu.s* in Freiburg i. Br., leitete dann die *Rhein. Musik- u. Theater-Ztg.* u. lebte seit 1911 in Berlin. Er bot Biographien v. Brahms (1905, ⁵1922) u. Beethoven (1913) u. schrieb: *Sein oder Nichtsein? Aphorismen über Ethisches u. Ästhetisches* (1905); *Musik u. Kultur* (1908); *Mus. Essays* (1908); *Amalie Seibald, die unsterbl. Geliebte Beeth.s* (1909); *Mozarts Schatzkästlein* (1911); *Ausw. v. Beeth.s Briefen* (1910), *B.s Briefe an geliebte Frauen* (1913).

Thomas v. Aquino, der Heilige, * 1225 zu Roccasecca bei Neapel, † 7. März 1274 zu Fossanuova bei Terracina, seit 1243 Dominikaner, verfaßte 1263 ein Abendmahls-**Officium*, das u. a. die berühmte Sequenz *Lauda Sion* u. die Hymne *Pange lingua* enthält. Ferner schrieb er eine Musikabh., hg. 1880 v. Guarn. Amelli.

Lit.: M. di Martino, S. T. d'Aquino (Neapel 1933); N. Sella, *Estetica mus.* in S. Tommaso d'A. (Turin 1930).

Thomaskantoren, Die, d. h. die Chorleiter der Thomaskirche u. -schule in Leipzig, stellen die vornehmste Ahnenreihe deutscher Kirchenmusiker dar, u. zwar besonders

- | | |
|-----------|--|
| 1519—1520 | G. *Rhaw, |
| 1531—1536 | Joh. Hermann, |
| 1536—1540 | W. Jünger, |
| 1540—1549 | U. Lange, |
| 1549—1551 | Wolfg. *Figulus, |
| 1553—1564 | M. Heyer, |
| 1564—1594 | V. Otto, |
| 1594—1615 | S. *Calvisius, |
| 1615—1630 | J. H. *Schein, |
| 1631—1657 | T. *Michael (daneben
*Rosenmüller), |
| 1657—1676 | Seb. *Knüpfer, |
| 1677—1701 | J. *Schelle, |
| 1701—1722 | Joh. *Kuhnau, |
| 1723—1750 | J. S. *Bach, |
| 1750—1755 | G. Harrer, |
| 1756—1789 | J. Fr. *Doles, |
| 1789—1804 | J. Ad. *Hiller, |
| 1804—1810 | A. E. Müller, |
| 1810—1823 | J. G. Schicht, |
| 1823—1842 | Chr. T. Weinlig, |
| 1842—1868 | M. *Hauptmann, |
| 1868—1879 | E. Fr. *Richter, |
| 1880—1892 | W. *Rust, |
| 1893—1918 | G. *Schreck, |
| 1918—1939 | K. *Straube. |
| 1939 | G. *Ramin. |

K. Thomas

E. Hauptmann

Thomaskantoren

Namhafte Thomasorganisten waren daneben u. a. N. Elias *Amerbach (1560 bis 97), K. Piutti (1880—1902), K. *Straube (1902—18) u. G. *Ramin (1918—39).

Lit.: Lampadius, Die Kantoren der Th.-Schule zu Lpz. (1902); R. *Wustmann u. A. *Scherling, MG. v. Lpz. (I 1909, II 1926, III 1941); ferner B. Fr. *Richter, mehrfach im Bachjb. und A. *Scherings Bd. 58/59 DTD. (Kantaten von Knüpfer, Schelle, Kuhnau).

Thomson (spr. tomßō), César, * 17. März 1857 zu Lüttich, † 21. Aug. 1931 zu Lugano, wurde früh V-Schüler v. *Léonard (Brüssel), kam 1873 als Kammermusiker eines russ. Barons nach Nizza, war seit 1874 KonzM. bei Bilse (Berlin), 1883 bis 97 V-Lehrer am Cons. in Lüttich, von wo aus er mit großen Erfolgen reiste; 1898 siedelte er nach Brüssel über als Nachf. *Ysayes am Cons. u. Begr. eines StrQu.s; 1924 folgte er einem Ruf nach Ithaka (USA.).

Lit.: A. *Moser, Gesch. d. V-Spiels S. 463f.

Thorough-bass (engl., spr. þorobäß), Generalbaß.

Thouret (spr. turē), Georg, * 25. Aug. 1855 in Berlin, † ebenda 17. Jan. 1924, 1902—20 Dir. des Helmholtz-Realgymn. (er trat zurück, als er den Eid auf die Weimarer Verfassung leisten sollte), verdient durch Forschungen zur Gesch. d. preuß. *Militärmusik u. über Friedr. d. Gr. — seine Hauptschr. darüber s. o. S. 561 u. 272; ferner bot er einen Katalog der Musikabt. der kgl. Hausbibl. Berlin (1895), eine Analyse der 12 Metamorph.-Sinf. en v. *Dittersdorf; Hg. der Sammlungen *Altpreuß. Mil.-Märsche* u. *Musik am preuß. Hofe*.

Thrane, Carl, * 2. Sept. 1837 zu Fredericia (Jütland), † 19. Juni 1916 in Kopenhagen (Justizbeamter), schrieb *Dänische Komponisten* 1875, daraus der Abschn. über *Kuhlau dt. 1886; *Rossini u. d. Oper* (1885), *Sarti in Kphgen* (SbIMG III); *Weyses Andenken* (1916), u. besonders als Gesch. d. dän. Hkap. 1648—1848: *Fra Hofviolonernes Tid* (= Aus der Zeit der Hofviolisten, 1918).

Thürlings, Adolf, * 1. Juli 1844 zu Kaldenkirchen (Niederrh.), † 14. Febr. 1915 in Bern, stud. in Bonn kath. Theol., wurde 1867 Priester, ging jedoch, nach

dem Vat. Konzil ausgestoßen, zu den Altkatholischen (1872 Pfarrer in Kempen), prom. 1877 zum Münchner Dr. phil. (Diss. Die beiden Tongeschlechter u. d. neuere mus. Theorie) u. wurde 1887 Prof. der altkath. Theol. in Bern. Er hielt auch mg. Vorlesungen u. schrieb u. a. über Senfls Geburtsort in DTB III 2; über *Apiarius in Vj. VIII; Die schweiz. Tonmeister im Zeitalter der Reformation (1902); Innsbruck, ich muß dich lassen (in Festschr. d. Basler Kongr. 1906). Gegen *Bäumkers Behauptung, Luthers Melodie zu *Ein feste Burg* sei nur greg. Stückwerk, wandte er sich erfolgreich in Beilage zur Münchner Allg. Ztg. 1887 Nr. 6 S. 74 ff. Auch bot er wichtige altkath. Gesangbücher mit mehreren eignen Weisen. Ferner gab er 13 Nrn. aus Palestrinas 5stg. en Motetten über das *Hohelied* mit dt. Text heraus, bot Klavierstücke von Lebègue. Abh.: Wie entstehen Kirchengesänge? (SbIMG VIII); u. a. Zum Verständnis der mus. Messe und der h-moll-Messe von Bach (Korr.-Bl. d. Berner Liedertafel 1902, Nr. 24).

Lit.: Fr. *Spitta im Maiheft 1915 der Mschr. f. Gd. u. k. K.

Thuille, Ludwig, * 30. Nov. 1861 zu Bozen, † 5. Febr. 1907 in München, stud. 1877—79 bei Jos. *Pembaur d. Ä. in Innsbruck, dann bei *Rheinberger in München, erhielt 1883 den Frankfurter Mozartpreis u. wurde im gleichen Jahr Kl- u. Th-Lehrer an der Münchner Kgl. Musikschule (1890 Prof.), wo er als der Eigenblütigste der Münchner „Neurömantiker“ eine starke Vertrauensstellung unter der Tonkünstlerschaft besaß. Am bekanntesten machte ihn s. Oper *Lobetanz* op. 10 (Text v. Bierbaum), die harmonische Farbigkeit und melodische Feinheit besitzt, aber doch an der Biedermeierkringlei des Librettisten krankt. Die andern Opern sind *Theuerdank* (1893), *Gugeline* u. die unvollendete Legende *Der Heiligenschein*. Ferner schrieb er seit 1879: V-Son. op. 1; hs. Kl-Qu., hs. 2 StrQu.e, hs. Kl-Trio; Sext. (Kl, Bl.); Kl-Quint. op. 20; Vc-Son. op. 22; hs. Frühlingsouv.; hs. Sinf. F-dur; Romant. Ouv. (zu Theuerdank) op. 16; sinf. Festmarsch op. 38; hs. Burleske (Soli, MCh, Orch.); hs. Melodr. *Die Tanzhexe* (1899/1900); *Traumsommernacht* (FrCh, V, Harfe) op. 25; Kl-

Stücke op. 3, 33, 34, 37; Lieder op. 4, 5, 7, 12, 15, 19, 24, 26, 27, 32, 36; MCh.e op. 8, 9, 11, 13, 14, 17, 21, 23, 28, 35; *Abendlied* u. *Osterlied* (FrCh); *Rosenlied* (FrCh, Kl) op. 29; FrCh.e m. Kl op. 31. Mit Recht weit verbreitet die von Th.u.R. *Louis verfaßte Harmonielehre (1907, viele Auflagen, 10. 1933 neubearb. v. W. *Courvoisier u.a.), die die Errungenschaften der *Riemannschen *Funktionslehre nutzt, ohne doch seine duale Moll-Theorie zu übernehmen (also ähnlich wie Johs. *Schreyer u. wie dieses Lexikon); dazu Aufgabenbuch u. Kurzausg. v. *Louis.

Lit.: Fr. Munter, L. Th. (1922); Cl. Neumann, Die Harmonik der Münchner Schule um 1900 (München 1939); R. *Louis, Die dt. Musik der Gegenwart (21909).

Thuren, Hjalmar, * 10. Sept. 1873 zu Kopenhagen, † ebenda 13. Jan. 1912, 1898 cand. theol. u. bis 1907 Volksschullehrer, zugleich Sekr. der dän. Ges. f. Volkskunde, Hauptforscher der Musik des hohen Nordens. Er schrieb: *Folkesangen paa Färöerne* (dt. in SbIMG III); *Dans og Kvaddigtning paa Färöerne* (1901); *The Eskimo Music* (mit W. Thalbitzer, franz. in SIM 1912); *Tanz u. Tanzgesang im nord. M.-A.* (ZIMG 1908) sowie wertvolle Abhh. in Fachbll.

Tibia (lat. = Knochenflöte) = *Aulos (Schalmei).

Tichatschek, Jos. Aloys, * 11. Juli 1807 zu Oberweckelsdorf (Böhmen), † 18. Jan. 1886 in Blasewitz bei Dresden, stud. in Wien Medizin, wurde aber Chorist am Kärntnertortheater, stieg zum namhaften Heldenenor der Dresdener Hofoper (1838—72) auf u. wurde Wagners erster *Rienzi* u. *Tannhäuser*.

Lit.: M. *Fürstenau, J. T. (1868), R. Wagner, *Mein Leben u. Ges. Schr.*

Tiefenbrucker, Kaspar, * 1514 in Tiefenbrugg bei Füssen (Lech), † 16. Dez. 1571 zu Lyon, wo er seit mindestens 1553 als bekannter Lauten- u. Geigenbauer wirkte; ein von ihm erhaltenes Bild (bei Coutagne, s. u.) zeigt ihn umgeben mit Instrumenten aus dem Geburtsstadium der Streichlyra u. Violine, doch sind angeblich von ihm erhaltene Werke Fälschungen *Vuillaumes. Mehrere Namensvettern trugen den alten Lautenmacherruhm Füssens (vgl. v. *Lütgendorff) nach Oberitalien.

Lit.: H. Coutagne, *Gaspard Diuflouproucart et les luthiers lyonnais du XVIIe siècle* (Paris 1893); G. Kinsky (j.), Katalog Heyer II 269ff.

Tielke, Joachim, * 14. Okt. 1641 (unbekannt wo), † 19. Sept. 1719 in Hamburg, wo er seit 1669 Bürger war u. der beste niederdeutsche Lauten- u. Violenmacher wurde.

Lit.: H. Niernheim u. J. Heckscher in Mittlgen. d. V. f. Hambg. Gesch. Bd. VII (1899f.); G. Kinsky (j.) in ZfMW IV 604 u. im Katalog Heyer II 275 u. 645.

Tiento (span. = das Tasten mit d. Blindenstab), span. Bezeichnung des 16. Jhs. f. *Ricerar u. dgl.

Tiersot (spr. tjerßö), Julien, * 5. Juli 1857 zu Bourg, † 10. Aug. 1936 in Paris, lebte seit 1871 in Paris, wo er 1876 bei *Savard, *Massenet und C. *Franck am Cons. stud., 1883 zweiter u. 1909 (als Nachf. *Weckerlins) i. Bibl. wurde, auch mehrere wiss. Preise errang, Altpräsident der *Société franç. de Musicologie*. Seit 1895 hielt er zahlr. Vorträge über das franz. Volkslied, wovon er auch mehrere Sammlungen hg. Er schrieb ferner Bearbb. solcher für Chor und Orch., komp. Orch.- und Chorwerke, veröffentl. aber vor allem die Schriften: *Hist. de la chanson pop. en France* (1889); *Rouget de Lisle* (1892); *Les types mélod. dans la chans. pop. fr.* (1893); *Les fêtes de la Révolution française* (1894/1908); *La messe Douce mémoire de Lassus* (1893); *Notes d'ethnogr. mus.* (I Paris 1905, II SbIMG XI, 1910); *Etudes sur les maîtres chanteurs* (1899); *Ronsard et la mus. de son temps* (SbIMG IV 1903 u. einzeln); *Berlioz et la soc. de son temps* (1904); *Correspondance de H. Berlioz* (1908, 230); *Gluck* (1910, in *Les maîtres de la mus.*); *J. J. Rousseau* (1912 dgl.); *Hist. de la Marseillaise* (1915); *Un demi-siècle de musique franç. 1870—1919* (1917, 224); *La mus. dans la comédie de Molière* (1922); *Lettres de musiciens* (Turin 1924); *Couperin* (1926, 233); *Smetana* (1926); *La damnation de Faust* und *Don Juan* (in *Chefs d'oeuvres de la mus.*); *La chanson pop. et les écrivains romant.* (1931); *Chansons nègres* (1933); Jugendwerke v. Berlioz und Debussy (im *Ménestrel*, Jan. 1933); *Auber* (in RM Nov. 33).

Lit.: L. de *La Laurencie, J. T. (Bourg 1932); C. *Engel, J. T. (*The Musical Quarterly* 23, 1937).

Tiessen, Heinz, * 10. April 1887 in Königsberg, stud. 1906—09 bei Rüfer und *Klatte, auch an der Univ. Berlin, empfangt persönlich stärkste Anregungen durch R. Strauß, war 1912 bis 17 Musikkrit. an der AMZ, dann Korrep. an der Staatsoper, 1918—21 Kplm. der Volksbühne, 1920—22 Dirig. d. Akad. Orch.s, seit 1924 Leiter eines gem. Laienchors, seit 1925 Lehrer (1930 ordentl. Prof.) an der Hochschule, 1930 Mitgl. d. Akad. d. K.; stilistisch von Strauß ausgegangen, hat er die Atonalität gestreift, ist aber immer ein temperamentvoller u. echter Musiker geblieben. Er schrieb: 2 Sinf. op. 15 u. 17 (*Stirb u. werde*, 1914); Kl-Son. op. 12; *Naturtrilogie* (Kl) op. 18; Kl-Stücke op. 31, 37, 39; *Kleine Schularbeit* (12 Bearb. u. Fuge nach einem Amselthema) op. 43 f. Kl.; Chorlieder op. 19, 38, 44, 47, 48, 49; Septett (Fl, Cl, H, StrQu) op. 20; StrQuint. op. 32; Duo (V, Kl) op. 35 (Kieler Tonk.-F.); über 50 Lieder (op. 8—10, 22—23, Galgenlieder op. 24, 48B, 49B); *Ibsenfeier* (Orch.) op. 7; Rondo f. Orch. op. 21; *Liebesgesang* (Orch.) op. 25; *Totentanzsuite* (V, Kl, Orch.) op. 29; 3 Orch.-St.e zu *Hamlet* op. 30; Vorsp. zu einem Revol.-Drama op. 33; Tanzdrama *Salambo* op. 34; Musik zu O. E. Hessens Lustsp. *Der Kirschkeim* op. 45; szen. Chorw. *Frühlingsmysterien* op. 36; Chorw. *Aufmarsch* op. 40; Passac. u. Fuge f. Orgel op. 46; Ernste Hymne f. BlOrch. op. 50; eine Reihe v. Theatermusiken; 5 Sätze zum Staatl. Jugend-Ldb. Schriften: Führer zur Josephslegende; Zur Gesch. d. jüngsten Musik 1913—28 (1928).

Tillyard, Henry, * 18. Nov. 1881 in Cambridge, stud. dort seit 1900, in Athen u. Rom 1904—07, wurde Doz. in Edinburgh, machte 1912 eine Stud.-Reise zum Athos u. Sinai, wurde 1919 Prof. in Johannesburg, 1922 in Birmingham, 1926 in Cardiff. Er schrieb bedeutend über *byzant. Musik im Jour. Hellen. Stud. 1907 u. 21, im Mus. Antiquary 1911/13, in ZsIMG 1913, im Jb. d. engl. Schule zu Athen 1913, 15, 16, 23, 25, in der Byz. Zs. 1911, 23/24, 25, 29, in *Laudate* 1924, 26, 27, im American Journ. of Archäol. XX, ferner *Byzantine Music* Moser, Musiklexikon.

and *Hymnography* (1923) u. darüber in Groves Dict. ³ sowie im *Handbook of the Middle Byzantine mus. notation* (Kopenhagen 1936).

Timbre (franz., spr. t'äbrə), Klanggepräge einer Stimme.

Timpani (ital.) *Pauken.

Tinctoris, Johannes (eigentl. *farbenaere* = Färber?, Verbenet?), * um 1435 zu Nivelles (Brabant), † Anfang Okt. 1511 zu Nivelles; um 1475 bis 87 span. Hkplm. zu Neapel. Schrieb um 1475 das älteste Musiklexikon: *Terminorum musicae diffinitionum* (1473 Neudr. erstmals in *Forkels *Lit. S.* 204ff., lat. und dt. von H. *Beller-mann in *Chrysanders Jb. I, 1863). Sein 2. Druckwerk *De inventione et usu musicae* (vor [um 1484] 1487, Unicum der Proskeibibl., Regensbg.) ist der Auszug eines größeren Werkes (*Haberl im Km. Jb. 1899, Neudr. d. 4. Kap. v. *Weinmann [Riemann-Festschr. 1909], weitere einzeln 1917); eine Ges.-Ausg. der hs. erhaltenen Tractate des T. bot *Coussemaker (2. Aufl. 1875), auch in s. SS IV. Vier Messen, 2 Motetten und 3 Chansons sind hs., ein Chanson in Petruccis *Odhekaton, eine Lamentation in dessen L.-Druck v. 1506 erhalten. Neugedr. eine Motette in J. *Wolfs Sing- und Spielmusik. Ein *Agnus dei* bei *Smijers, *Van Ockeghem tot Sweelinck*, 4. Heft (1942).

Lit.: L. Balmer, Tonsystem u. Kirchentonart d. J. T. (Diss. Bern 1933); G. *Pannain, *La teoria mus. di G. T. (Per la storia della mus. neap. I, Neapel 1913); Ch. van den *Borren, J. T. (Brüssel 1931), in der belgischen Biogr. nat. 15, 288ff.*

Tinel, Edgar, * 27. März 1854 zu Sinaai (Ostflandern), † 28. Okt. 1912 in Brüssel, stud. seit 1863 bei Brassin, *Gevaert u. *Kufferath am Brüsseler Cons., gewann 1877 den dortigen Rom-Preis, wurde 1881 (Nachf. v. *Lemmens) Dir. des KM.-Inst. zu Mecheln, 1889 Insp. der staatl. unterstützten M.-Schulen, 1896 zugleich Kontrap.-Prof. am Brüsseler Cons. u. 1909 als Nachf. v. Gevaert dessen Dir. — Sein Hauptwerk ist das zwischen Bach- u. Gounod-Stil wechselnde Orat. *Franciscus* op. 36 (1888); ferner schrieb er Zwischenakte zu Corneilles *Polyeucte*, ein M.-Drama *Godoleva* (1897), eine geistl. Oper *Katha-*

rina (1909), Kantaten *Kollebloemen*, *Klokke Roeland*, *De drie Ridders*, eine 5stg. e Lourdes-Messe (1898), Motetten, Marienlieder, Orgelson., Kl.-Stücke. Auch schrieb er *Le chant grégorien, théorie sommaire de son exécution*. (1890, ital. 1901).

Lit.: Van der Elst, E. T. (Gent 1901); P. Tinel, E. T. (1922); J. van Nuffel, *Discours prononcé à la séance académique des fêtes commémoratives de E. T. (Musica sacra, vläm. Ausg., Brügge 1937)*.

Tinódi, Sebastian, * um 1505 (?), † 1556, ungar. fahrender Lautensänger, der zu seinen zeitgeschichtl. oder bibl. Sprüchen 23 Weisen 1554 veröffentlicht hat; einige leben noch heute. Krit. Neuausg. v. B. *Szabolcsi (Budap. 1929); ders. in ZfMW. VIII; L. Dézsi, T. S. (1912); Z. *Kodály, die Argirusweise (ung. 1921); B. Pukánszky, S. T. u. d. dt. Zeitungsgesang (in Forschungsarb. d. Coll. hung. Berlin 1927); — *histor.*: G. Mátray 1859 (ung.).

Tintinnabula (lat.), *Glockenspiel.

Tiorba s. Theorbe.

Tiré (franz. = gezogen), Abstrich des Bogens; Gegensatz: *poussée*, Aufstrich.

Tirolienne s. Tyrolienne.

Tischer, Gerhard, * 10. Nov. 1877 bei Belzig, stud. in Berlin seit 1897 Philol., seit 99 MW, 1903 Dr. phil. (Diss. *Die aristot. M.-Probleme*). 1904—19 war er Doz. f. MG a. d. Handelshochsch., 19—21 a. d. Univ. Köln, war seit 1906 Hg. der *Rhein. M.-u. Th.-Ztg.* (1933 *Dt. MZ.*) und ist seit 1909 Inh. des Verlags Tischer u. Jagenberg.

Titelouze (spr. -lūs'), Jean, * 1563 zu St. Omer, † 25. Okt. 1633 zu Rouen, wo er seit 1585 Org. (seit 1588 a. d. Kathedrale, 1610 Kanonikus) war, die älteste große Persönlichkeit unter den fränzö. Organisten; er bot eine Messe über *In ecclesia* (1626), Orgelhymnen (1623) u. *magnificats* (1626), mod. Ges.-Ausg. in *Guilmants *Archives*.

Lit.: E. v. *Werra im Km. Jh. 1910.

Toccata (von ital. *toccare* = anrühren), 1) wie *toccato* Bläser-, „Tusch“ des 14. bis 16. Jhs., so noch die Ouv. zu *Monteverdis Orfeo; von da als Nachahmung oder auch selbständig als „Schlagstück“; 2) auf Tasteninstrumenten freistimmige Fantasie besonders als *Präambel zum Erproben der Tasten und

Finger, darum vor allem zwischen Läufen und vollen Akkorden wechselnd (mit nur geringen polyphonen Zwischensätzen), so schon bei Petrucci IV 1508 und in *Klebers und *Kotters Tabaturen (Beispiele aus diesen in H. J. *Mosers *Hofhaimer S. 109ff.). Noch bei Bach ist die T. auch ein Stück, um bei einer Orgelprobe Lunge und Anschlagfähigkeit des Instr. zu prüfen; erst bei *Czerny und R. Schumann wird die Kl.-T. eine vollgriffige Charakter-Etüde.

Lit.: L. *Schrade, Ein Beitr. z. Gesch. d. T. (ZfMW VIII) u. Die ältesten Denkm. der Orgelm. (Diss. Lpz. 1927); E. *Valentin, Die Entw. der Tocc. im 17./18. Jh. bis Bach (Diss. München 1928, gedr. 30); ders. u. E. *Kaller, *Liber Organi* (T. en d. 17./18. Jhs., Schott 1933); O. *Gombosi (j.), Zur Vorgesch. d. T. (Acta VI/2); Friedr. Berger, Präludium, T. u. Fantasie f. Org. und Kl (Diss. Bonn, nicht gedr.)

Todi, Luíza Rosa de Aguiar, s. Portugiesische Musik.

Töpler, Johann Gottlob, * 4. Dez. 1791 zu Niederroßla (Thür.), † 8. Juni 1870 zu Weimar, wo er u. a. bei A. E. Müller stud., 1817 Seminar-Musikl. u. 1830 Stadtorg. wurde. Er schrieb viele Orgelstücke (Son., Konz.-Stück, Präl.), Kammermusik, Choralbuch, Orgelweihkantate, vor allem u. a. aber die vielbenutzten Bücher: *Die Orgelbaukunst* (1833); *Lehrbuch dgl.* (4bde., 1856, 2 v. M. Allihn 1888, 3 v. P. Smets 1934 ff.); *Theor.-prakt. Organistenschule* (1845, HarmL. u. Org.-Komp.); *Mitarb. an Körners Urania*.

Lit.: A. W. Gottschalg, J. G. T. (1870).

Toësch (spr. to-eßki), Carlo Giuseppe, * 1724 in der Romagna, † 12. April 1788 in München, seit 1752 Geiger der Mannheimer Hkap., 1759 Konz.-M. als Nachf. seines Lehrers Joh. *Stamitz, dann Dir. der Kammermusik, ging mit dem Hof 1778 nach München. T. ist mit 63 Sinf., vielen Fl.- u. Kl.-Queten, Trios, Quintetten usw. (eine Sinf. hg. v. H. *Riemann in DTB VII 2, Kammermusik *ibid.* XV/XVI mit themat. Kat., Sinf. D-dur, hg. v. A. Carse bei Augener, London) einer der besseren Vertreter der *Mannheimer Schule.

Tomaschek, Wenzel Johann, * 17. April 1774 zu Skutsch (Böhmen), † 3. April 1850 zu Prag, wo er seit 1790 die Rechte, dann Musik stud. und ein namhafter Lehrer wurde, der mit Mozart und Beethoven umging (Selbstbiogr. im Jb. *Libussa* IV [1845]ff.). Von s. zahlr. Werken (1 Oper, 1 Orch.-Messe, Hymnen, Kantaten, dt. u. tschech. Lieder, Sinf., Kl.-Konz., StrQu, Trio, 5 Kl.-Son.en) interessieren nur noch lyr. Kl.-Stücke, weil sie f. Schubert vorbildlich wurden (W. *Kahl im AfMW III u. ZfM 89 Nr. 8, 1922).

Lit.: E. *Hanslick (hj.), Aus m. Leben I ²(1894) S. 25ff.; R. Frh. v. *Procházka, Arpeggien (1897) S. 44ff.; tschech.: K. Emingerová, W. J. T. (in *Národní Kultura* Jg. 3 Nr. 10, 1924).

Tombeau (franz., spr. töbö), Grabmal, Erinnerungstück an Verstorbene, Nachruf, zuerst bei den frz. Lautenisten (Gautier) und Clavicinisten angelehnt an die „*Tombeaux poétiques*“ d. 16. Jhs., dann auch in den V.-Sonaten um 1700, demgemäß meist ernst (aber nicht immer, da manchmal fröhliche Lieblingssätze Heimgegangener unter diesem Namen wiederaufgenommen wurden), auch *Plainte* oder *Lamento* (*Froberger), das aber nicht immer ein T. zu sein braucht.

Lit.: M. *Brenet, *Les „Tombeaux“ en musique* (Revue musicale 1903, S. 568ff.).

Tommasini, Vincenzo, * 17. Sept. 1880 in Rom, stud. dort bei *Pinelli u. Falchi, dann bei *Bruch (Berlin), schrieb 2 Opern u. ein Dom. Scarlatti-Ballett (1917), mehrere Suiten u. sinf. Dichtg.en (*Preludio, Fanfara e Fuga* 1927, *Il Carnevale di Venezia* 1929), 2 StrQu.e, Str-Trio (1929), V.-Son.; Chöre (1932), Lieder (*Leopardiana* 1928, *Charmes* 1929), Orch.-Gesänge, Duette f. Sopr. u. Bariton. Ferner schrieb er: *Saggio d'Estetica sperimentale* (Florenz 1942).

Lit.: G. *Gatti in *Mus. Times* 1921 u. *Pens. mus.* 1923; G. St. Cyr in *Musiciens contempor.* 1932. A. *Casella in RM Jan. 1927.

Ton heißt ein musikalisch brauchbarer (weil aus regelmäßiger *Schwingung hervorgehender) Einzel*klang; aus mehreren Tönen nacheinander kann ein *Motiv, aus mehreren gleichzeitigen,

wenn sie zueinander in sinnvollen *Intervallen stehen, ein *Akkord werden.

Tonadilla (span., verkleinert aus *tonada*, eigentlich = Lied), span. Liederspiel des 18. Jhs.

Lit.: J. *Subirá, *La tonadilla escénica* (3bdg. 1928—31).

Tonalität (Wortbildung v. *Fétis als Begriffserweiterung von *Tonart), die Bezogenheit von Musik auf einen gedachten *Funktions-Mittelpunkt. Tonart ist, strenggenommen, auf *Diatonik der harmon. Klänge beschränkt, Tonalität dagegen kann nach der Dominant- wie Subdominantseite quintschrittweise darüber hinausgreifen bis an die Grenzen der Beziehbarkeit aller vorkommenden Klänge auf dasselbe tonale Zentrum. Wieweit die Beziehbarkeit reicht, ist beim Hörer individuell verschieden; ihre Weite ist ein wesentliches Merkmal persönlicher Musikalität, läßt sich auch fallweise durch Hörschulung steigern. Man kann melodische T. (z. B. in den *Kirchentönen) u. *harmon. T. (im Dur-Moll-System) unterscheiden. T.-Spaltung führt zur Bi- u. Poly-T., ihre Aufhebung schließlich zur *Atonalität.

Lit.: G. Güldenstern (j.), *Das Problem der T.* (Diss. Basel 1927); O. Steinbauer, *Das Wesen der T.* (München 1928); R. Eidenbenz, *Dur- und Mollproblem und Erweiterung der T.* (Diss. Zürich 1927); Gr. Cooke, *Tonality and expression* (London 1929); W. *Gurlitt, *Fétis* (1930).

Tonarius (lat., ergänze *liber t.*), Tonartenbuch, m.-a. Zusammenstellung von *gregor. Weisen nach ihrer Zugehörigkeit zu den *Kirchentönen u. deren *Distinktionen, so von *Régino v. Prüm, *Odo v. Clugny, *Bern v. Reichenau, Jak. Twinger von Königshofen u. a.; auch das Antiphonar v. Montpellier (Paléogr. mus. VII) ist ein T.; diese bieten besonders für die Zeit vor *Guidos Reform einen wichtigen Anhalt für die melodische *Tonalität der betr. Melodie.

Lit.: Fr. X. *Mathias, *Die Ten* (Diss. Lpz. 1903); P. E. Omlin, *Die Sankt-gallischen Tonarbuchstaben* (Diss. Freiburg, Schweiz, 1934); O. *Gombosi (j.), *Stud. z. Tonartenlehre d. frühen Mittelalters* (Acta musicol. X—XII, 1938—40); H. Sowa, *Quellen z. Transformation d. Antiphonen, Tonar- und Rhythmusstudien* (Kassel 1935); L.

Kunz, Ursprung u. textl. Bedeutung d. Tonartensilben Noeane, Noeagis (KM. Jb. 30, 1937).

Tonart ist ursprünglich der Rahmen, in dem eine Melodie sich zu einer *Tonika hin entfaltet, so die antiken Oktavgattungen (siehe Griechische Musik) u. im M.-A. die gregorianischen Tonalitäten (s. Kirchentonart). Seit der Durchsetzung des harmonisch-akkordischen Denkens u. Hörens dagegen bedeutet T. die Zugehörigkeit einer Musik zum Dur- oder Moll-Geschlecht auf einer bestimmten (Transpositions-) Stufe. Die Bestimmung der T. wird am einfachsten am Schlußakkord (*cujus toni, videtur in fine*) u. an der *Vorzeichnung abgelesen, die allerdings für jeweils eine Dur- u. die ihr parallele Moll-T. gleich ist (in Ableitung von *jonisch u. *äolisch). Da jede der 7 Stimmstufen chromatisch erhöht und erniedrigt werden kann und sich auf jeder von diesen eine Dur- und eine Molltonleiter errichten läßt, wären ihrer insgesamt $3 \times 7 \times 2 = 42$ denkbar. Tatsächlich aber fallen sie durch die *enharmon. Verwechslung der gleichschwebenden Temperatur auf $12 \times 2 = 24$ zusammen, wodurch viele Kreuze und Beens vermieden werden (siehe Rechtschreibung). Zum Gefühlswert der wachsenden Kreuz- und B-T.en vgl. T.-Charakteristik. Zur Ableitung der einzelnen T.en gemäß dem *Quintenzirkel s. Tonleiter.

Tonartencharakteristik, eines der vielumstrittenen Probleme der Musik. In der *griechischen Musik wurden den einzelnen melodischen Tonarten (im Sinn von Tongeschlechtern, deren es allerdings weit mehr als nur zwei gab) bestimmte Seelenwirkungen zugeschrieben (Ethoslehre), zumal da man ihnen den Charakter gewisser Volkstümer, aus denen sie stammen sollten, weiter beilegte (dorisch = tapfer, phrygisch = entnervt usw.). Diese sinnlich-sittlichen Wirkungen wurden auch bei der Umschaltung zum M.-A. meist ungeprüft mit den alten Namen auf die neuen Tonleitern übertragen (s. Kirchentonarten), so daß z. B. Luther noch sagen konnte, er nehme hypolydisch für den Evangelienton, weil Christus solch „freundlicher“ Herr gewesen, und hypomixolydisch für den Epistelton, weil Sankt

Paulus so ein „ernsthafter“ Apostel sei. Erst die Renaissance (*Glarean) prüfte den Stimmungswert der Kirchentöne neu durch und kam darauf, daß die durartigen (jonisch, lydisch, mixolydisch) „heiter“, die mollartigen (dorisch, äolisch) „traurig“ seien u. das Phrygische mystisch-körperlos in der Mitte schwebte. Als um 1700 diese Kirchentöne in modern-transponierte Dur- oder Molltonarten umgewandelt wurden, blieb an ihrer Finalstufe das betr. Ethos hängen: jonisch wurde C-dur, lydisch F-dur, mixolyd. G-dur, dorisch d-moll, äolisch a-moll, phrygisch e-moll, und Variantenveränderungen (d. h. Umschlag von Dur in gleichnamiges Moll und umgekehrt) wurden doppelt stark empfunden: so c-, f-, g-moll als Ausdruck tiefer Trauer, D- und A-dur als helle Freude, E-dur für schwülhaltlose Liebesleidenschaft usw. (vgl. R. *Wustmann, [*Matthesons] Tonarten-Symbolik zu Bachs Zeit, Bachjb. 1911). Wie außerordentlich von da aus die Themen-Erfindung beeinflusst worden ist, hat H. *Abert an Bachs instr. C-dur- u. h-moll-Fugen-Themen nachgewiesen (in P. Wagner-Festschr. 1926); Beethoven machte sich anheischig, jedem Thema anzuhören, in welcher Tonart es erfunden sei. Mag seit dem „modernen“ Orch. der Mannheim-Wiener Sinf. insoweit eine „objektive“ T.-Ch. bestehen, als gewisse Tonarten durch die leeren Saiten der Streicher u. durch die Naturtöne des Blech heller als andere klingen (so noch das A-dur der Gralswelt, vgl. H. J. *Moser, Die T.-Ch. im Lohengrin, Musik 1933), so ist doch die „subjektive“ T.-Ch. unvergleichlich viel wichtiger. Schuberts h-moll-Sinf. z. B. wird, mit dem höheren Kammerton in England gespielt, doch niemals eine in c-moll. Entscheidend ist also nicht der reale Klang (vgl. H. *Riemanns Lehre v. d. Tonvorstellungen, Petersjb. 1914/15 u. 16), sondern das Gefühl v. Komponist u. Hörer für den gedachten Abstand der jeweiligen Tonart vom neutralen C-dur u. a-moll. Steigende Kreuztonarten werden als Aufhellung u. Entkörperung, zunehmende B-Tonarten als Verdüsterung, aber ebenfalls Entmaterialisierung empfunden; im Gebiet der enharmonischen Naht des *Quintenzirkels begegnen sie

sich (z. B. Cis-dur = Des-dur) als der Erdschwere entrückte Erhabenheit. Wenn z. B. Schubert entrüstet war, daß ihm ein Verleger ein Impromptu um der leichteren Spielbarkeit willen aus G-dur nach C-dur versetzte, so empfand er das mit Recht als peinliche Abplattung, und wenn P. *Cornelius (*Cid*), Caesar *Frank und *Debussy mit Vorliebe die äußersten Kreuz- und B-Tonarten aufsuchten, so wählten sie sie als unabgegraste Gefilde. Auch die Lieblings- und Höhenwerkstonarten einzelner Meister (Bach h-moll, Mozart g-moll, Beethoven c-moll, Schubert a-moll und As-dur) entspringen solcher halb unterbewußten Vorstellungssphäre. Eine sinnlich-sittliche Auswirkung der Tonarten zueinander führt zur *relativen T.-Ch.* (H. J. *Moser im Jb. d. Akad. f. K.- u. Schulm. IV) u. endet bei einer Beseelung der *Funktionslehre.

Lit.: H. *Stephani, Der Charakter der Tonarten (1923); E. M. v. *Hornbostel (hj.), Tonart und Ethos (J. Wolf-Festschr. 1929); H. Beckh, Vom geistigen Wesen der Tonarten (Bresl. 1932); K. Schumann, Tonart und Thema in der Instr.-Mus. der Wiener Klassik (Diss. Kiel 1940); H. Corrodi, Z. Charakteristik d. Tonart. (Schweiz. MusZtg. 1925); A. Montani, *Psicologia dei moderni modi musicali* (RMI 1940); M. *Unger in AMZ 1932 u. Kongr.-Ber. Lüttich S. 230. — *Histor.*: G. Chr. Kellner, Über die Charakteristik der Tonarten (Mannh. 1790); Chr. Gottfr. Körner (Schillers Freund, Theod. K.s Vater), Über den Charakter der Töne oder über Ch.-Darstellung in der Musik (in Schillers *Horen* u. in s. Ästhet. Ansichten 1808), D. Fr. *Schubart, Ästh. d. Tonkunst (1806); Gottfr. *Weber in Caecilia V (1828); H. *Berlioz, Instrumentationslehre (1839); R. Hennig. Die Ch. der Tonarten (1897).

Tonbestimmung. Es seien im folgenden kürzshalber nur die wichtigsten Tonhöhen gegeben, u. zw.: A. relativ: a) in μ = tausendstel Oktaven; b) in Cents = $\frac{1}{1200}$ Oktave; B. absolut von c bis c' = in Hertz (Doppelschwingungen pro Sekunde). Dabei werden berücksichtigt: 1. die *reine Stimmung unter Beschränkung auf die 24stufige Chromatik (also ohne Doppel-*Alterationen; 2. die *py-

thagoräische Stimmung; 3. die gleichschwebende *Temperatur nebst temperierten Vierteltönen = $\frac{1}{24}$; 4. die 53stufige Temperatur mit *Eitz-Namen; 5. die Obertonreihe (Naturtöne). Sämtliche Zahlen sind gekürzt.

Stufe	Name	μ	Cent	Hertz
Prim	c, Bi	0	0	261
$\frac{1}{53}$ his	(his ⁻¹) Bo	18		
$\frac{2}{53}$	Ra Bu	38		
$\frac{1}{24}$ = temp.	hoch c	42	50	
$\frac{3}{53}$	Re	56		
kl. chr. Halbton	des ⁻²	59		
pyth. Limma	des ⁰	75		
$\frac{4}{53}$	Ri	76		
gr. chr. Halbton	cis ⁻¹	77		
$\frac{1}{12}$ = $\frac{2}{24}$ temp.	cis/des	83	100	274,05
17. Naturton	des ⁺¹	88		
Leitton	- Ro	93		278,23
$\frac{5}{53}$		94		
$\frac{6}{53}$	Ru	113		
$\frac{3}{24}$ = temp.	hoch cis	125	150	
$\frac{7}{53}$	Te	132		
$\frac{8}{53}$	Ti	151		
kl. Ganzton 9:10	d ⁻¹	152		
$\frac{2}{12}$ temp.	d	167	200	293,10
$\frac{9}{53}$	To	170		
gr. Ganzton 8:9 (= 9. Naturton)	d ⁰	170		293,63
$\frac{10}{53}$ cisis	Tu	189		
$\frac{11}{53}$	Ta Me	208		
$\frac{5}{24}$ = temp.	hoch d	208	250	
$\frac{12}{53}$	Mi	226		
kl. pyth. Terz	dis ⁻²	229		
$\frac{13}{53}$	es ⁰	245		
$\frac{14}{53}$	Mo	245		
19. Naturton		248		
$\frac{3}{12}$ = temp.	dis/es	250	300	310,33
kl. Terz 5:6	es + 1	263		313,20
$\frac{14}{53}$	Mu	264		
$\frac{15}{53}$	Ma	283		
$\frac{7}{24}$ = temp.	hoch dis	292	350	
$\frac{16}{53}$	Gi	302		
$\frac{17}{53}$ fes	Go	321		
5. Naturton 4:5 (reine gr. Terz)	e - 1	322		326,25
$\frac{4}{12}$ = temp. gr. Terz	e	333	400	328,60
$\frac{18}{53}$	Gu	340		
pyth. gr. Terz 64:81	e ⁰	340		
$\frac{19}{53}$ disis	Ga	358		

Stufe	Name	μ	Cent	Hertz
$\frac{9}{24} = \text{temp.}$	hoch e	375	450	
$\frac{20}{53}$	Ge	377		
$\frac{21}{53}$ geses	So	396		
reine Quarte 3:4	r ⁰	415	347,13	
$\frac{22}{53}$	Su	415		
$\frac{5}{12} = \text{temp. Quarte}$		417	500	348,44
$\frac{23}{53}$ eis	Sa	434		
$\frac{24}{53}$	Se	453		
$\frac{11}{24} = \text{temp.}$	hoch f	458	550	
11. Naturton		460		
$\frac{25}{53}$	Po	472		
pyth. verm. Quarte	ges ⁰	490		
$\frac{26}{53}$	Pu	490		
rein. Tritonus 32:45	fis — ¹	492	366,96	
$\frac{6}{12} = \text{temp. Tritonus}$	fis/ges	500	600	369,50
$\frac{27}{53}$	ges+ ¹	508		
pyth. Tritonus	Pa	509		
23. Naturton	fis ⁰	510		
$\frac{28}{53}$		524		
$\frac{29}{53}$	Pe	528		
$\frac{13}{24} = \text{temp.}$	hoch fis	541	650	
$\frac{30}{53}$	Pi	547		
$\frac{31}{53}$	Lu	566		
$\frac{7}{12} = \text{temp. Quinte}$	g	583	700	390,98
$\frac{32}{53}$	La	585		
3. Naturton				
reine Quinte 2:3	g ⁰	585	391,5	
$\frac{33}{53}$ fisis	Le	604		
$\frac{34}{53}$	Li	623		
$\frac{15}{24} = \text{temp.}$	hoch g	625	750	
$\frac{35}{53}$	Du	642		
25. Naturton	gis- ²	644		
reine überm. Quinte	as ⁰	660		
pyth. kl. Sexte	Da	660		
$\frac{8}{12} = \text{temp.}$	gis/as	667	800	414,21
reine kl. Sexte 5:8	as+ ¹	678		417,60
$\frac{36}{53}$	De	679		
$\frac{37}{53}$	Di	698		
13. Naturton		700		
$\frac{17}{24} = \text{temp.}$	hoch gis	708	850	
$\frac{38}{53}$	Fu	717		
$\frac{39}{53}$ bb	Fa	736		
reine gr. Sexte 3:5	a- ¹	737	435	
$\frac{9}{12} = \text{temp.}$	a	750	900	439
$\frac{40}{53}$	Fe	755		
27. Naturton				
pyth. gr. Sext	a ⁰	755		
$\frac{41}{53}$ gisis	Fi	774		

Stufe	Name	μ	Cent	Hertz
$\frac{19}{24} = \text{temp.}$	hoch a	792	950	
$\frac{42}{53}$	Ku	792		
7. Naturton	i	807	443,7	
Naturesept. 4:7	Ka	811		
$\frac{43}{53}$	ais- ²	814		
pyth. kl. Sept.	b ⁰	830		
$\frac{44}{53}$	Ke	830		
$\frac{10}{12} = \text{temp. kl. Sept.}$	ais/b	833	1000	465,05
reine kl. Sept. 5:9	b+ ¹	848		469,8
$\frac{45}{53}$	Ki	849		
29. Naturton		858		
$\frac{46}{53}$	Ko	868		
$\frac{31}{24} = \text{temp.}$	hoch ais	875	1050	
$\frac{47}{53}$	Na	887		
$\frac{48}{53}$ ceses	Ne	906		
reine gr. Sept. 8:15	h- ¹	907		490,58
15. Naturton				
$\frac{11}{12} = \text{temp. gr. Sept.}$	h/ces	917	1100	492,77
$\frac{49}{53}$	Ni	925		
pyth. gr. Sept.	h ⁰	925		
$\frac{50}{53}$	No	943		
31. Naturton		954		
$\frac{23}{24} = \text{temp.}$	hoch h	958	1150	
$\frac{51}{53}$	Ba	962		
$\frac{52}{53}$ deses	Be	981		
2. Naturton, Okt.	Bi	1000	1200	522

Tonbuchstaben s. Buchstabenschrift.

Tonfilm bedeutet die gleichzeitige (synchrone) Aufnahme einer szenischen Handlung durch Filmkamera u. Mikrofon u. die spätere, ebenso übereinkommende Wiedergabe auf der Leinwand u. durch den Lautsprecher. Die Ergänzung des stummen Films durch den Ton ist erst seit dem Bestehen der *Rundfunktechnik einwandfrei möglich geworden. Trotzdem haben schon vorher eine Reihe von Erfindern sich mit diesen Problemen befaßt, als erster Edison im Jahre 1889, der, sobald der Filmstreifen erfunden war, das gleichzeitige Ablaufen eines Filmstreifens u. einer Phonographenwalze erprobte. Die Möglichkeit, einen Film stumm abrollen zu lassen, wurde damals gar nicht in Erwägung gezogen. Weitere Pioniere der neuen Technik waren u. a. der Deutsche Oskar Meßter, der sich die größten Verdienste um den Film, insbesondere den Tonfilm, durch seine Synchronisierungspatente, erworben hat. Bereits

im Jahre 1896 hat er in seinem „Kino-matographentheater“ in Berlin Unter den Linden lebende Bilder mit Phonographenmusik vorgeführt. 1906 tauchte ein Vorschlag des Franzosen Lauste auf, den Ton photographisch auf den Filmstreifen, der auch das Bild enthält, aufzunehmen. Die technische Durchbildung dieses Verfahrens, an der zunächst der deutsche Physiker Ernst Ruhmer hervorragenden Anteil hatte, hat 20 Jahre gewährt. Einen starken Antrieb bekam die technische Entwicklung durch die Einführung der Elektronenröhre, die sich als ein idealer Tonverstärker erwies. Die drei Deutschen H. Vogt, J. Massolle u. J. Engl konnten im Jahre 1923 den ersten brauchbaren Versuchs-Tonfilm ihres *Triergon*-Verfahrens (*Tri-ergon* = Werk der Drei) der Öffentlichkeit vorführen. Aber in Deutschland fand der Tonfilm nur geringes Interesse, so daß er erst in Amerika seine großen Erfolge eringen mußte, ehe er in Deutschland Einzug halten konnte. 1928 wurde die *Tobis* (Tonbild-Syndikat A.-G.) gegründet, die die erprobten deutschen Verfahren zusammenfaßte, nämlich *Triergon*, *Deutsche Tonfilm A.-G.*, *Heinrich Küchenmeister* u. *Oskar Meßter*. Außerhalb der *Tobis* befindet sich das *Lignose-Breusing*-Verfahren, das weiter unten geschildert wird. Als Wettbewerb zur *Tobis* gründeten die deutschen Großunternehmen *AEG* u. *Siemens* die *Klangfilm-Gesellschaft*, die jedoch 1929 mit der *Tobis* in Arbeitsgemeinschaft trat. In ähnlicher Weise haben sich die amerikanischen Elektrokonzerne zur gemeinsamen Verwertung ihrer Tonfilm-Patente zusammengeschlossen.

Die technischen Schwierigkeiten des Tonfilms lagen während seiner ersten Entw.-Periode in der Zeitanpassung u. den Mängeln der Tonaufzeichnung, die starke Klangverzerrungen u. ungenügende Lautstärke zur Folge hatte. Es sind daher eine große Anzahl von Aufzeichnungsverfahren durchgebildet worden, von denen die wichtigsten in ihrer grundsätzlichen Wirkungsweise erläutert werden sollen.

Die älteste Tonfilmmethode ist das *Nadeltonverfahren*, das zur Tonaufzeichnung die *Schallplatte verwendet. Die Aufnahme erfolgt auf Wachsplatten, die mit $33\frac{1}{3}$ Umdrehungen in

der Minute umlaufen; die Wiedergabe erfolgt in bekannter Weise mit einer Elektrodose. Der akustische Frequenzumfang erstreckt sich bis 6000 Hertz, was etwa 7—8 Oktaven entspricht. Die Nachteile der Schallplatte für den Tonfilm bestehen darin, daß die Synchronisierung sehr schwierig ist, daß kein Herausschneiden einzelner Stellen, Ergänzen u. Umkopieren möglich ist. Auch das ständige Plattenwechseln verteuert den Betrieb. Dieses Verfahren ist daher in den letzten Jahren allmählich aufgegeben worden. — Eine weitere Möglichkeit der Tonaufzeichnung besteht in der Stahlbandmagnetisierung. Nach der Erfindung des Dänen Poulsen (1900) kann man einen Stahl Draht, der an den Spulen eines Telefonmagneten vorbeiläuft, im Rhythmus der Sprechströme magnetisieren. Läßt man den „besprochenen“ Draht, der abwechselnd magnetisch u. nicht magnetisch ist, unter einer zweiten Spule entlanglaufen, so werden in dieser entsprechend der Magnetisierung des Drahtes Stromstöße erzeugt, die im Lautsprecher als die ursprünglich aufgenommene Sprache wieder hörbar gemacht werden. Der Vorzug liegt darin, daß sofort nach der Aufnahme die Wiedergabe erfolgen kann, ferner, daß die Aufnahme durch einen „Löschmagneten“ jederzeit wieder gelöscht werden kann. Umkopieren u. Ausschneiden ist nicht möglich. Das Verfahren wurde von dem Deutschen *Stille für Diktierzwecke* ausgebildet u. von *Ludwig Blattner* für den Tonfilm angewendet (*Blattnerphon*). Zu einer beachtlichen Reife hat die *AEG* das „*Magnetton*“-Verfahren für musikalische Aufnahmen geführt unter Verwendung eines Papierbandes mit aufgebrachtem Magnetpulver (1941). — Das wichtigste Verfahren ist das *Lichttonverfahren*, das sich bis heute als einziges durchgesetzt hat. Es sind hierbei drei Teilprozesse zu unterscheiden:

- 1) Die Töne werden im Mikrophon in elektrische Schwingungen verwandelt, die alsdann eine Lichtquelle speisen.
- 2) Die im Rhythmus der Tonschwingungen pulsierende Lampe belichtet einen unter ihr herlaufenden Filmstreifen.
- 3) Die durch die Belichtung hervorgerufenen wechselnden Schwärzungen auf dem Streifen werden mittels einer

lichtelektrischen Zelle (Photozelle) in elektrische Schwingungen zurückverwandelt, die nach entsprechender Verstärkung im Lautsprecher hörbar gemacht werden. Die Aufnahme des Tones auf dem Film kann auf zweierlei Weise erfolgen: Beim Intensitätsverfahren entspricht der Grad der Schwärzung, die „Graustufung“, der Intensität der elektrischen Schwingung u. somit der Belichtung. Demgemäß ist auf dem Filmstreifen eine treppenartig gestufte Reihe von verschiedenen starken Schwärzungen zu sehen. Beim Amplitudenverfahren werden die Amplituden, d. h. die Schwingungsformen direkt auf den Film als Silhouette gleichbleibender Schwärze aufgezeichnet. Beide Formen können in gleicher Weise hörbar gemacht werden. Der Filmstreifen wird durchleuchtet, der Lichtstrahl, der durch die Schwärzungen unterbrochen wird, fällt auf die Photozelle, die bei jeder Belichtung einen Stromstoß erzeugt. Um bei der Aufnahme die Lichtquelle im Rhythmus der Tonschwankungen pulsieren zu lassen, sind besondere Vorrichtungen, wie z. B. die Kerrzelle, notwendig. Das Lignose-Breusing-Verfahren benutzt zur Belichtung einen Kathodenstrahl, der auf den Glaskolben einer Elektronenstrahlröhre (Braunsche Röhre) einen fluoreszierenden Lichtfleck wirft. Die Lichttonverfahren haben den Vorteil, daß die Filme leicht beschnitten, retuschiert u. ergänzt werden können. Da Bild u. Ton zusammen auf einen Filmstreifen kopiert werden, sind keine Synchronisierungsschwierigkeiten vorhanden, wodurch das Verfahren erheblich verbilligt wird. Besondere Beachtung verdient die Qualität der Wiedergabe. Der Tonfrequenzumfang ist größer als bei den anderen Verfahren, wenn auch noch gewisse Klangfarben- u. Aussprache-Veredelungen zu wünschen bleiben.

Die Tonfilmaufnahme stellte gegenüber dem stummen Film erhöhte Anforderungen an die Räumlichkeiten und den Künstler. Das Atelier soll ein schalldichtes Gebäude mit bestimmten akustischen Verhältnissen sein. Die Tonaufzeichnung muß streng vom Spielfeld getrennt sein. In den Aufnahme-raum ragt ein erhöht liegender Kontrollraum mit Glaswänden, von wo aus der „Tonmeister“ die Tonaufnahme über-

wacht. Vor sich hat er ein Schaltbrett, das sogenannte Mischbrett, auf dem er durch Schalter u. Regler die Verstärkung für jedes einzelne Mikrophon im Raum einstellt, was er mittels Kopfhörer kontrolliert. Der Tonmeister muß also zugleich Techniker u. Musiker sein, um ein Tonbild, das sich aus verschiedenen Klang- u. Geräuscheindrücken zusammensetzt, mischen u. „überblenden“ zu können. Im Wiedergaberaum verlangt man ebenfalls bestimmte akustische Voraussetzungen, besonders das Vorhandensein einer bestimmten Nachhalldauer. Zu diesem Zweck werden die Wände aus einem Material gebaut, das eine bestimmte Schallausbreitung besitzt. Der Lautsprecher muß hinter der Leinwand stehen, damit er den Eindruck der Zusammengehörigkeit von Ton u. Bild hervorruft. (Zum getrennten Nach-Synchronisieren siehe auch C. R. Blum.)

Der Tonfilm hat eine Reihe von musikalischen Problemen aufgerollt. Dem Regisseur ist die Aufgabe gestellt, Ton u. Bild in innere Übereinstimmung zu bringen. In graphischer Form hat Oskar Fischinger (1929) neue Wege gezeigt, Musik optisch zu gestalten. In „abstraktem Linienpiel“, in gezeichneten, rhythmisch bewegten Figuren läßt er die Melodie auf der Leinwand entstehen. Das entspricht den Photismen, den bildhaften Erscheinungen, die vorwiegend Blinde beim Hören von Musik haben. Ein weiteres Problem besteht darin, den Ton synthetisch auf dem Filmstreifen aufzubauen. R. Pfenninger in München u. O. Fischinger in Berlin haben beide 1932 die Tonschwärzungen anstatt der photographischen Aufnahme mit der Hand gezeichnet u. dabei vollkommen neue Klangfarben gefunden. Durch all diese Verfahren werden neue Wege der Klangsynthese erschlossen, was auch für den Instrumentenbau von Bedeutung werden kann.

Die nächste Etappe, die auf den Tonfilm folgt, ist der Ferntonfilm, d. h. die Übertragung von Tonfilmen durch Rundfunk. Diese Technik ist durch das Fernsehen eingeführt worden.

Musikgeschichtlich wesentliche Zukunft versprechen die besonderen tonsetzerischen Aufgaben, die der Tonfilm stellt. Begleitmusiken zum stummen Film für Kl oder Orchester entstanden

schon seit rund 1910, wenn sie sich auch zunächst oft auf bloße Potpourris beschränkten. Ersten Neuauftrieb brachte Gottfried Huppertz, † 7. Febr. 1937 (Nibelungen, Chronik von Grieshuus, Metropolis, 1922). Der Tonfilm wurde dann (1928—30) eine große Wirtschaftskatastrophe für die Orchestermusiker aller Kulturländer, da er die zahllosen Kino-Ensembles brotlos machte; spätere Wiedereinführungsversuche „lebendiger“ Orchester wenigstens vor oder zwischen den T.-Vorführungen (*Ufa* Berlin) wurden vom Publikum wärmstens begrüßt, strandeten aber oft an den Kosten. Doch ist der Tonfilm nun Groß-Auftraggeber für Filmmusiken geworden, für die noch weitere klangtechnische Neuerungen möglich erscheinen. In Deutschland besonders bekanntgewordene Tonfilm-Komponisten sind u. a.: G. Huppertz, Cl. *Schmalstich, Herb. *Windt, Walter Gronostay († 10. Okt. 1937 in Berlin), Werner Bochmann, H. O. *Borgmann, Lothar Brüne, Ernst Erich Buder, Werner Eisbrenner, Franz Friedl, Rudolf Perak, Ludw. Schmideder, Friedr. Schröder, Kurt Schröder, Walter Schütze, Fritz Steinmann, Friedr. Witeschnik, Harald *Böhmet, Victor Corzilius, Jim Cowler, de Curtis, Georg Haentzschel, Fr. Heddenhausen, Günther Neumann, Mathias Perl, Dr. W. *Richartz, Ivo Tiardovich, F. Wenneis, P. Kreuder, Will Meisel, Schmidt-Gentner, Bixio, Th. *Mackeben, Gerh. Winkler.

Lit.: Lichte u. Norath, Physik u. Technik des Tonfilms (Berlin 1941); D. v. Mihaly, Der sprechende Film (1928); H. Wollenberg, Der Tonfilm (1930); F. Skaupy, Die Grundlagen des T. (1932); W. Martini, T.-Technik (1933); H. Kotte, Die Technik des T. (Zs. d. Vereins dt. Ing., Bd. 76 [1932], Nr. 23), F. B. Biermann, T. u. Musik (Die Musik XXIV/4); G. Lindner, Graphomusik (dgl.); E. Cauda, *Cinematografia sonora* (Mail. 1930); G. Lega, *Il fonofilm* (Florenz 1932); R. Dahlgreen, T.-Wiedergabe (1932); W. Ritter, T.-Führer (1932); A. F. Jones, *Soundfilmreprod.* (London 1931); G. Schumann, D. Urhebererschaft im T. (Diss. Göttingen 1935); A. Maurois, E. Vuillermoz u. a., *L'art cinematogr.*

III (Paris 1928); A. *Melichar, Mus.-Film u. Film-Mus. (Dtsch. Musikjb. 1937); ders. in Der dt. Film I 1 (1938, M. Hesse-V.); H. L. *Kossmann, Der Tonfilm (Das dt. Podium 19. 5. 1939); Jürgen Petersen im „Neuen Musikblatt“ Aug./Sept. 1939. G. Groll, D. Gesetz d. Films (Diss. München 1937).

Tongedächtnis s. *absolutes Gehör, *relatives Tonbewußtsein u. *Gedächtnis. Dazu noch *Lit.*: H. Hein, Über die Möglichkeit eines allg. latenten abs. T. (ZfMW XI.)

Tonger, P. J., Kölner Musikverlag, gegr. 1822 durch Aug. Jos. T. (1801—81); jetziger Inh. seit 1908 ist Peter Jos. T. d. J. (* 9. April 1875), der besonders MCh-Lit., Schulumusik u. Musikunterrichtswerke pflegt.

Tongeschlecht, der Unterschied eines Dreiklangs oder des Akkordes der Tonika einer harmon. *Kadenz nach Dur- oder Mollterz (nebst den daraus entspringenden Folgerungen für die Dominanten). Zur Frage, ob durch die *Variantenbildung zwischen Dur u. Moll auch eine innere Polarität ungeschaltet wird, s. Moll.

Tonhöhe heißt die Empfindungseigenschaft, welche eine hörbare *Schwingung durch die Geschwindigkeit ihrer Ausschläge verursacht: je zahlreicher die Schwingungen, desto höher der Ton (s. Akustik). Über die hierfür voraussetzende Helligkeits- od. Raumvorstellung (hohe, tiefe Töne) vgl. C. *Stumpfs Tonpsychologie. Über die *absolute* T. s. Kammerton und Tonumfang. Wichtiger ist die *relative* T., d. h. die Gesamtheit der gegenseitigen Tonbeziehungen (vgl. Intervalle, Tonbestimmung, Ton-system). Das menschl. Unterscheidungsvermögen für kleine T.-Unterschiede ist in der Mittellage am feinsten, da hier noch Viertelschwingungen gehört werden (s. auch *Schwebung).

Lit.: M. Meyer, C. *Stumpf, K. *Schäfer und St. Baley in Stumpfs Beiträgen II, IV, VIII; N. Stücken, Über die Unterschiedsempfindlichkeit f. Tonhöhen in verschiedenen Tonregionen (Wien o. J.), s. a. *Wellek.

Tonic Solfa, eine auf älteren engl. Provinzialmethoden (Lancashire- u. Yorkshire-System) von Sarah Ann Glover aufgebaute, von J. *Hullah 1841 unter

behörl. Schutz in England eingeführte, jedoch von J. *Curwen aus der absoluten in die relative Geltung verbesserte Schulgesangsmethode als diatonische *Solmisation mit den Silben:

Grundton: do, Ganzton re, gr. Terz mi, Quarte fa, Quinte so, gr. Sexte la, gr. Septime ti; chromatische Vertiefungen: Halbton ro, kl. Terz mo, kl. Sexte lo, kl. Sept. to; chrom. Erhöhungen: Halbton di, überm. Sekunde ri, überm. Quarte fi, überm. Quinte si, überm. Sexte li. Jedoch wird schon bei Dominantenausweichungen usw. lieber *mutiert (moduliert) (vgl. auch *Handzeichen). Eine engl. T.-S.-Ges. wurde 1853 geggr. Dieses von Agnes Hundoegger (1858—1927), als *Tonika Do* in Deutschland eingeführte Hilfsmittel (Mitteilungen des Tonika-Do-Bundes E. V., hg. v. A. *Stier, 1927 ff.) ist zweifellos für den Anfangsunterricht sehr brauchbar, um den Kindern innerhalb einfacher Dur-Weisen ein Gefühl für die Stufenfunktion zu wecken, findet aber in der Praxis sehr bald seine Grenze, so daß dann doch frühzeitig zum ABC-dieren u. der allg. üblichen Theorieaufassung übergegangen werden muß. Vgl. auch *Eitz (Tonwort) u. *Münnich (Jale).

Deutsche Lit.: A. Hundoegger, Leitfaden der Tonika-Do-Lehre; 1897, 8hg. von El. Noack (1943); dies., Notenlinientafel u. Wandernote (1929); A. *Stier, Stoffverteilungsplan f. d. Gesangunterricht in Schulen (1929); H. Jaedicke, Durch Können zur Kunst (1928); B. Kaulbersch, Tonarten-

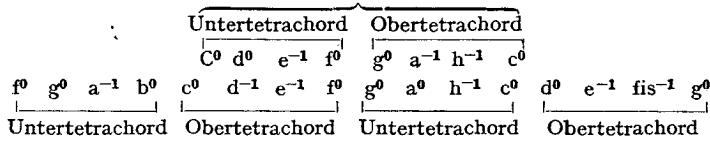
tabelle f. T. (1930); Kurt Hasse, Die Tonika-Do-Lehre als Grundl. moderner M.-Erzg. (1931); Hub. Schnitzler, Vorschule d. Geigenspiels in Tonika-Do (1930); El. *Noack, Mein erstes Singebuch (1929). Vgl. auch Lit. zu Schulmusik (Jöde, Pfannenstiehl usw.). — Engl. Lit.: J. *Curwen, *The standard course of lessons and exercises in the Tonica-Solfa Method of Teaching Music* (1858); ders. schon 1842: *Singing for schools and congregations*; S. A. Glover, *A Manual of the Norwich Sol-Fa-System* (1845); dies., *Manual containing a Development of the Tetrachordal System* (1850). Vgl. ferner *Groves Dict. 1-3.

Tonika, der Dreiklang der 1. Stufe, der tonalitätsbestimmend u. schlußbildend wirkt (vgl. Funktion, Finalis).

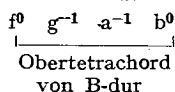
Tonika-Do s. Tonic Solfa.

Tonleiter (franz. *gamme), die melodische Aufreihung der für die betr. *Tonart wesentlichen *diatonischen Tonstufen vom Grundton bis zur Oktave u. zurück (in Moll jedoch besser nur bis zur Sexte u. mit angehängtem *Subsemitonium, s. o. S. 509 B, 3. Notenbeisp.), geschichtlich hervorgewachsen aus den Oktavgattungen der *griechischen Musik u. d. m.-a. *Kirchentonarten. Am übersichtlichsten wird die T. als Summe zweier *Tetrachorde (Vierlinge) im Abstand 8 : 9, die in Dur obenhin gesehen gleich sind, wenn sie auch in der reinen Stimmung bezgl. der Lage v. großen u. kleinen Ganztönen eine Abweichung zeigen. Man entwickelt durch sie auch am besten die Leitern der quintverwandten Nachbartonarten, z. B.:

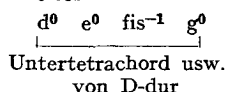
C-dur-Tonleiter.



F-dur-Tonleiter



G-dur-Tonleiter



Zur Harmonisierung der T. siehe *Regola dell' ottava*.

Über den Unterschied von *melodischer* u. *harmonischer* T. siehe Moll. Durch Einfügung von Zwischenstufen

erhält man *chromatische Tonleitern. Diatonische u. chrom. Tonleitern bilden auch eine Haupt-Übungsaufgabe aller Instrumentaltechnik.

Lit.: v. *Hornbostel (hj.), *Melodie* u. T. (Petersjb. 1913) und *Musikalische Tonsysteme* (im Hdb. der Physik, VIII); J. Würschmidt, *Tonleitern, Tonarten, Tonsysteme* (Erlangen 1932); A. Auda, *Les gammes musicales* (Paris 1939).

Tonmalerei bedeutet die Benutzung der mus. Klänge, um durch erinnerungsmäßige Ähnlichkeiten, sei es rhythmisch-melodischer Art (Bewegungsabbilder), sei es harmonisch-farbiger Natur Gedankenbrücken zu ausermusikalischen Vorstellungen zu schlagen, aus denen sich dann u. U. *Programm-Musik zusammenzusetzen vermag. An sich ist die Musik eigentlich zu Besserem als hierzu da, doch haben auch die größten Meister sie gelegentlich nicht verschmäht, wenn sie etwas „Bestimmtes“ ernst oder besonders heiter „ausdrücken“ wollten. Der heutige Hauptvertreter der T. ist R. *Strauß (Don Quixote, Domestica, Alpensinfonie).

Lit.: Ch. van den *Borren, *La Musique pittoresque au XVe siècle* (Kongr.-Ber. Basel 1924); ders., *Le *Madrigalisme avant le madrigal* (Adlerfestschr. 1930); H. *Riemann, *Präl. u. Studien* I 54ff.; P. *Mies, *Über T.* (Diss. 1912 u. ZfÄsth. VII); A. Popovici, *Die Beziehungen des akustischen Sinnes zu den anderen Sinnen* (Diss. Wien 1931); vgl. auch *Farbe und Ton*.

Tonphysiologie s. Akustik u. Tonpsychologie.

Tonpsychologie heißt das Forschungsgebiet, das sich der Frage widmet, wie — abgesehen von der Nervenphysiologie des Gehörs (siehe Ohr) — die Musikwirkung im Menschen zustande kommt. Das Problem kann von zwei Enden her in Angriff genommen werden — einmal analytisch, indem die Musikwirkung als Gegebenheit vorausgesetzt wird u. man nun in das Wesen ihrer Teilwirkungen (Harmonik, Rhythmik, Formenlehre) einzudringen sucht (H. *Riemanns *Musikalische Logik u. Lehre v. d. Tonvorstellungen*), falls man nicht sogar im ästhetischen Nachdenken (s. Musikästh.) verbleibt. Der andere Weg, den *Helmholtz von der physiol. Akustik her eröffnet u. C. *Stumpf recht eigentlich gangbar gemacht hat, ist der synthetische: von den elementarsten musi-

kalischen Sinneseindrücken (laut, leise; hoch, tief; hell, dunkel) aus allmählich zu den Musikphänomenen (Konsonanz, Dissonanz, Tonart, Dreiklang-Hören usw.) vorzudringen, um so vielleicht später einmal selbst zum *Warum* rein seelischer Auswirkungen wie der des Erhabenen, Schönen, Heiteren usw. vordringen zu können. Allerdings wird von der Gegenseite eingewandt, daß es sich schon beim Begriff Tonart oder Dreiklang gar nicht mehr um ein Problem des *erleidenden* Hörens, sondern um eine *aktive* Auswahlmöglichkeit des Geistes handle; das ist in Grenzen richtig, zwingt dann aber wohl nur dazu, den Begriff der T.-Ps. mehr vom Körperlich-Physiologischen weg ins Elementargebiet auch des Geistigen, Ästhetischen, Logischen zu verlegen. Daß auch das „wählende“ Hören seine Grenzen finden kann, haben letztlich die Erscheinungen der *Vierteltonmusik u. der Atonalität in drohende Nähe gerückt. Da zu den Grundfragen dieser Methode auch schon die nach den völkerkundlichen Geltungsgrenzen der Konsonanzempfindungen gehört, so hat sich notwendig von hier die *Vergleichende MW abgespalten, die durch Erforschung exotischer Ton- u. Rhythmussysteme der T.-Ps. wichtiges Tatsachenmaterial zuträgt. Eine dritte, zeitweilig stark beachtete Richtung (u. a. E. *Kurth [j.], *Musikpsychologie*) sah weder im Klangsinnlichen noch im Musikdenkerischen die entscheidenden Ausgangspunkte, sondern nahm eine allgemeine seelische Dynamik als das Primäre an, die im Musikalischen nur die spezielle geistig-motorische Auswirkung ihrer Energien fände, ohne jedoch über den bloßen Spannungs-Lösungs-Vorgängen den symbolischen Hintergrund zu vergessen.

Lit. (außer den Werken v. Helmholtz, Stumpf, Riemann, Kurth): H. Schole, *T.-Ps. u. MÄsth.* (Göttg. 1930); E. v. *Hornbostel (hj.), *Psychologie der Gehörerscheinungen* (Hdb. der norm. u. pathol. Physiologie, Bd. I); R. *Schäfke, *Gesch. d. Musikästh.* (1932); K. Herbst, *Musikpsychologie u. MW* (Acta III/2, 1931); W. Köhler, *T.-Ps.* (in Alexander und Marburg, Hdb. der Neurol. d. Ohres, 1923/24); H. Freiberg, *Exp. Unters. über d. ästh. Gefühlsbetonung von Akkorden und*

Akk.-folgen (Halle 1934); siehe auch F. Krueger, Lipps, Schäfer, Revész, Ton-
gedächtnis.

Tonstärke s. Akustik u. Dynamik.

Tonsystem nennt man den gesamten geordneten Tonvorrat, den eine Ton-
sprache verwendet; daß eine Mehrheit
von T.en unter den Völkern der Erde
besteht, zeigt die *Vergleichende MW
(siehe schon die Tabelle unter Indische
Musik). Es ist bei den meisten T.en
zwischen Vorrats- u. Auswahl-tönen zu
unterscheiden; d. h. es besteht meist eine
weit größere Anzahl denkbarer Stufen-
möglichkeiten als im Einzelfall praktisch
nebeneinander verwendet werden; so
schon in der Dreiheit des diatonischen,
chromatischen u. enharmonischen Sys-
tems in der *griechischen Musik, bei
den Sruthis der *Inder, bei den Kom-
mata der *Araber, in dem Nebenein-
ander von reiner, pythagoreischer u.
temperierter Stimmung, wie sie unsere
Tabelle *Tonbestimmung* nach steigender
Tonhöhe ineinander geordnet enthält
— die 53stufige *Temperatur zeigt hier
anschaulich den Typ eines Vorrats-
systems. Innerhalb unseres abendländi-
schen (diatonisch-chromatischen) reinen
oder temperierten T.s haben sich mehr
melodische u. mehr harmonische Unter-
systeme entwickelt; zu den mehr melo-
dischen zählen a) *Pentatonik, b) sechs-
stufige *Kirchentönearten, c) siebenstu-
fige *Dur- u. *Moll-Melodik; unter die
mehr harmonischen rechnen: a) *Dur-
u. *Moll-*Harmonik (nebst ihren m.-a.
polyphonen Vorformen in *Organum,
*Discantus, *Fauxbourdon, *Kontra-
punkt), b) Tropen des Zwölftonsystems
(s. Hauer, Schönberg, Atonalität).

Lit.: s. allg. *Musiklehre und *Vglde.
MW; E. v. *Hornbostel (hj.), Musi-
kalische T.e (siehe oben); A. Kutz,
MG u. Tonsystematik (Diss. Frkft.
1943, N. dt. Forschungen).

Tontabellen s. Tonbestimmung.

Tonumfang, der Tonvorrat nach stei-
gender Höhe von etwa 16 bis 8000 Hertz;
auf dem Klavier von Subkontra-A durch
die Kontraoktave (C—H), große (C—H)
u. kleine Oktave (c—h) zur ein- bis vier-
gestrichenen Oktave (zu diesen Namen
s. Orgel-*Tabulatur).

Tonus (lat. v. griech. *τόνος*) 1) = Ganz-
ton, gr. Sekunde; 2) = Tonart; z. B. *to-
nus authenticus, mixtus, dorius* usw.,

vgl. griechische M. u. Kirchentöne; da-
her heißt auch z. B. die franz. Redens-
art *c'est le ton, qui fait la musique* zu
deutsch: „Die Tonart macht die Mu-
sik.“

Tonus peregrinus (lat. = fremder Ton)
hieß wohl erst seit dem 14. Jh. (vor
Glarean) ein *Psalmton, der ausnahms-
weise nach der *Mediatio* eine *Tuba-
Verschiebung vornimmt. Gelegentlich
ähnelt er dem d-*Aeolisch, z. B. vor
allem in der Antiphon *Nos qui vivimus*
mit dem Psalm *In exilii Israel*.

Lit.: P. *Wagner, Einfg. III 108ff.

Tonverwandtschaft s. Verwandtschaft.

Tonwort s. Eitz, Münnich, Tonic Solfa,
Tonbestimmung.

Torchi (spr. -ki), Luigi, * 7. Nov.
1858 in Mondano bei Bologna, † 18. Sept.
1920 zu Bologna, wo er das Lic. mus.
besuchte u. v. d. Filarmonici 1876 zum
Maestro ernannt wurde. Weiter stud. er
bei Serrao in Neapel, 1879—83 auf dem
Kons. Lpz. u. wurde 1885 MG.-Lehrer
am Kons. Pesaro, 1891 dgl. in Bologna,
1894 Präs. d. Filh., 1895—1916 Komp.-
Prof. u. Bibl. am Liceo (3. Bd. v. Gas-
paris Katal. 1893); er gründete 1894 die
Rivista musicale italiana, die er durch
10 Jahre leitete; wichtiger als s. Kom-
pos. ist seine mw. Tätigkeit; so schrieb
er in der RMI: *La mus. istrom. in Italia*
nei sec. XVI—XVIII (als Buch 1901),
bot eine Sammlg. altital. V-Musik (Lon-
don, Boosey), *Eleganti canzone ed arie*
del XVII. sec. (Ricordi 1893) und vor
allem die 7 Bde. *L'arte mus. in Italia*
(Stoffverteilung unter Denkmäler ital.);
außerdem einzelne Abhh., Übers. von
*Hanslicks (hj.) *Vom Mus.-Schönen*
(1884) und von Wagners *Oper u. Drama*
(1894) ins Italienische.

Lit.: Fr. *Vatielli in RMI 1920.

Torelli, Giuseppe, * 22. April 1658
zu Verona, † 8. Febr. 1709 zu Bologna,
wo er 1686—95 als Violaspieler an S.
Petronio wirkte (zahlr. Hss. daselbst
erh.). Über Wien, wo er 1695 ein ital.
Orat. gab, gelangte er als Hkplm. nach
Ansbach, ist 1699/1700 wieder in Wien
mit einem dt. Orat. nachweisbar und
war seit 1701 wieder in Bologna. Der
berühmte Geiger ist vermutlich der
erste, der richtige Solo-V-Konz.e ge-
schrieben hat. V-Soli in seinen Orch.-
Suiten *Concerti musicali a 4* op. 6

(1698), davon Nr. 6 hg. f. Bläser v. H. Schnitzler (Bärenr.), und op. 8 Nr. 7 bis 12, davon Nr. 8 hg. v. E. Praetorius (Eulenburg), Nr. 10 hg. v. H. *Engel bei Nagel, doch sind auch seine *Concerti grossi* (mit einer Weihnachtssinf., op. 8, 1709) drei Jahre vor den *Corellischen gedr. worden. Ferner schrieb er Triosonaten op. 1 (1686), dgl. Tanzsuiten op. 2, *Sinfonie a 2—4* op. 3 (1689), ebensolche f. V und Vc nebst *Introduzioni* op. 4, *Sinf. e Concerti a 4* op. 5 u. *Capricci* f. V u. Viola oder Arciliuto op. 7.

Lit.: Fr. *Vatielli, *Arte e vita musicale a Bologna* (1927); A. *Schering Gesch. d. Instr.-Konz.s S. 41ff.; A. *Moser, Gesch. d. Vspiels S. 75ff.; H. *Engel, Instr.-Konz.; R. Brenzoni, G. T. (*Note d'Archivio*, Rom 1936).

Torrefranca, Fausto, * 1. Febr. 1883 zu Monteleone Calabro (jetzt Vibo Valentia), wurde Ingenieur, stud. dann Musik (bei E. Lena in Turin) u. MW, war seit 1907 mehrere Jahre Hg. der RMI, 1913 Priv.-Doz. an der Univ. Rom u. Kritiker, 1914 Kons.-L. f. MG in Neapel, bis 1923 daselbst Bibl.-Dir., seit 1924 dgl. am Mailänder Cons., heute der einzige Inhaber eines mw. Univ.-Ordinariats in Italien (Florenz). — Er schrieb *La vita mus. dello Spirito* (Turin 1910); *Il segreto del quattrocento* (Mailand 1939); G. Puccini (1912) und (nach Abhh. über den gleichen Gegenstand in RMI) *Le origini italiane del Romanticismo musicale* (Turin 1930, umstritten). Vgl. auch s. Vortrag auf d. Basler Kongr. 1924 *Influenza di alcuni mus. Ital. a Londra su Mozart*; *Il primo maestro di W. A. Mozart*, (Giov. Maria Rufini) in RMI 1936; in Acta IV/4 (1932): *Musica e storia della musica*; *La prima opera franc. in Italia?* (= Lullys Armide, Rom 1690) in J. Wolf-Festschr. 1929; Hg. des Bandes G. Platti (Iste Mon. dell'Arte Mus. It. VII, Maild. 1943).

Lit.: A. Parente, *L'estetica di F. T.* (Rass. mus. 1931).

Torri, Pietro, * um 1665 zu Peschiero (Lago d'Iseo), † 6. Juli 1737 in München, wo er 1689 Kammerorg., 1703 Kammer-MD u. kurf. Rat, 1732 Hkplm. wurde (dazwischen gleich *Abaco jahrelang mit dem Kurf. in der Brüsseler Ver-

bannung). Er schrieb 26 Opern, die an *Steffanis u. Händels Stil erinnern (Ausw. v. H. Junker in DTB XIX/XX, ders. in der Sandberger-Festschr. 1918), Kammerduette u. für Brüssel (1706) ein Oratorium.

Toscanini, Arturo, * 25. März 1867 zu Parma, wo er am Kons. zum Vc.isten ausgebildet wurde, debütierte als Dirig. 1886 in Rio de Janeiro, 1886—98 Operndirig. in Turin, wo er auch das städt. Orch. gründete, 1898—1907 an der Scala (Mailand), dann an der Metropolit. Op. in New York, seit 1920 künstl. Dir. der Scala, 1929—36 Leiter d. New Yorker Philharmoniker, 1937 d. *National Broadcasting Company*; auch Gastdirigent der Bayreuther u. Salzburger Festspiele (1930—34), jedoch seither durch s. politische Haltung in den Achsenländern abgemeldet.

Lit.: G. M. Ciambelli, T. (Mail. 1923); D. Bonardi, A. T. (Mail. 1929); E. Cozzani, A. T. (1927); T. Nicotra A. T. (engl. v. Brandeis u. Kahn, London 1929); St. Zweig (j.), A. T. (Mailand 1937); P. Stefan (j.) (dgl.); G. Selden-Goth, A. T. (Mailand 1937); L. Gilman, T. and great music. (New York 1938); J. *Pizzetti in *Il Pianof.* (1914); A. *Lualdi in *La Lettura* 1920; G. Orefice in *Il Secolo* XX 1921.

Tosi, Pier Francesco, * 1647 zu Bologna, † 1727 zu London, wo er als berühmter Kastrat seit 1692 sang u. dann als Gesanglehrer wirkte. Wichtig ist s. Buch: *Opinioni de cantori antichi e moderni o sieno Osservazioni sopra il canto figurato* (1723; Neuausg. v. L. Leoni, Neapel 1904; Neuausg. v. A. Della *Corte, Turin 1932; engl. v. Galliard 1742, Neudr. 1906; dt. v. J. Fr. *Agricola als *Anl. zur Singkunst* 1757; franz. von Lemaire 1874).

Lit.: Bernh. *Ulrich, Die altitalienische Gesangsmethode (1933).

Tosto (ital.) geeilt; *più tosto* schneller.

Tourte, s. Bogen.

Tovey (spr. tōwē), Donald Francis, * 17. Juli 1875 zu Eton (Engl.), wurde früh hervorragender Pianist, als Komp. Brahms'scher Richtung aus *Parrys Schule; gründete 1917 in Edinburgh das Reid-Orch. u. lebt hier als Musikprof. der Univ. (1924 Fellow h. c. des Royal Coll. of Music, London). Er veröffentlichte 4 Kl-Trios, Kl-Quint., Kl-Qu.,

9 StrQu.e, Vc-Son., Kl-Son., 3 V-Son.en, viel Bläser-Kammermusik; Kl-Konz.; Musik f. StrO. zu Maeterlincks *Aglavaine u. Sélysette*; Oper *The Bride of Dionysos*; eine Sinf.; *Ballioldances* 4hdg.; 25 Kanons f. gl. Stimmen; Anthems. Auch bot er eine Ausg. mit Schluß v. Bachs Kunst der Fuge (Oxf.-Preß). Schrieb ferner: *A companion to the Beeth.s piano-forte sonatas, complete analyses* (London 1931); *Musical form and matter* (ebd. 1934); *Essays in musical analysis* (London 1936).

Tp = Timpani (*Pauken).

Tr, Abkürzung 1) = *Triller, 2) = *Tromba (Trompete).

Tractus (lat. cantus tractus = zügiger Gesang), in einem Zuge (d. h. ohne antiphonische oder responsoriale Unterbrechung) gesungener liturg. Sologesang in Bußmessen an Stelle des *Allelujah; über den *byzant. Hirmus als Variationskette von der altjüdischen Solopsalmodie abstammend, stets im 2. oder 8. Kirchenton.

Lit.: P. *Wagner, Einfg. I 398ff., III 352—68; H. *Riemann in SbIMG IX.

Trattta, Tommaso, * 30. März 1727 zu Bitonto bei Bari, † 6. April 1779 in Venedig, stud. 1738—48 bei *Durante in Neapel, begann 1751 als erfolgr. Opernkomp. u. wirkte 1758—65 als Hkplm. in Parma, was sich durch den dort herrschenden französ. Geschmack auch in s. Opern spiegelt. Die nun folgende Cons.-Leitung in Venedig gab er 1768 an *Sacchini weiter u. ging als Nachf. *Galuppi zu Katharina II. nach Petersburg. 1774 kehrte er über London nach Italien zurück; er „war der phantasievollste u. neben *Jommelli dramatisch begabteste Kopf der sog. Reformitaliener zw. Hasse u. Gluck, in der kom. Oper gleich ausgezeichnet wie in der tragischen“ (H. *Abert). Seine in Dtschld. wohlbekannten, dem Sturm u. Drang verwandten Hauptwerke: *Iphigenie auf Tauris* (Wien 1758), *Sophonisbe* (Mannheim 1762), *Antigone* (Petersbg. 1772), haben dem Hellenismus der Lessing, Winckelmann, Goethe und Schiller mit den Weg bereitet; Ausw. v. H. Goldschmidt (j.) in DTB XIV 1 u. XVII, dazu *Abert in ZfMW I 257ff. Auch schrieb er ein Orat. f. FrCh sowie KM.

Lit.: A. Damerini in *Boll. bibl. mus.* 1927, in *Il Pianoforte VIII u. Aurea Parma* 1927; M. Bellucci *La Sallandra*, in *Triade mus. bitontese* (Bitonto 1935); A. Nuovo, *T. T. (Bitonto 1938)*; G. Barblan in RMI 47.

tranquillo (ital.) ruhig.

transponieren, Versetzen von Musik in eine andere Tonart, sei es schriftlich, sei es vor allem im unmittelbaren Abspielen. Hierfür ist das beste Hilfsmittel, nicht mechanisch unter Schlüsselvertauschungen „umzulesen“ (da das Wesentlichste, die veränderten Vorzeichen, dann doch noch zugesetzt werden müssen), sondern die Musik sogleich beim Lesen als solche zu „verstehen“ (d. h. innerlich zu hören!) u. dann als Ganzes hinauf- oder hinunterzuschreiben. Bei polyphoner alter Musik suche man statt senkrechten akkordischen Lesens vor allem die waagerechten Stimmverläufe innerlich aufzunehmen (vgl. auch das unter Linien-system u. Schlüssel Gesagte) u. beachte, statt Einzelheiten zu errechnen, daß das im Klang Heraus kommende wahrscheinlichste Musik sein muß. Man beginne mit dem Leichtesten: gemischte Chorpertituren auf 2 Klaviersystemen um einen chromat. Halbton (d. h. nur mit veränderten Vorzeichen), dann um Terzenabstände hinauf- u. hinunterzutransponieren, nun in Sekundenintervallen, dann aus vier Systemen in neuen, darauf in alten Schlüsseln, nun das *Partiturspiel mit einzelnen, schließlich mit mehreren *transpon. Instrumenten.

Transponierende Instrumente sind solche, die in einer andern Tonart geschrieben werden als in der sie erklingen (eigentlich müßte man auch schon die um eine Oktave transponierenden dazu rechnen, z. B. die Pickelfl. [4' zur gr. Fl] u. den Kb [16' zum Vc]). Die Erscheinung stammt aus der Zeit der ventillosen Blasinstr. u. der Spaltung zwischen Kirchen-(Chor-) u. *Kammerton, als z. B. zu einem D-dur oder Es-dur-Stück der Streicher eben nur solche Trp. u. Hörner blasen konnten, die die Obertonreihe über D (bzw. über Es) besaßen; diese aber waren bei der großen Anzahl von Stimmungen gewohnt, jede wie in C-dur notiert zu lesen. So klingt z. B., da das Waldhorn ein 16'-Instr. ist (siehe „Fuß“), die Stelle



für Horn in F u. Engl. Horn



für Horn in Es



für Horn in D



für Clarinette in B u. Tromp. in B



für Clarinette in Es u. Tromp. in Es



für Clarinette in A usw.



Auch die Posaunen sind eigentl. transp. Instr.e, indem sie auf dem Grundton F, B, Es stehen, notieren aber so, wie es klingt. Siehe auch Skordatur u. Stimmbogen. Einen Transpositionsflügel (besonders f. Liedbegl.) baute nach Angabe v. Felix v. *Krauß die Firma Ibach (Barmen).

Transkription (lat. = Umschreibung) nennt man die Einrichtung eines Tonwerks für eine andere als die urspr. Besetzung, z. B. Bachs Umarbeitung v. V-Konzerten *Vivaldis zu Kl-, v. solches des Prinzen Joh. Ernst v. Weimar zu Orgelkonzerten, die Arrangements v. Opernstücken f. Mil.-Musik, vor allem aber die Bearb. v. Orchesterstücken (nicht zu Kl.-Auszügen, sondern) zu Vortragsstücken f. Kl.; so auch die zahlr. Umgestaltungen Schubertscher Lieder v. Liszt für Klavier allein.

Transversalschwingungen (Quer-Schw.) sind solche senkrecht zur Haupttrichtung

des betr. elastischen Körpers, also z. B. die normalen Schw. der Saiten, das Klingen beim Anstoßen von Gläsern; Gegensatz: Longitudinal-Schw. = Längs-Schw. am Körper entlang, z. B. das „Quietschen“ an einem angefeuchteten Glase, vgl. Glasharmonika.

Trantow, Herbert, * 19. Sept. 1903 in Dresden, stud. 1926—29 bei M. *Butting in Berlin Komp., wurde 1934 Kplm. am Dt. Opernhaus (Berlin) u. schrieb: Bühnenwerk *Odysseus bei Kirke* (Braunschweig 1938); die bauerliche Spieloper „Antje“, wozu er auch den Text schrieb (Chemnitz 1942); Musik f. Orch. (1932); Capriccio f. 2 Kl u. Orch. (1931); Vorsp. f. kl. Orch. (1932); Kantate *Venedig 1790* (1930); Rundfunk-Kantate *Der Stein* (1930); 4 Madr. nach Hölderlin (1932); Kammermusik, Chöre, Rundfunk- und Filmmusiken.

Trapp, Max, * 1. Nov. 1887 in Berlin, stud. bei *Juon Komp., bei *Dohnányi Kl., wurde Kl-Lehrer u. Sem.-Leiter, dann Dir. des Bendaschen Kons., seit 1920 Lehrer an der Hochschule, 1926 Prof., 1929 Mitgl. der Akad. d. K., 1934 Verwalter einer Meisterkl. f. Komp. d. selbst. Er schrieb als einer der gesunden Musiker dieser Generation, stark angeregt von J. S. Bachs Konzertstil, 5 Sinf.en: 1. Sinf. giocosa op. 8 (1915) 2. Sinf. op. 15 (in neuer Fassung, Berlin 1941); 3. Sinf. op. 20, 4. op. 24, 5. op. 33 (1936); Nökturm f. kl. Orch. op. 13; dram. Prolog f. Orch. op. 10; V-Konz. op. 21; Kl-Konz. op. 26; Vc-Konz. op. 34 (1937); Divert. op. 27; sinf. Suite op. 30; Musik zu *Timon v. Athen* op. 19 und zu Mörikes *Letztem König v. Orplid*; Konz.e f. Orch. op. 32 (1935) [Kl. Stud.-Part. bei Sander] u. 36 (1938); Allegro deciso f. Orch. op. 40 (1940); 2 StrQu.e op. 1 u. 22; Kl-Quint. op. 3; 3 Kl-Qu.e op. 4, 7, 31; Vc-Son. op. 5; Var. f. 2 Kl.e op. 12; Kl-Sonatine op. 25; V-Son. op. 37 (1939); Kl. Spielmusik op. 41; Lieder op. 6, 9, 17, 38, 39; Kantate *Vom ewigen Licht* op. 42 (1942).

Trautonium s. Elektrische Musik, Genzmer u. Ingenbrand (Nachtrag).

tre (ital.) drei. *Sonata a tre* = *Trio-sonate (u. U. auch Orch.-Trio).

Tredezime, Intervall der „13.“ Stufe = Oktave u. Sexte.

Treffübungen s. Chorschulen, Musikdiktat, Solmisation, Wandernote.

Tremolieren, Verwendung des *Tremolo; aber insbesondere auch die geschmacklose oder krankhafte Übersteigerung des natürlichen und gesunden *Vibrato der Stimme (entstanden aus allg. körperl. Schwäche oder besonderer Ermüdung von Stimmbändern u. Atemmuskulatur infolge unrichtiger Gesangs-technik); richtige Erkenntnis der Ursache und rationelle Atemübung führt auf den Weg zu allmählicher Abstellung dieses Mangels.

Trémolo (ital. = Zittern, Beben), zunächst vokal gleich *Vibrato; instrumental in dessen Nachahmung die Aufteilung einer Note in viele rasche Hin- u. Herstriche, was dem Ton etwas Aufregendes gibt, vorgebildet in der *Flatterzunge* des Trp., auf der Violine schon 1617 bei B. *Marini, 1624 als Ausdrucksmittel des Dramatischen (*stile concitato*) in *Monteverdis *Combattimento*; über die Schreibweise s. Abkürzungen. Das „wandelnde Tr.“ besteht darin, daß bei Doppelgriffen (Streicher, Holzbläser, Klavier) die Töne in Bindungen abwechseln, z. B.



Vgl. auch ondeggiando u. Murky.

Tremulant heißt in der Orgel eine Vorrichtung, um durch mechanische Pendelbewegung einer Klappe einem Einzelregister oder ganzen Werk jenes dem *Tremolieren der Singstimme nachgebildete *Espressivo* zu geben; neuerdings unausstehlich übertrieben bei Kinoorgeln (die damit den Charakter sentimentaler Leierkästen erhalten), notwendig u. künstlerisch wirksam jedoch seit dem Barock bei richtig abgemessener Bewegung auch zur Hervorhebung von Cantus-firmus-Stimmen.

Tremulierende Register sind in der *Orgel solche, die entweder durch je zwei etwas verschieden gestimmte Pfeifen auf einer Kanzelle oder durch die etwas abweichende Stimmung je einer gegen das übrige Werk *Schwebungen erzeugen u. dadurch etwas der Menschenstimme Ähnliches erhalten, so *Bifara*, *Unda maris*, *Voix céleste*, *Vox hu-*

mana. Neben diesem „akustischen“ Tremulant gibt es aber auch den „mechanischen“, d. h. mit intermittierendem Luftstrom.

Lit.: E. Flade, Z. Gesch. d. dynam. Ausdrucksfähigkeit d. Orgeltons (Zs. f. Km. Beamte I, Borna 1920).

Trezza, eine Art *Courante oder *Gagliarde d. 17. Jhs.

Triangel, (v. lat. *tri-angulus* = Dreieck), ein dreieckig gebogener Stahlstab, an einem Faden aufgehängt u. mit einem Stahlstück glöckchenartig angeschlagen, auf einer einzigen Linie nur rhythmisch notiert.

Trias [harmonica] (lat. = Dreiheit), *Dreiklang; *tr. deficiens* der verm., *tr. abundans* oder *superflua* der überm. Dr.

Trichter, schallverstärkender Aufsatz 1) bei den Zungenstimmen der *Orgel, 2) beim Phonograph u. Grammophon, s. Schallplatte; 3) bei den Blasinstr., s. Stürze.

Tricinium (lat.), dreistimmige Kompos. zumal des 16. Jh. (so die Sammlungen v. *Rhaw (1542) u. Montanus u. Neuber (1559), abgelöst durch die 3stg.en Villanellen usw., in deren deutschen Belegen aber noch länger der polyphone Einschlag des Tr. nachwirkt (z. B. bei Greg. *Lange); heute ist statt des Worts Tr. die Bezeichnung *Trio* für Instr.- und *Tertzett für Vokal-Sätze üblich.

Trienter Codices, sieben Bände Figuralmusik des 15. Jhs., die Fr. X. *Haberl 1885 im Besitz des Trienter Domkapitels entdeckte u. die die österr. Regierung 1891 ankaufte. Durch das Diktat von St. Germain wurden sie für die ital. Reg. enteignet, die sie den Wienern eine Zeitlang noch als Leihgabe überlassen, dann wieder nach Trient überführt hat. R. Wolkan hat (Studien in DTÖ VIII) nachgewiesen, daß die Bände größtenteils von Joh. Wiser für Bischof Johs. Hinderbach und die Hofkap. Kaiser Friedrichs III. in Graz oder Wiener Neustadt geschrieben worden sind; 6 Auswahlbände erschienen in den *Denkmälern der Tk. in Österr. Die Sammlung ist mg. von höchster Bedeutung, sie spiegelt die Internationalität des kirchl. Chor-Repertoires 1450—80 mit den Hauptmeistern *Binchois, Brasart, Busnois, *Ciconia, *Compère, *Dufay, *Dunstable, Gre-

non, Heyne, *Isaac, Le Grant, L. Power, Libert, *Johs. de Limburgia, *Ockeghem, Pylois, Touront, Verbonet u. vielen andern (insges. 1864 Kompos.), wobei neben den „Burgundern“ Deutsche, Italiener u. besonders Engländer stehen.

Lit.: G. *Adler (j.), *Über Textunterlegung in den T. C.* (Riemann-Festschr. 1909); R. v. *Ficker, *Die Colorierungstechn. d. Tr. Messen*, und A. *Orel, *Einige Grundformen der Motetkompos. im 15. Jh.* (Studien zu DTÖ VII).

Trienter Konzil s. Palestrina, Sequenz.

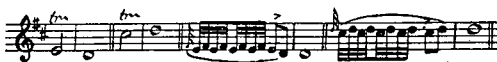
Triller (ital. *trillo*, franz. *trille*, engl. *shake*), eine Verzierung, die in der Renaissance gern als „Primtriller“ (Bocks-*tr.*) wohl nach dem Vorbild der *Flutterzunge* der Trompeter =



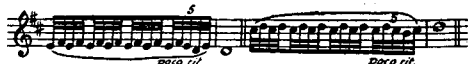
erst bei weiterer Entwicklung der Sologesangstechnik als rasche Abwechslung der Hauptnote mit ihrer Obersekunde

(je nach der diatonischen Lage im Ganz- oder Halbtonsabstand, auch ohne besonderes Versetzungszeichen für die Nebennote) ausgeführt wurde. Im Gesang wird der Tr. aus einer langsameren Tonhöhenveränderung zu einer automatischen Schüttelbewegung des Kehlkopfes auf u. nieder beschleunigt, wobei aber auf Beibehaltung des betr. Intervalls zu achten ist (was manche Koloratursopranen als „Triller“ ausgeben, ist oft bloßer „Schüttelfrost“!). In aller älteren [Instr.-] Musik bis zu *Hummels Kl-Schule (1828) wird der Beginn mit der Hilfsnote gefordert. Da Triller gern auf der vorletzten Note einer Phrase angebracht werden, die zur Schlußnote im Ganztönen abwärts oder im Halbton aufwärts hinleitet, so wird das Trillierende in der Musik vor 1750 ohne *Nachschlag, aber mit melod. Antizipation der Endnote (während auf dem zu akzentuierenden Punkt nicht mehr getrillert werden darf) ausgeführt, seit 1750 dagegen durch *Nachschlag mit der unteren Nebennote; also:

Ältere Ausf.:



Neuere Ausf.:



Doch wird heut meist der Nachschlag ausdrücklich in kleinen Noten hingeschrieben. Trillerketten führt man am besten so aus:



Die ältere Musik kennt auch Triller mit Vorschleifen auf- u. abwärts:



Übrigens ist zu beachten, daß *t* in der Barockmusik keineswegs immer den Triller bedeutet, sondern auch bloßes **tenuto* bezeichnen kann (W. *Rust in mehreren Vorreden zur großen Bach-Ausg.), u. daß *tr* ebensogut auch bloßes **Vibrato* (**espressivo*) fordern kann, so bei den *Mannheimern. „Terzentriller“ ist nicht ein Trillern im

Intervall der Terz (dieses nennt man vielmehr „wallendes *Tremolo“), sondern ein Doppeltriller, bei dem beide Hauptnoten im Abstand der Terz zueinander stehen.

Trio (ital. = dreistimmiges Tonstück)

1) Mittelteil von Tänzen u. Märschen, meist ruhiger u. intimer als die Außenteile, so genannt nach der Besetzung mit

bloß 2 Ob. u. Fg. bei *Lully im Gegensatz zur vollen 5stg. StrOrch.-Besetzung der Hauptsätze; 2) = *Triosonate; 3) neueres *Kammermusik-Werk für 3 Spieler, u. zwar a) Klaviertrio, meist für Kl, V, Vc, seltener Kl, V, Br (Cl, z. B. Kegelstatt-Trio v. Mozart, Cl-Trios v. Brahms), auch mit Horn (Brahms) oder andern Bläsern; b) Streichtrio f. V, Br, Vc; doch begegnen auch Besetzungen wie Fl, V, Br (Beethoven) u. a.; 4) Orgeltrio heißt ein Orgelsatz mit drei obligaten Stimmen, deren jede anders registriert ist, also auf 2 Manua-len u. Pedal gespielt wird.

Lit.: H. *Riemann, Gr. KompL. II 95ff. A. D'Angelis, *Il trio* (Cron. mus. 1912); W. *Altmann, Hdb. f. Kl.-Triospieler (Wolfenb. 1936); H. *Engel, D. Triosonate (Dt. Tonkünstler-Ztg. 33, 1937).

Triole (franz. *Triole*, engl. Triplet), Gruppe von drei gleich langen Noten auf dem rhythmischen Raum von zweien, seltener viere gleicher Wertklasse, bezeichnet durch eine kursive 3, also jede etwas beschleunigt; [für Kinder: „Denkt euch drei Reisende auf bloß zwei Eisenbahnplätze gequetscht!“ (bei der *Duole umgekehrt „zwei Reisende dehnen sich über drei Plätze“)]. Erstrecken sich Triolen über größere Wertklassen als die Zählzeit, so muß man u. U. die mittlere halbiert denken, z. B.



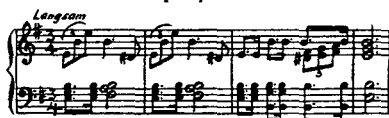
In älterer Musik wird manchmal der *punktierter Rhythmus notiert, während triolische Gruppen v. 2 + 1 oder 1 + 2 gemeint sind, z. B. J. S. Bachs Kantate Nr. 110:



So deutet derartige Fälle auch Ph. Em. *Bach (Versuch III § 27).

Wohl aber sind Triole u. punktierte Rhythmus klar zu unterscheiden nach *Quantz auf italienische Art *Fl. trav.* V.

§ 22, also wohl auch im Schlußsatz v. Handels Conc. gr. Nr. 12 (h-moll); bestimmt jedenfalls in Schuberts Winterreise Nr. 6:



Agogische Triolierung bedeutet (H. J. *Moser) in den Liedtenores des frühen 16. Jhs. die Dehnung gleichlanger Silben zu ausdrucksvollen Dreiergruppen,

ohne daß diese innerhalb des polyphonen Satzes triolenmäßig beschleunigt werden dürften, z. B. Matth. *Greiter in *Egenolffs Gassenhawerlin 1535:



Triosonate, ein Kammermusikstück für zwei rivalisierende Oberstimmen u. Generalbaß, deutlich entstanden als

Instrumentalisierung des 3stg. *Villanellen-Satzes unter Tieflegung der untersten Stimme (vgl. Vorrede zu J. H.

*Scheins „Waldliederlein“; den Höhepunkt der Gattungsgeschichte bringen *Corelli und Händel; J. S. Bach nennt aber auch solche Stücke Trio, in denen die 2. V. vom Cembalo als obligater Part übernommen wird.

Lit.: H. *Riemann, Präl. u. Stud. III 129ff.; E. Kiwi (j.), Die Tr.-S. v. ihren Anfängen bis zu Haydn und Mozart (ZfHausmusik III 37); s. a. Trio.

Tripeltakt (v. lat. *Proportio tripla*), dreiteiliger Takt, also $\frac{3}{1}, \frac{3}{2}, \frac{3}{4}, \frac{3}{8}, \frac{3}{16}$, aber nicht $\frac{6}{4}, \frac{6}{8}, \frac{12}{8}$ -Takt.

Tritonius, Petrus (eigentlich Peter Treibenreif), * um 1475 in Bozen, stud. bei dem großen Humanisten Konrad Celtis in Ingolstadt, auf dessen Anregung er um 1497 die Horazischen Oden vierstimmig Note gegen Note vertonte, gedr. von *Öglin 1507; seine Cantus firmi wurden auch noch von späteren Odenkomponisten (z. B. *Senfl) beibehalten; Schering Beisp. 73. Siehe Humanismus.

Lit.: F. Cohrs, Der human. Schulmeister P. T. (Mitt. d. Ges. f. dt. Erz.-u. Schulgesch. 8, 1898, S. 261ff.).

Tritonus (lat. = Dreiton), das Intervall aus drei Ganztönen, überm. Quarte, z. B. f—h, 32 : 45; im strengen Satz als meist schwerer zu treffender Melodieschritt ebenso wie seine Umkehrung, die verminderte Quinte, verboten (dagegen in motorisch-atonaler Melodik als „halbe Oktave“ bevorzugt), als Zusammenklang stets notwendig und erlaubt.

Trochäus s. Metrik.

Tromba = *Trompete; *tromba marina* = *Trumscheit.

Trombencino (spr. -tschino), Bartolommeo, Komponist, Sänger und Lautenspieler, * in der 2. Hälfte des 15. Jhs. in Verona, stand im Dienst der Fürsten v. Mantua, dann des Hofes von Ferrara, schrieb Kanzonen, Madr. und zahlr. *Frottolen, die grobenteils *Petrucci druckte; Schering Beisp. 69.

Lit.: S. Davarni, *La musica a Mantova* (dort 1884); A. Bertolotti, dgl. (Mailand 1890).

Trombone = *Posaune.


Trommel (ital. *tamburo, cassa*; franz. *tambour, caisse* [spr. käss], engl. *drum*.) Wortgeschichte:

althochdt. *trumpa*,¹ *trumba*¹ (= Trompete, Posaune)

mhd. *trumbe, trumme* (= Trommel, Trp., Pos.) ital. *tromba*¹, fr. *trompe*
spätmhd. *trumbel, trummel* *trombetta trompette*
nhd. *Trommel* mhd. *trümet, trümbet*
nhd. **Trompète*

¹ vielleicht aus lat. *triumphus*

Schlaginstr. aus einem hölzernen Zylindermantel (*Zarge aus Dauben), dessen beide Öffnungen mit Kalbfell bespannt sind. Die die Felle spannenden Holzreifen können durch eine auf dem Mantel im Zickzack laufende Schnur scharfer angezogen werden, wodurch der Ton heller klingt. Das eine Fell wird mit Trommelstöcken (bei der großen Tr. mit bedertem Schlegel) geschlagen; bei den Militärtrommeln ist über das andere Fell eine Darmsaite gezogen, wodurch der Ton stark schnarrend wird. Da die Tr. (im Gegensatz zur Pauke) keine bestimmbare Tonhöhe besitzt, wird sie gleich anderen Geräusch-Instr.en nur

auf einer Rhythmuslinie notiert; der Wirbel wird als tr oder  geschrieben.

Man unterscheidet: 1) große Tr. (*gran cassa, gran tamburo*, meist mit dem *Becken vereinigt); 2) die schmal-lange Rührtrommel (*caisse roulante*); 3) die kleine Tr. (*Tambour militaire*).

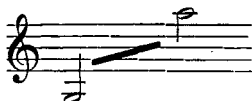
Lit.: Heinr. Knauer, Schule f. Tr. (1927); Deutsch, Tr.schule (3. Aufl.) u. Gr. Tr.- u. Beckenschule (2. Aufl.); A. Heider, D. Gesch. d. Tr.-Schlagmanieren (Festschr. d. Baseler Mittwoch-Gesellsch., Basel 1932); H. Burger, D. Tr.-Buch (Plauen 1934); H. Gärtner, D. Weg zu den Schlag-

instr.en (in Hohe Schule d. Mus. hg. v. J. *Müller-Blattau, Potsdam 1938); E. Manker, Die lappische Zaubetr., 1. Die Tr. als Denkmal materieller Kultur (Stockholm 1938).

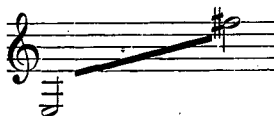
Trommelbaß, Spottname für Klavierbässe nach Art des *Murki.

Trompe (franz., spr. tröp) im 17. Jh. = *Horn.

Trompete (ital. *tromba*, franz. *trompette*, engl. *trumpet*, zur Wortgesch. s. Trommel), hohes Blechblasinstr. mit Kesselmundstück, der 8- u. 4-Fuß zur Familie der Hörner u. Posaunen (als Diskant der letzteren ehemals sogar gleichfalls mit Zugvorrichtung: Zugtromp., *tromba da tirarsi*). Aus der antiken *Tuba entwickelte sich im Turnier- u. Kriegswesen des M.-A.s die engensurierte, gerade Trp. („Engelstrompete“), die allein den „ritterlichen“ Feldtrommetern (s. Zunftwesen) vorbehalten blieb; bei ihren „musikalischen“ Sopranvertretern entwickelte sich die Kunst des Clarinblasens in den hohen Naturtönen (s. Clarino, auch Clarinette), das heute noch bei Bachschen Werken erfordert wird. Erst das Nachahmungsbestreben „bürgerlicher“ Bläser führte allgemeiner zur heutigen gekrümmten Form („Inventions-Trp.“ schon um 1730), die Einführung der Einsatzstücke für die verschiedenen Stimmungen hielt mit derjenigen bei den *Hörnern Schritt. Heute wird am häufigsten in F, E, Es, D (mittlere Stimmungen) geblasen; auch in hoch B; tiefere Stimmungen bei den Klassikern: C, B, A; Alt-Trp. (beim Mil.) in B u. As, u. Tenor-Trp. (in tief B) sind veraltet. Wagners Baßtromp. steht in tief Es, D, C. Die *Ventil-Trp. erfand (nach Vorformen der Zug- u. Klappen-Trp.) 1813 Stölzel in Berlin (nicht Blümel!), das 3. Ventil fügten 1830 Müller in Mainz u. Sattler in Leipzig hinzu. Man notiert im Violinschlüssel, Versetzungszeichen besser vor jeder Note, statt als Vorzeichnung; Umfang etwa klingend



z. B. in Es geschrieben.



Die Oberoktave der „großen“ Trp. bildet das Sopran-*Cornettino der Kavallerie. Ist die Trp. in der Barockmusik gern den Königen u. Fürsten beigeordnet, so drückt sie in der Romantik Ritterlichkeit, überirdischen Glanz, Erhabenheit aus; als Kriegssymbol am Schluß v. Beethovens großer Messe u. im Finale der 9. Sinf. (Tenorsolo).

Trp.-Schulen: Kosleck, Gr. Schule f. Kornett à pistons u. Trp. (2bdg.); Hofmann, C-B-Trp.schule (18. Aufl.); F. Gumbert u. F. Weinschenk, Orch.-Studien f. Trp.; *histor.*: G. Fantini, *Modo da imparare a sonar di tromba* (1632, Frkft. 1638 (Faks.-Neudr. des Boll. Bibl., Mailand 1934); s. auch Eichborn, J. E. Altenburg, Cornett, u. die Instrumentationslehren. Ein Trp.-Konz. v. J. Haydn, hg. v. Dameck (Afa); Sonate v. *Hindemith (1939); Trp.-Septett v. *Saint-Saëns. — In der Orgel ist Trp. eine starke Zungenstimme (4', 8', 16').

W. Menke, Die Gesch. d. Bach- u. Händeltr. (Kassel 1934); Fr. Ramin, Die Tr. (In: Hohe Schule der Mus., hg. v. J. *Müller-Blattau, Potsdam 1938).

Tropus (v. griech. *τρόπος* = Wendung, Melodie, rednerischer Vergleich); 1) = *Kirchentonart; 2) Einschaltung innerhalb des liturgischen Textes in melismatischer oder textierter Form; angebl. von *Tutilo zu Sankt Gallen erfundene, aber gewiß schon byzantinische nachzeitige Erweiterungen der liturg. Texte u. Melodien durch poetische Einschübe (daher „tropierte“ Messen usw.), die durch Gleichzeitigkeit zum *Motetus führen u. nochmals bei *Schütz im *Vater unser* (Ges.-Ausg. X 5iff.) und um 1670 in den Evangelienmusiken auftauchen, um zur Kirchenkantate zu führen; noch Bachs in den Choral eingeschobene Betrachtungsrezitative (in Bachs Kirchenkantaten oft, z. B. im Weihnachtsoratorium, „Er ist auf Erden kommen arm“) sind echte Tropen.

Lit.: s. Sequenz 1); ferner J. *Handschin in ZfMW X; Texte in *Analecta hymnica* Bd. 47 u. 49—3) = Melodie-

formeln zum *Evovae* (s. Doxologie). Vgl. auch A. *Schering, *Das Symbol in der Musik* (1941).

Troubadours (provençalisch; nordfranzös. *trouvères* = Erfinder), die ritterlichen Sänger des 11.—14. Jhs., deren Kunst von der Provence aus (Graf Wilhelm v. Poitou als ältester um 1075) diejenige auch der deutschen *Minnesänger weckte. Stofflich eine Lyrik, die (mit Ausnahme v. Kreuzliedern) die weltlichen Gattungen der *serventes* (Dienstlieder), *planhs* (Klagen über heimgegangene Helden u. Dichter), *tenzonen* oder *jeux-partis* (Streitgesänge), *Pastourelles* (galante Hirten-Abenteuer), *Balladen* (Tanzlieder), *Aubaden* u. *Serenaden* (Morgen- u. Abendständchen, Tageweisen) umfaßt, in ihrem Liebesideal ebenso von Ovids *Ars amandi* wie von persisch-arabisch-spanischer Überlieferung u. der neueren Marienhymnik angefaßt. Musikalische Hauptstilquelle ist zwar der *gregorianische Gesang, doch zeigen sich auch viele Spuren nicht-hexachordaler, weltlich-nationaler Melodik; rhythmisch hat hier (weniger als im Minnesang die chorale *Hebighkeitslesung) die *Moduslehre das Vorrecht; über die sehr vielfältige Formenwelt unterrichtet Fr. *Gennrich, *Formenlehre des m.-a. Liedes* (1932) mit zahlr. Mel.-Beispielen. Den Haupt-Melodienschatz eines Einzelmeisters stellen die 19 erhaltenen Weisen des Bernart v. Ventadorn dar, hg. v. C. Appel (Beiheft 81 der Zs. f. rom. Philol., dazu H. J. *Moser in ZfMW XVI). Hauptquellen der Tr.-Melodik: *Le Chansonnier de St. Germain* (Photo-Neudr. in den Publ. der Société des anciens textes fr. 1892); *Chansonnier de L'Arsenal* (Faks.-Ausg. begonnen von *Aubry), sowie fast 30 Hss. in Paris, Mailand, Rom u. Wien (Übersicht bei J.-B. *Beck. Die Melodien der Troubadours, I 1908, Straßbg.). Erste umfangliche Mel.-Veröffentlichungen bot A. *Restori in der RMI 1895/96; H. *Riemann versuchte (Petersjb. 1905 u. Hdb. d. MG) eine geradaktige Lesung an den Liedern aus dem Mysterium der Hlg. Agnes.

Lit.: Die Schriften v. Fr. *Gennrich; ferner ders., *Altfr. Lieder* (2 Bde. im Druck 1940), *Der Musik. Nachlaß der Tr. (dgl.)*, Grundsätzliches zu den Tr.-weisen (Zf.rom. Philol. 57, 1937); J.-B.

*Beck, *La musique des Tr.* (in Mus. célèbres 1910, ital. v. G. *Cesari, Mailand 1939); ders., *Corpus Cantilenarum Medii Aevi, Première série: Les Chansonniers des Tr. et des Trouvères* (London 1938); P. *Aubry, *Trouvères et Tr.* (in *Maîtres* 1909); Fr. *Ludwig in Adlers Hdb. 2 188 ff.; K. *Nef in der Adler-Festschr. 1930; H. J. Chaylour, *The Tr.* (1913); R. Croft-Cooke, *Tr.* (London 1930); V. G. Bertoni, *I Trovatori d'Italia* (Modena 1915); G. M. Brunetti in RMI XXXVI/1—4; U. Sesini, *Le melodie trofadoriche nel Canzoniere provenzale della Bibl. Ambrosiana* (Turin I 1939, II 1942); ders., *Peire Vidal e la sua opera mus.* (Rass. mus. 1943); P. B. Reis, *Da Origem da Musica Trovadoresca em Portugal* (Lissabon 1931); E. Lommatsch, *Prov. Bardenbuch* (1917); J. Anglade, *Anthol. des Tr.* (Paris 1927); J. Audiau und R. Lavaud, *Nouvelle Anthol. des Tr.* (Paris 1928); A. Berry, *Florilège des Tr.* (Paris 1930); *histor.*: Fr. Diez, *Leben und Poesie d. Tr.* (1826, *83).

Trugschluß nennt man die Wendung der Harmonie von der *Dominante nicht zur Tonika (*Ganzschluß), sondern zu deren Stellvertreterin, dem Dreiklang der 6. Stufe (Tonikaparallele), die in Dur auch (als *Mediante der Moll-subdominante) tief alteriert werden kann, also:



Doch ist dabei nur ein „labiles Gleichgewicht“ erreicht, u. obwohl man die neue „Trug“-Tonalität länger beibehalten kann, tritt die volle Schlußwirkung („stabiles Gleichgewicht“) doch erst beim endlichen Ganzschluß nach der Tonika hin ein. Erweiternd könnte man „Trugfortschrittung“ jede Harmoniewendung nennen, die statt zur erwarteten Tonika anderswohin führt, so z. B. in Wagners „Meistersingern“ gern am Schluß der Liedkerne, um dramatisch spannend weiterzuführen, der $\frac{6}{5}$ -Akkord der *Wechseldominante.

Trumscheit (*Tympanischiza*; Chorus), ein wohl aus dem Monochord hervor-

gegangenes, wunderliches Baß-Streichinstr. des Spät-M.-A.s, das aus einem langen schmalen, dreikantigen Schallkörper mit nur einer Saite bestand, von deren Steg der zweite Fuß durchs Schalloch hindurch gegen den Boden schnarrte; andre Saiten höchstens als *Bordune. Man hielt das Instr. angeblich mit dem Wirbelkopf waagrecht vor die Brust (!) u. strich nur die natürlichen *Flageolets an. Da diese mit den Naturtönen der Blasinstr. übereinkommen u. das Instr. gern als Baß in Nonnenchören benutzt wurde (Nonnengeige), erhielt es auch den Namen *Trombetta Marina* = Marien-Trp., vielleicht auch (*Sachs [j.] Reallex.) v. poln. *maryna* = Baßgeige; daß es in der englischen Marine als Signalinstr. gedient haben soll, ist wohl nur eine Verlegenheits-Wortableitung.

Lit.: D. Fryklund, *Studier över marintrumpeten* (Svensk Tidskr. f. M.-Forskning I 1919); P. Garnault, *La tromp. mar.* (Nizza 1926).

Trunk, Richard, * 10. Febr. 1879 in Tauberbischofsheim, stud. bei J. *Knorr (Frkft. a. M.); 1896—99 bei *Rheinberger (Münchner Akad.), war dann Begl. v. E. *Gura, u. 1906—09 sowie 1915 MusKritiker, dirig. 1907—12 u. 1919—29 die Münchner Bürger-sängerzunft u. d. Volkschor *Union*, leitete 1912—14 den New Yorker GV. *Arion*, war seit 1925 Mitdir. der Rhein. MSchule in Köln, Leiter des Hochschulkors u. des Kölner MGv.s (1927 Prof.) u. wurde 1934 Präsd. d. Akad. d. Tk. in München (Nachf. v. S. v. *Hausegger). 1935—39 auch Dirig. d. Münchner Lehrer-Ges.-V.s und Leiter d. Chorkonzerte der Mus.-Akad. Er ist einer der Haupt-erneuerer der MChLit., schrieb auch FrCh.e, gem. Ch.e (z. T. m. Orch.), fast 200 Lieder; eine OrchGroteske *Walpurgisnacht*, Serenade f. StrO., Kl-Quint. op. 10; eine Operette *Herzdame* op. 33 (München 1917); Serenade f. Str-Orch. (StrQuint.) op. 55; MCh.e m. Orch. *Germanenzug* op. 13, *Haralds Tod* op. 32; MCh.e a capp. op. 30, 36, 50, 52, 53, 56; gem. Ch.e op. 32. Neueste Werke: MCh-Zykl. mit Orgelverbdg. *V. d. Vergänglichkeit* op. 60, 7 Weihnachtsld. er m. Kl. op. 61; Romant. Suite f. MCh op. 62; 4 heitere L. m. Kl. op. 63; 3 MCh.e *Du mein Dtschld.* op. 64; *Feier d. neuen Front* f. MCh op. 65; MCh.e

op. 66, *Morgenrot, Deutschld.* (m. Orch.) op. 67; *Gott im All* (Diettrich) op. 68; 6 Lieder (Finckh) op. 70; 7 nach zeitgen. Dichtern op. 72; Dtsche. Gesänge f. gem. Ch. op. 73; Lieder nach H. Johst op. 74; *Divertim.* f. Orch. op. 75; 12 Lieder op. 76/77; StrQu. a-moll op. 80.

Tschaikowsky, Peter Iljitsch, * 7. Mai 1840 zu Wotkinsk (Gouv. Wjätka), † 6. Nov. 1893 in Petersburg, erwuchs in Petersburg, wo er KlUnterr. erhielt, aber 1859—63 im Finanzmin. arbeitete; erst dann stud. er ernsthaft bis 65 am Kons. u. a. bei N. *Rubinstein (j.), der ihn im nächsten Jahr als ThLehrer ans Moskauer Kons. berief (bis 1877, s. Schüler wurde *Tanéjew), war auch 1872—74 Mitarb. d. *Russ. Nachr.*; 1865 debütierte T. als Komp., war 1877 kurz und unglücklich verheiratet, fand eine Gönnerin in Frau v. Meck, zu deren Ehrensold seit 1888 ein solcher des Zaren trat. Er lebte nun ganz s. Schaffen bald auf Gütern, bald im Ausland, erst seit 1887 trat er auch als Dirig. auf; 1893 wurde er Dr. mus. h. c. v. Cambridge. Auf s. Gut Maidanowo bei Klin gründete s. Bruder ein Tsch.-Archiv; mehrere Denkmäler. — Tsch.s echtes Musikertum schillert in vielerlei Farben: seine edel verschleierte Melancholie und zartschwebende Grazie wirken sehr westlerisch, oft aber schlägt er in die derbste Lustigkeit, ja wilden Taumel um und erinnert so manchmal an das Wort *Grätzel le Russe et vous trouverez le Tatar* („Kratzt den Russen ab, und der Tatar kommt zum Vorschein“). „Europa erfuhr v. d. ernstlichen russ. Wettbewerb in Sinf. u. Suite Überzeugenderes erst durch die Arbeiten Tsch.s. Ihn wird die Gesch. trotz des kuriosen Widerspruchs seiner Landsleute als den Hauptvertreter der russ. Schule ansprechen, nicht bloß auf Grund der Menge urredischer Themen u. Motive, die er in allen Werken v. d. C-dur-Seren. bis zur Sinf. path. verwendet hat, sondern auch wegen der Unentschiedenheit seines künstler. Charakters, wegen des Schwankens zw. Tonsprache u. Tonspiel, das er mit vielen sr. Landsleute gemein hat u. das bis in s. letzten u. reifsten Arbeiten geblieben ist. Aber auch unter die Meister der Tonkunst wird ihn die Zukunft stellen, denn ist

er auch nicht bis zur höchsten Vollen-
dung gelangt, so muß man doch die
Entw. bewundern, die sich in s. drei
letzten Sinf.en zeigt, Werken, die nach
d. Biogr. s. Bruders Niederschläge v.
schweren, unter den Begriff des Fatums
fallenden Lebenserfahrungen sind.“ (H.
*Kretzschmar, Führer d. d. Konz.saal.)
Wir werden heute, zumal seit dem Er-
leben *Mussorgskijs, diese Kennzeich-
nung hinsichtlich des Urrussentums von
Tsch. nicht mehr ganz unterschreiben,
sondern in s. Schaffen größtenteils auch
einen bedeutenden Ableger der deut-
schen Tonsprache sehen müssen.

Werke (themat. Katal. v. P. Jür-
genson 1897): Von seinen 10 Opern
(mehrere vernichtet) fesseln auch in
Dtschl.: die lyrischen Szenen op. 24
Eugen Onegin (spr. onjégín) (Text v.
Komp. nach Puschkín, geschr. 1877, Ur-
auff. 1879), die ebenfalls zaktige *Pique-
dame* (op. 68, Text v. Modest Tsch.,
1890); *Die Zauberin* (1887, bearb. v. J.
*Kapp, Berlin Staatsoper u. Duisburg
1940), *Mazeppa* (Duisburg und Mann-
heim 1939) und die kom.-phantast. Oper
Die goldenen Schuhe, eine Bearb. v. *Der
Pantoffelheld* (1933 Köln) von Burkard
(1933 Mannheim, 1941 Duisburg) waren
Erfolge; ferner schrieb er 3 Balletts
(Nußknacker) und mehrere Theater-
musiken. Von s. 7 Sinf.en ist am be-
rühmtesten die 6. (*Pathétique*, h-moll
op. 74, 1893); die andern: I. Winter-
träume op. 13 (1868); II. c-moll op. 17
(1873); III. D-dur op. 29 (1875); IV.
f-moll op. 36 (1877); V. e-moll (op. 64,
1888, auch öfter zu hören); VII. Man-
fred-Sinf. op. 58 (1885); 6 OrchSuiten,
darunter *Mozartiana* op. 61 u. *Nuß-
knacker-S.* op. 71a; *Italienisches Ca-
priccio* op. 45; StrSeren.; 11 Ouv.en
u. sinf. Dichtungen (darunter *Romeo u.
Julia* [1870], 1812 u. *Francesca da Rimini*
op. 32); mehrere Märsche; 3 KIKonz.e
(b-moll op. 23, G-dur op. 44, Es-dur
op. 75); 2 Fantas. f. Kl. u. Orch.; V-
Konz. D-dur op. 35 (1878); *Sérén.
mélancholique u. Valse-Scherzo* f. V. u.
Orch.; Var. über ein Rokokothema
op. 33 u. *Pezzo capriccioso* op. 62 f. Vc
u. Orch. Kammermusik: 3 StrQu.e:
D-dur op. 11, F-dur op. 22 u. besonders
das sehr bedeutende es-moll op. 30
(1876); Trio a-moll op. 50 (dem An-
denken v. N. Rubinstein); StrSextett

d-moll (Andenken an Florenz, op 70);
VStücke op. 92; KIWerke op. 1, 2, 4,
5, 7—10, 19, 21, 37, 37a, 39, 40, 51,
59, 72, 80 u. ohne op.; Kantaten, Chöre,
Kirchengesänge, Lieder u. Duette op. 6,
16, 25, 27, 28, 38, 46, 47, 54, 57, 60,
63, 65, 73. Ferner schrieb er eine *Harm-
L.* (1870, ⁶⁷, dt. v. *Juon 1899, engl.
1900) u. *Kurzes Lehrb. d. Harm.* (⁹⁵),
Ges. Aufs. (1898, dt. v. Stümcke 1900);
s. Briefw. mit *Balakirew hg. v. S.
Ljapunow (Petersbg. 1912), desgl. mit
Natascha v. Meck (russ. 3bdg., verkürzt
aus d. Engl. übertr. v. W. E. Groeger,
Leipzig 1938); übers. *Gevaerts Instru-
mentat.-Lehre (1866, ²1903), *Lobes
Katechismus (1870) u. Mozarts *Figaro*
ins Russ. Auch besorgte er die Ges.-
Ausg. der Kirchenwerke v. *Bortnjanski.

Lit.: Modest Tschaikowsky, *Das
Leben P. I. T.s* (1900—02, dt. 2bdg.
verkürzt v. P. *Juon, engl. v. R. *New-
march 1904); N. van der Pals, *Tsch.*
(Potsdam 1940); I. *Knorr, P. I. T. (in
Reimanns Sammlg. 1900); R. H. Stein,
Tsch. (M. Hesse 1927); M. *Steinitzer,
Tsch. (Reclam 1925); C. v. Wolfurt
(in Vorb.); G. Abraham (j.), *Tsch.*
(London 1939); N. Berberova, *Tsch.*
(aus d. Russ. übertragen von L. Bor-
chard, Berlin 1938); H. *Kretzsch-
mars Führer d. d. Konz.saal I 14482 ff.
u. 600ff.; Hans *Engel, *InstrKonz.*
S. 410ff. u. 486f.; H. *Mersmann,
Kammermusik IV 4ff.; russische Ar-
beiten u. a. v. Kaschkin, Tschichinin,
*Findeisen, Mjaskowski, I. *Glebow,
S. M. Popow (Moskau 1927).

Tschardasch s. Csardas.

Tschechische Musik oder die Ton-
sprache des slaw. Bevölkerungsanteils
in Böhmen ist nur als Dialekt der deut-
schen Tonsprache zu betrachten und
hat lange gebraucht, bis sie selbst als
solcher merkbar zu werden vermochte.
Denn wie die *Sudetendeutschen durch
alle Jahrhunderte in Böhmen kulturell
führend gewesen sind, so auch in der
Musik: weder Michael Weiße mit s.
GesB. der „böhmischen Brüder“ (1531,
Neudr. Bärenr. 1932) noch A. *Ham-
merschmidt aus Brüx oder J. *Stamitz
aus Dt.-Brod, dessen Familie durch
Jahrhh. im steirischen Marburg ge-
essen, haben mit dem Slawentum das
Mindeste zu schaffen. Joh. *Zach (1699
bis 1773), J. F. N. Seeger (1716—82)

u. F. X. Brixi sind ebensowenig Tschechen gewesen wie der darob falsch angesprochene Niederbayer Gluck, u. Fr. Ant. Ign. *Tuma (1704) aus Adlerkostel ist von seinen persönl. Freunden ausdrücklich „ein Deutscher v. echtem Schrot u. Korn“ genannt worden. So bleiben höchstens dem Namen nach der *padre boëmo* Bohuslav *Czernohorsky aus Nymburg (1684—1740), der aber zu Padua u. Assisi rein italienische Tonsprache erlernte, und die *Bendas aus Altbenatek, die ganz ins friderizianische Deutschland hinüberwuchsen. Wenn bei Zach kleine Züge rhythmischer Verwandtschaft („peitschende“ Akzente) aufgewiesen worden sind, die an *Dvořák erinnern, so ist ihr Anteil zu gering, um als Grundbestand gelten zu können, und kann höchstens als Folklore-Einschlag gewertet werden wie manches *all'ongarese* bei Haydn und Schubert, die niemand deswegen zu Magyaren stempelt. Erst am Ende des 18. Jhs. meldet sich stellenweis ein leiser slaw. Eigentum bei Koželuch, L. *Dussek, W. *Tomaschek und Worciček. Die habsburgische Fürsorge für die KM in Böhmen hatte das ganze Volk musikalisiert, wie schon *Burney feststellt; seit der Begr. des Prager Kons. (1811 mit Internat) erfuhr die weltl. Tonkunst gleiche Pflege, aber erst die Abspaltung der Deutschen Musikakademie (1920) hat dort den tschech. Anteil zeitweilig auf sich gestellt; ein Dionys *Weber aus Wellchau (1771—1842), W. *Kalliwoda, Kittl, *Ambros, *Procházka gehen völlig dem Sudetendeutschum zu Buch, und es ist bezeichnend, daß selbst der größte tschech. Komponist, *Smétana (1824—84) erst um 1865 die slaw. Schriftsprache erlernte. Seine „Verkaufte Braut“ gewann Reize auch vom slaw. Volkslied (vgl. das betr. Heft in H. *Möllers Sammlg.), u. von Bauern-tänzen wie dem *Polka* und *Furiant* her. Sein e-moll-StrQu, der sinfon. Zyklus *An mein Vaterland* und s. *Tschech. Tänze* schufen ähnliche Färbungen für die Konzertmusik. Neben ihm vertritt A. *Dvořák (1841—1904) das Brahms-tum, auch er mit slaw. Einschüssen in reicher Kammermusik (auch im Ausland heimisch geworden vor allem durch das *Böhmische StrQu*. [Hoffmann, *Šuk, *Nedbal, Wihan]), durch seine Sinfonik

und im Liede. Der Dritte im Bunde ist Zd. *Fibich (1850—1900), der aber gleich J. B. *Foerster (*1859) und dem Dvořák-Jünger Vitežlav *Novák (*1870) durchaus zwischen Brahms und dem Impressionismus deutscher Spielart steht. Als zarter Lyriker bewährt sich (auch in großen Formen) Jos. *Šuk (1874—1935), im Gebiet der Operette u. des Balletts sein Quartettkollege O. *Nedbal (1874—1930). Jüngere Talente, die wieder zur absoluten, gelegentlich konstruktiven Musik streben, sind O. Ostrčil (*879), R. Karel (*1881), Jaroslav *Křička [Nachtr.], Lad. Vycpálek (beide Jg. 1882) und K. B. Jiráček (*1891). Für die prakt. Ausübung zeugten die Geiger *Ondříček und *Ševčík sowie des Letzteren zahlreiche Schüler (*Kubelik usw.) u. d. Dirig. V. *Talich. Das mus. Slawentum i. Mähren vertritt d. Opernmeister L. *Janáček (1854—1928), dessen *Jenufa* sich weithin verbreitet hat. Die tschech. MW. fand auf Grundlage deutscher Methodik Vertreter in O. *Hostinský (1847—1910), Zd. *Nejedlý (*1878) u. Dobr. *Orel (*1870).

Lit. (außer den Biogr. der einzeln behandelten Tonsetzer): *Hostinský, Mittlgen. über das tsch. Volksl. (Kongr.-Bericht Wien 1909), Zd. Nejedlý (alles tschech.), MG Böhmens bis z. 15. Jh. (3bdg., 1913), Gesch. d. tschech. M. (1903), Die mod. tsch. Oper seit Smétana (1911), Dobr. *Orel, Moderne Tschechoslowaken (in Adlers Hdb. 21156ff.), Probus, *La mus. tseosl. d'après-guerre* (RM 117); G. M. *Dreves, *Cantiones bohemicae* (1886) und Km. Jb. 1887; K. M. Komma, Joh. Zach und die tschechischen Musiker im dt. Umbruch des 18. Jhs. (Diss. Heidelberg 1938); histor. G. J. Dlabacz, Tonkünstlerlexikon f. Böhmen (3bdg., 1815, unzuverlässig), dazu Berichtigungen v. Graf Sternberg-Manderscheid (Prag 1913). Siehe böhmische und sudetendeutsche Musik.

Tuba, weitmensuriertes. Blechblasinstr., u. zw. 1. die gerade Heeres-trompete der Römer; 2. *Bügelhorn mit 4 Ventilen, gebaut 1835 von Moritz u. Wiprecht, später auch von Ad. *Sax, (daher in Frankr. *Cors de Sax*); Baritonhorn (Tenorbaß, Euphonion) in hoch B (bis f'); Bombardon

in Es; Kontrabaßtuba (Helikon) in tief B (bis Es hinab brauchbar). *Lit.*: E. Teuchert, *Lehrg. f. Baßtuba u. Kb.-Tb.* (Un.-Ed.); R. Müller, *OrchStudien f. T.* (Merseburger). 3. Die *Rheingold*-Tuben R. Wagners, als „Halbinstrumente“ (bei denen die tiefsten Naturtöne nicht verwendbar sind) mit Hornstürze u. -mundstück, stehen in B (Tenor) u. F (Baß), seit *Siegfried* in Es (Ten.) u. B (Baß).

Tucher, Gottlieb Frh. v. T. auf Simmelsdorf, * 14. Mai 1798 zu Nürnberg, † 17. Febr. 1877 in München, wo er 1856—68 Rat am obersten Gericht war, einer der frühesten Beförderer der romant. Kirchenmusik-Wiederherstellung durch s. Sammlg. *Kirchengesänge d. berühmtesten älteren ital. Meister* (Beethoven gewidmet, 1827) u. *Schatz des ev. KGes.* (2bdg. 1848); Abh.: *Über den Gemeindegesang der ev. Kirche* (1867), ferner die wertvolle Aufsatzreihe *Zur Musikpraxis u. Theorie des 16. Jhs.* in *Allg. mus. Ztg.* 1870—73.

Türk, Daniel Gottlob, * 10. Aug. 1756 zu Clausnitz bei Chemnitz, † 26. Aug. 1813 in Halle; war in Dresden Kreuzschüler unter *Homilius, stud. in Leipzig unter J. A. *Hiller, der ihn vielfach instr. beschäftigte, wurde in Halle 1776 Ulrichs- u. Gymn.-Kantor, 1778—1806 UnMD, 1787 Org. der Marktkirche, schrieb je 18 KlSonen u. -sonatinen, KlStücke (4hddg. hg. v. *Doflein 1933 bei Schott), Sinfen, Lieder, KM., war aber vor allem als Lehrer (z. B. C. *Loewes) angesehen durch seine *Klavierschule* (1789, *1802) u. einige weitere gedr. Abhh.

Lit.: H. Glenewinkel, G. T. u. das hallische Musikleben seiner Zeit (Diss. Halle 1909); G. E. [Thieme-]Hedler, D. G. T. (Diss. Lpz. 1935); dies. und W. *Serauky in *Schriftenreihe des Handelhauses Halle*, Heft 4 (1938).

Türkische Musik als eine Abzweigung wohl wesentlich der *arabischen wurde dem Abendland zuerst als militär. *JanitscharenM. durch die Türkenkriege v. 1529 u. 1683 bekannt, von woher sie auch in die „Türkenoper“ des 18. Jhs. (Glucks *Pilgrim v. Mekka* u. *Betrogener Kadi*, Haydns *Unverhoffte Begegnung*, Neefes *Adelheid v. Veltheim*, Mozarts *Zaide* und *Entführung aus dem Serail*, Webers *Abu Hassan*) z. T. Einlaß fand.

Älteste Aufzeichnungen türkischer Vokal- und Tanzmusik in D. *Speers *Türkischem Eulenspiegel* von 1684. Über heutige türkische Musik unterrichten: E. Borrel, *La mus. turque* (Rev. de muscol. 1922/23); ders., *Contrib. à la bibliogr. de la m. t. au 20^e siècle* (Paris 1928); *Halk Bilguissi* (Nouvelles du folklore, revue mens.); Angora 1928) u. *Guide pour ceux qui recueillent les airs popul.* (Konstantinopel 1928); *Halk Furkuleri* (*Chants pop.*, rec. à Sinope, Trébizonde usw., Konst. 1930); Mahmud Raghib, *Chants et Danses de l'Anatolie orient.* (Konst. 1929); ders., *Mel. aus Anatolien u. unsere mus. Zukunft* (Konst. 1928); *Setchmé Halk Chürleri* (*Poésies pop. choisies*, Konst. 1929); Sirri Numan, *Danses d'Erzeroun* (Konst. 1929); A. Muktar, *Musiqui Tarchi* (Türk. MG, 2bdg. 1926—28); Younous Emre (*Etude sur les poètes du XIII/XIV^e siècle*, Konstantinopel 1929). Vgl. auch *alla *turca*.

Tuma, Franz, * 22. Okt. 1704 zu Adlerkosteletz (Böhmen), † 30. Jan. 1774 in Wien, stud. bei *Czernohorsky (Prag) u. J. J. *Fux (Wien), wurde Gambenvirtuose u. 1741 Kammerkomp. bei der Mutter Maria Theresias, schrieb 30 Messen (*Ambros lobt die in e-moll u. d-moll) u. andere KM.; eine Sinf. hg. v. Pisk, Ausw. d. Chöre und KlStücke v. O. *Schmid; dieser in Sb IMG II.

Tunder, Franz, * 1614 in Burg auf Fehmarn, † 5. Nov. 1667 zu Lübeck, war 1632—41 Org. am Gottorper Hof, wo er vieles dem *Frescobaldi-Schüler Joh. Hecklauer (einem Neffen des Es. *Compenius) absah — ist jedoch nie (wie man seit *Mattheson bisher glaubte) bei Frescobaldi selbst gewesen. 1641 wurde er Marienorg. in Lübeck und vererbte dieses Amt an s. Schwiegersohn D. *Buxtehude. T. ist einer der fesselndsten u. feinsten Meister der Generation nach *Schütz, von oft beglückender Zartheit und Volkstümlichkeit. Seine Solo- und Chorkantaten bot M. *Seiffert als DTD III, davon mehreres prakt. bearb. und 4 Orgelpräliminien in s. *Organum*; d. Solokantate „Wachet auf, ruft uns“ und die Chorkantate „Ein feste Burg“ i. Bärenr.; Schering Beisp. 211; seine 7 Orgel-Choralfantasiaen in den Lüne-

burger Tab. bilden zwischen *Scheide-
manns u. Buxtehudes Kirchenliedbearb.
das wichtigste Mittelglied (eine bei
*Straube, NF); 2 Präl. u. Fugen hg. v.
R. *Buchmayer (1927).

Lit.: M. *Seiffert in der Allg. dt.
Biogr.; W. *Stahl, F. T. u. D. Buxte-
hude (in AfMW VIII [1926] u. einzeln),
J. Hennings, *Tunderiana* (in Lübeck-
ische Bil. Jg. 75 Nr. 53, 1934); ders.,
Neues über Fr. T. und Buxtehude; G.
Kittler, Gesch. d. prot. Orgelchorals
S. 87ff.; F. *Dietrich, Gesch. d. dt.
Orgelchorals im 17. Jh. S. 57f.

tune (engl., spr. tjün) Melodie; *tune-
book* Psalmen-Gesangbuch.

Tuotilo, † 27. April 915 als Mönch
zu Sankt Gallen, der Verf. des berühm-
ten Weihnachts-Tropus *Hodie cantandus*
est (Schering Beisp. 3).

Turbæ (lat. = Scharen), die Chöre
der Jünger, Juden, Hohenpriester,
Kriegsknechte in der *Passion.

alla turca (ital.), „auf *türkische Art“,
Nachahmung der *Janitscharenmusik,
z. B. im Rondo v. Mozarts KlSon.
A-dur.

Turmmusik s. Abblasen u. Pläß.

Tutenberg, Fritz, * 14. Juli 1902 in
Mainz, stud. MW in Hamburg, Mün-
chen, Rostock u. wurde 1926 Dr. phil.
in Kiel (Diss. *Die Sinfonik J. Christian*
Bachs, gedr. 1928); seit 1927 war er
Opernspielleiter in Kiel, dann am Ham-
burger Stadttheater, seit 1934 Oberreg.
in Chemnitz. Er schrieb ferner: *Die*
Durchführungsfrage in der vorneuklass.
Sinf. (ZfMW IX 90); *Die Buffa-Sinf.*
(AfMW XIII 452); *Munteres Hand-
büchlein des Opernregisseurs* (Bosse
1933); s. Bearb. v. Chr. Bachs *L. Silla*
(Kiel 1929), v. Lortzings *Casanova* (Zeit-
verlag) uraufgef. 1934 in Braun-
schweig; zahlr. Aufsätze zur jung-
schwed. Musik (ZfM u. a.), auch Über-
setzungen v. Texten f. Nath. *Berg u.
O. *Lindberg.

Tutti (ital.) alle (Gegensatz *Solo*; im
*Konzert für Vollrefrain); *tutto* ganz;
tutta la forza mit voller Kraft; *tutte le*

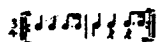
corde (= alle Saiten) ohne Verschiebung
(s. Pedal).

Twittenhoff, Wilhelm, * 28. Febr.
1904 zu Werdohl (Westf.), wurde Kauf-
mann, stud. Kl. bei *Schüngeler in
Hagen (1929 PrivMLPrfg.), MW in Ber-
lin u. Halle (1933 Dr. phil., Diss. Die
musikth. Schriften Jos. Riepels, gedr.
1935), lehrte seit 1934 an der Günther-
schule München, Hochsch. f. Lehrer-
bildg. Hirschberg, seit 1937 Hochsch.
Weimar (Leiter des Musiksem. der H.J.),
Kriegsteiln. Veröffentl. (vor allem Ju-
gendmusik) bei Nagel (Kantaten, Spiel-
musik f. Blfl, Git), Musik f. Gymnastik
u. Tanz (Voggenr., Kallm.), und schrieb
„Einfg. in die Grundlagen des *Orff-
Schulwerks“ (Mainz 1936).

Tympana (griech.-lat.) = *Pauken.

Typenlehre, eine von verschiedenen
Seiten und Interessen her in Angriff
genommene Charakterkunde, die we-
niger die anthropologischen *Rassen-
u. Nationalunterschiede (siehe *Stil),
als die physio-psychologischen Grund-
arten des menschlichen Verhaltens zu
beschreiben und z. T. auch zu erklären
sucht. Diejenigen Typologien, welche
sich auch mit Musikalischem berühren,
sind vor allem 1. die Beobachtung der
Klangkonstanten beim Singen u.
Sprechen von *Rutz (s. d.), *Sievers
und Saran (Schriften vgl. unter Pho-
netik); 2. diej. von rhythmischen
Bewegungskonstanten von *Becking,
*Steglich und *Dankert; 3. jene von
typischen Denkformen durch W. Dil-
they, H. Nohl (Stil u. Weltanschauung)
und H. Leisegang; lehrreich vor allem
die Schriften von Ludwig Klages und
das Buch v. Kretschmer, Körperbau u.
Charakter. Vgl. auch das Jb. f. Charak-
terologie, hg. v. Utitz. Dagegen aber
z. B. H. *Böttcher, R. Schumann
(1941), S. 1–63.

Tyrolienne (franz., ergänze *danse t.*
= Tiroler Tanz), ein Ländler im Rhyth-
mus



U

Uccellini (spr. utsch-), Don Marco, | Hkplm. zu Modena, der zw. 1639 u. 67
bedeutender Geiger (bis zur 6. Lage) u. | als op. 1–5 1–4stg.e Sonaten usw.

herausgab (später auch einige Opern). Eine Sonate hg. in *Riemanns Alter Kammermusik, eine andere v. G. *Beckmann (Simrock), eine *Hochzeit der Henne u. des Kuckucks* (2 V. u. Bc.) v. *Lenzewski (Vieweg), eine Schlachtsinf. bei *Wasielewski, *Die V. im 17. Jh.* (Beisp. XXIX), mehreres aus op. 4 bei *Torchii.

Lit.: A. *Moser, *Gesch. d. Vspiels* S. 61ff.

Üben s. Gedächtnis, Musikdiktat, Musikerziehung.

Fernere Lit.: W. Fickert, *Vom richtigen u. erfolg. KlÜben* (Litolf 1932); E. Krall, *Spielemannskunst* (12 Briefe über das Üben, Merseburger); A. Jahn, *Zur Physiologie u. Psychologie d. Üs* (Dt. Tonkünstler-Ztg. 34, 1937).

Überblasen nennt man bei den *Blasinstrumenten das Erzeugen höherer Töne als des Grundtons, indem man durch dessen Schwingungsvielfache die Reihe der *Obertöne erzielt. Bei keglicher Bohrung der Röhre entsteht als erster Teilton die Oktave (daher „oktavierende“ *Instrumente) sowie alle weiteren Teiltöne (z. B. Flöte, Oboe, Trp., Horn); bei zylindrischer Bohrung ertönen nur die ungeradzahigen Teiltöne, also als erster die Duodezime (daher „quintierende“ Instr.e, z. B. Clarinette). Genügen bei den Holzbl. der 1. u. 2. Oberton, da durch die Löcher u. Klappen der Eigenton der Röhre beliebig verändert wird, so bedarf man zur Erzeugung der chromatischen Tonreihe auf Blechbl.-Instr.en der Verbindung mehrerer Obertonreihen in Halbtonabständen der Grundtöne, welche durch *Ventile erzeugt werden, z. B.



Bei den *Blockflöten zwingt die Leichtigkeit des Ü. zu schwächstem Winddruck, also zu sehr zarter Tongebung. In der Orgel wird das Überblasen gelegentlich beabsichtigt, da die überbl. Töne glänzender klingen (z. B. *flûte octaviante*), häufig aber tritt es bei engmessurierten Registern durch zu starken Winddruck als Störung auf.

Übermäßig heißen diejenigen *Intervalle, die aus „großen“ oder „reinen“ durch *chromatische *Alteration zu verstärkter Spannung ausgeweitet werden, z. B. c-dis, c-eis, ces-e, c-fis, ces-f, c-gis, ces-g, c-ais, ces-a, c-his, ces-h.

Überschlagen 1. siehe *überblasen*; 2. beim Gesang fehlerhaftes Brechen des Tons durch Umschlagen der Stimmblätter in die Fistel oder Klaffen der Stimmritze durch zu hohen Atemdruck; 3. beim Klavierspiel: überschlagende Hände heißen solche, die sich kreuzen, z. B. wenn die linke Hand höher als die rechte spielt, so als motorischer Effekt bei Dom. *Scarlatti, zur Erzeugung größerer Akkordklangfülle (quasi dritte Hand) bei *Liszt, gelegentlich auch als Bewegungssymbol, z. B. in *Loewes Ballade „Der Mohrenfürst auf der Messe“: „Er sieht nicht der Rosse gewagten Sprung.“



Übersetzen s. Fingersatz.

Übung s. Etüde, Gedächtnis, Musikerziehung.

Uhlig, Theodor, * 15. Febr. 1822 zu Wurzen bei Leipzig, † 3. Jan. 1853 zu Dresden, stud. bei Fr. *Schneider (Dessau), seit 1841 Geiger der Dresdener Kapelle, wurde einer der treuesten Freunde Wagners (dessen Briefe an ihn 1888 erschienen) u. verfaßte den Kl.-Ausz. des *Lohengrin*, auch als Tonsetzer hervorgetreten. Eine Ausw. seiner Schriften (Wahl der Taktarten; Quintenverbot; Druckfehler in Beeth.s Sinf.en) bot 1913 L. Frankenstein (Bosse).

Uldall, Hans, * 18. Nov. 1903 in Flensburg, stud. u.a. bei G. *Schumann (Meisterschule), Dr. phil., kam an den Reichssender Hamburg, wohnt in Hbg.-Volksdorf, Kriegsteiln., schrieb Kammermusik, Klavierstücke, Orgelwerke, Orchesterwerke (z. B. Pastorale Sinfonie, 1942).

Ulibischew, Alexander, * 2. April 1794 zu Dresden, † 2. Febr. 1858 bei Nischny Nowgorod, russ. Diplomat, veröffentlicht. 1844 eine 3bde. *Biogr. de Mo-*

zart (dt. v. Schraishuhn u. Gantter, 259); seine dortige Ablehnung des letzten Beethoven veranlaßte W. v. Lenz zu s. Buch *Beethoven et ses trois styles* (1854), worauf U. mit *Beethoven, ses critiques et ses glossateurs* (1857, dt. v. Bischoff 1859) noch verschärft antwortete.

Ulrich, Bernhard, *18. Okt. 1880 zu Hasselfelde (Harz), stud. in Leipzig MW bei *Riemann u. *Kretzschmar (1909 Dr. phil., Diss. *Die Grundsätze d. Stimmbildg. während der a capp.-Periode u. z. Zt. d. Aufkommens d. Oper*), schrieb in SbIMG IX über R. I. *Mayrs *Pythagor. Schmidtsfüncklein*, ferner: *Die Sängeraltmusik* (1928); *Die altitalien. Gesangsmethode* (*Tosi, *Mancini, 1933) sowie zahlr. Aufsätze über Gesch. d. Gesangskunst in den Fachbll.; U. lebt seit 1912 als Gesanglehrer in Berlin (auch Doz. a. d. Humboldt-Hochschule) u. veröffentl. 20 Balladen (nach Fontane, Liliencron, Münchhausen u. a.).

Umkehrung 1) der Intervalle entsteht durch Oktavversetzung des tieferen (höheren) aufwärts (abwärts), wobei der Kons.- oder Diss.-grad der gleiche bleibt, also z. B.



2) der Akkorde durch ebensolche Umlegung zumal des für die jeweilige Generalbaßbedeutung wesentlichen tiefsten Tons, ohne daß damit die *Funktionsbedeutung verändert wird; dadurch wird z. B. der *Dreiklang zum *Sextakkord, in der 2. U. zum Quartsextakkord, der *Septimenakkord zum $\frac{6}{5}$, dann $\frac{4}{3}$ schließlich 2-Akkord.

3) einer Melodie: a) durch einfache *Gegenbewegung*; diese kann diatonisch frei sein, also Halb- u. Ganztöne an anderer Stelle setzen, z. B.



oder streng symmetrisch, z. B.



was allerdings weiterhin zu chromatischen Veränderungen zwingt (s. *sym-

metrische Umkehrung); die U. kann auch das gesamte mehrstimmige Gefüge ergreifen, so in den Spiegelfügen v. Bachs Kunst der Fuge (s. Notenbeisp. S. 278); b) durch *Gegenbewegung krebsgänglich* (also von hinten nach vorn, al *rovescio), z. B. zu den vorigen Beispielen:



oder als Spiegelkanon (d. h. das Blatt umgedreht, so eine ganze Sammlung von Fr. *Jöde):

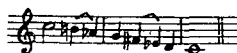


4) der Harmonik s. Moll (duale Molltheorie).

Umlauf, Ignaz, *1746 in Wien, † 8. Juni 1796 zu Mödling bei Wien, war mehrere Jahre *Salieris rechte Hand bei der Hofkap. u. Dirig. des deutschen Nationalingspiels; das mit s. *Bergknappen* (Neudr. v. R. *Haas als DTÖ XVIII, 1) 1778 eröffnet wurde.

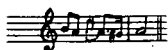
Undezime, das Intervall der „elften“ Stufe, also Oktave u. Quarte; Undezimenakkord ist ein Aufbau aus 5 Terzen, z. B. dominantisch in C-dur g h d f a c, vgl. das Notenbeispiel S. 628 unten.

Ungarische Musik, Die, hat mindestens seit Liszts Buch *Die Zigeuner u. ihre Musik in Ungarn* (franz. 1859, dt. v. P. *Cornelius 1861), das aber von ungarischer Seite fast einstimmig abgelehnt wird, die ganze musikal. Kulturwelt gefesselt, um so mehr als das *all' ungarese* bei Haydn, Schubert, Brahms eine der reizvollsten Nationalfärbungen darstellt (frühere derartige Zitate bei den Lautenisten seit Heckel 1562, bei D. *Speer, in *Pogliettis *Variationen Ungarischer Sabelscherz* usw.). Schon im 17. Jh. heißt es, jeder ung. Edelmann habe mindestens einen Zigeuner als Hausmusikanten, u. so ist es schwer, Magyarern u. Zigeuner musikal. immer klar zu scheiden. „Zigeuner“ betont eben oft mehr eine Funktion als die völkische Herkunft. Daß das mit zwei überm. Sekunden gewürzte „Zigeuner-moll“:



(das auch in Indien und im orientalisches angebrannten Südeuropa mehrfach begegnet und von Bizet [*Carmen*] ebenso den span. Zigeunern zugeschrieben wird) urspr. magyarisch sei, darf stark bezweifelt werden.

Typisch an der Melodik u. Rhythmik ungar. Volkstänze (s. Czardas) sind die Schlußformel



wurde dann in Köln Lehrer (Prof.) an der Musikhochsch., stellv. Leiter der Hochsch. für Musik und Rhein. Musikschule, auch Leiter der städt. Volksbibl., 1928 Prof., 1934 im Führerrat des Berufsstandes dt. Komp. u. Fachberater. Er schrieb *Mus. Laienbrevier* (1920); *Musiktheoret. Laienfibel* (1922); *M. Reger* (1921); *MG in Selbstzeugnissen* (1928, Neuaufl. Stauffenverl.); *Beethovens Vermächtnis* (1929); *Musikanten von gestern und heute* (Lpz. 1935); *Der berühmte Sachse, eine Händel-Erzähl.* (dgl.), *Von Schütz bis Schumann, Von Wagner bis Weismann* (Staufenv. Verlag), *Lebendige Musik in zwei Jahrtausenden.* — Kompos.: Klavierwerke op. 1—3, 8, 16, 18, 28, 29, 40, 43, Var. f. 2 Kl.; Feierl. Vorsp. f. Org.; Lieder op. 14, 15, 19—23, 42 (auch mit Kammer-Orch.); *Hymn. an das Leben* (Bar, Ch, Orch.) op. 25; Orch.-Gesänge op. 31; *Totenfeier* (a capp.) op. 12; Altdt. Lieder (GemCh) op. 30; *Japan. Fiederspiel* (GemCh, gr. Orch.); *Der Gott und die Bajadere* (Sprechst., Ch u. Orch.); *Nächte im Schützengraben und Dt. Werkhymne* (MCh und Orch., 1933); Tenor-Orch.-lieder *Dem unbekannten Soldaten* op. 75; *Held Namenlos* (Euringer) op. 74; Volksliederspiel *Liebe, Spott und Eifersucht* op. 66; *Rheinischer Karneval* op. 80. — Orch.-W.e.: 3 Skizzen *Nacht* op. 8; Dt. Tänze op. 16; *Bilder aus d. Orient* op. 18; *Levantin. Rondo* op. 22; *Ländl. Szene* op. 24; sinf. Suite *Jahreszeiten* op. 26; Sinf. d-moll op. 27; *Tarantella*; 4 *Land-schaften aus Faust II*; Konz. f. gr. Orch. (1931); Vorsp. z. Dtschl.-Lied (1933); Altdt. Suite op. 70, Altv. l. m. Tänze (Str.O.) op. 71, Musik am Abend (Str.O.) op. 79, Kammermusik u. a.: Trio f. Kl, Clar, Br.; Str-Trio; V-Son; Diver-tim. f. StrQu; StrQu (1923); Introd., Pass. u. Doppelf. f. StrQuint. (1925); Kammersuite für StrQu op. 67 (1942); StrQu in C op. 82; KlTrio *Aus dem Siebengebirge* op. 81, 3 Musizierstücke f. V u. Kl op. 72; Charakterstücke f. Vc und Kl op. 78; Orgelkonz. op. 45; V-Konz., Kl-Konz. — Opern: *Der Zauberhandschuh* (M.-Glabb. 1927); *Richmodis* (v. Aducht (Kobl. 1928); eine Weihnachtsoper nach Steguweit *Die Geschichten vom Weihnachtsbaum* (1943 in Vorber.); mehrere Bühnenmusiken.

Unger, Max, * 28. Mai 1883 zu Taura

(Sa.), stud. 1904—06 am Leipziger Kons. u. MW bei H. *Riemann (1911 Dr. phil., Diss. *M. Clementis Leben*), lebte in Leipzig, besonders als Musikfestkritiker, seit 1933 in Zürich (aber nicht emigriert!), jetzt in Volterra (Toscana) und schrieb u. a. *Auf Spuren von Beethovens Unsterbl. Geliebten* (1911); *Beeth. und s. Verleger* (1921); *Beeth.s Hs.* (Referat auf d. Basler Kongr. 1924); auch bereitet er seit langem eine Ges.-Ausg. v. Beeth.s Briefen vor u. redigierte die 2. Riemann-Festschr. (1919, nicht mehr gedruckt).

Ungleichschwebende Temperatur s. Temperatur.

Unisono (ital.), *all'*, im Einklang, im Intervall der *Prim, auch an Stelle der mehrstimmig-akkordischen Ausfüllung das Parallellaufen der 4'-, 8'-, 16'-Instr.e in Oktaven (s. *Tasto solo); bei J. S. Bach gern mit symbolischer oder dramatischer Nebenbedeutung, z. B. in der Matth.-Passion: „Er hat gesagt: Ich bin Gottes Sohn.“

Universal-Edition, gegr. 1901 in Wien (Ankauf des Münchner Verlags Jos. Aibl 1904). Bedeutender Musik- und Bühnenverlag zeitgen. dt. u. ausld. er Autoren (u. a. Bruckner, Reger, R. Strauß). Klassiker-Ausgg., Unterr. lit., DTÖ, Philharmonia-Stud. part. u. a. Durch Personalunion des jetzigen Inhabers u. Leiters Dr. Petschull verbunden mit C. F. *Peters.

Universitätsstudien s. Musikwissenschaft.

Unterhaltungsmusik ist ein Begriff, der seine nicht sehr lobenswerte Existenz erst der Neuzeit, eine vorübergehende Aktualität als Gegensatz zu „ernster“ Musik oder „hoher Tonkunst“ eigentlich nur einnahmetechnischen Unterschieden in der *Stigma zu verdanken hat. Denn in gesunden Kunstepochen, wie der Wiener Klassik, verlangte man berechtigterweise auch von hoher Kunst daß sie im guten Sinn „unterhaltend“ sein müsse, und die U. sollte stets auch ein Stück hohe Kunst in sich tragen. Während „ernste“ M. vor allem Gebildetenmusik mit ästhetischem Anspruch ist und „Volksmusik“ zur Hauptsache ländliche bis kleinstädtische Instrumentalkunst, zumal von Laien gespielt, betrifft, ist U. vorzugsweise für

das weiteste Großstadtpublikum bestimmtes Kunstgewerbe, Gebrauchsmusik in den Hauptanwendungen als *Tanzmusik, als *Ensemblemusik in öffentl. Gaststätten u. im *Rundfunk. Auch im letzt. Falle stehen Tanzstücke im Mittelpunkt, daneben Märsche, leichte Ouvertüren, Charakterstücke, Potpourris, Liedübertragungen, Nummern virtuoson Charakters für einzelne Instrumente (etwa für Bandonion oder Xylophon oder Saxophon). Während man den Wert des „ernsten“ Komponisten vom Einhalten gewisser Stillinen her bemißt, ist der U.-Musiker durchaus frei in der Wahl seiner Mittel (es sei denn, daß statt des Stils die Mode ihm bestimmte Üblichkeiten aufzwingt), wenn er nur das Ziel der Gattung der U., Gefälligkeit, Reiz, Unterhaltung voll erreicht. Er ist dabei der ersten Musik der vorangegangenen Epoche meist stark verpflichtet, da seine Ausdrucksformen weitgehend „abgesunkenes Kulturgut“ darstellen. Andererseits ist nicht zu verkennen, daß manche Gattungen von ihm auch selbständig kultiviert werden, und daß zu allen Zeiten von hier (z. B. vom Gebrauchstanz) her „aufsteigendes Kulturgut“ auch in die Bezirke der hohen Kunst eingedrungen ist. Auch zur Gattung der *Operette hat die U. dauernd vielfältige u. fruchtbare Beziehungen gehabt. Hinsichtlich der Ausübung vermögen die Interpreten der U. vielfach höchsten Ansprüchen an Können und Gepflegtheit zu genügen — so von *Lanner und der Familie *Strauß bis zu den heutigen Barnabás v. Géczy, Peter Kreuder, Franz Grothe, Georg Häntzschke, Hippmann usw., die alle auch ihre eigenen Bearbeiter sind.

Statt sich gegeneinander weiter abzugrenzen, sollten beide Gruppen, die U- wie die E-Musiker, sich möglichst einander zu nähern und gegenseitig zu durchdringen suchen, steht doch eine ganze Reihe vortrefflicher Kömner heilsam auf der Grenze, so etwa *Künneke, *Richartz, *Kormann und zahlreiche Vertreter der *Operetten- u. *Tonfilmkomponisten, während ausgesprochene „ernste“ Tonsetzer es nicht unter ihrem Range gehalten haben, auch echte U. zu schreiben. Heutige Aktionen wie „Beschwingte Musik“ und „Heitere Stunde am Nachmittag“ sowie zahl-

reiche Sendungen des *Rundfunk sind erfreulich bemüht, hier Brücken zu bauen: statt daß snobhafte Kunsterkenner-Musik u. Musikgeräusch für den untersten Geschmack hoffnungslos auseinanderwachsen, kann durch mittlere, volkstümliche U. der z. T. blutleere Ausschließlichkeitsdünkel der Anspruchsvollsten aufgelockert und umgekehrt die falsche Scheu breiter Kreise vor dem Symphoniekonzert verringert, ja behoben werden. So hat beste U. eine denkbar wichtige kulturpolitische Aufgabe zu lösen.

Lit.: Zs. „Das Podium“ (München 1933ff.); R. Sonner, U.-Musiker als Kulturträger (Die Musik 2, 1936); H. Müller, Die Harmonik der mod. U. (D. OrchMagazin 8, 1937); H. *Schnoor, B. v. Géczy (Dresden 1937).

Unterrichtswesen s. Musikerziehung, Schulmusik, Konservatorium.

Untersatz 1) in der Orgel: Register gedackt 32' im Pedal; 2) beim Kl.spiel: Gebrauch des Daumens, rechte Hand aufwärts, linke Hand abwärts, nach den Außenfingern; s. Fingersatz.

Unterstimme, im 2stg. Satz die tiefere, im mehrstimmigen die tiefste Stimme, besonders *Baß.

Urbach, Otto, * 6. Febr. 1871 zu Eisenach, † 14. Dez. 1927 zu Dresden, stud. in Weimar, Frankfurt a. M., Dresden (*Draeseke) u. Berlin (*Klindworth), lebte 1896—98 beim Landgr. v. *Hessen, war bis 1920 Kl.-Lehrer (1911 Prof.) am Dresdner Kons. u. seitdem Leiter einer eignen M.-Schule; er schrieb eine Oper, Ouv., StrQu, Bl-Sept., V-Suite, viele Klaviersachen, Lieder, Aufsätze. — Die bekannte Preis-Kl.-Schule (1877) jedoch stammt v. Karl Fr. U. in Egel (1833 in Burg bei Magdebg.).

Urban, Christian, * 16. Febr. 1790 als Deutscher zu Montjoie bei Aachen, † 2. Nov. 1845 zu Paris, kam durch die Kaiserin, Josefine als Kompos.-Schüler zu *Lesueur, widmete sich aber besonders der Renaissance der *Viola d'amore (f. ihn schrieb *Meyerbeer [j.] das betr. Solo in den *Hugenotten*) u. des *Quinton, wurde Bratschist im StrQu v. *Baillot u. dessen Nachf. in der Gr. Oper, auch Org. Als schwärmerisch zarter Romantiker hat er auf Berlioz, Chopin und den jungen Liszt eingewirkt; er schrieb Str-

Quintette (auch solche f. 3 Br, Vc und Kb (mit Pk. ad lib.)), auch 4hdg.e *Duos romantiques*.

Lit.: P. Garnault in der Rev. de musicol. Nr. 34; Julia Wirth, Jul. Stockhausen (Frkf. 1927, S. 3ff.); Legouvé, *Soixante ans de souvenirs*; P. Förster, Chr. U., in *Studien u. Mitteilungen aus dem Benedikt.- u. Cisterz.-Orden* (Raigern 1904—06, auch einzeln) und im Eifelvereinsblatt 1907.

Urheberrecht. Während es seit d. J. 1500 wesentlich nur fürstl. Privilegien zum Schutz gegen unberechtigten Nachdruck (Raubdruck), also nur ein Verlegerrecht, gab, das schließlich in der Berner Konvention v. 1878 gipfelte (s. *Copyright*), so entwickelte sich (mit *Vesque v. Püttlingen als biedermeierlichem Vorläufer) erst seit etwa 1890 unter Führung der Rechtslehrer Gierke und Jos. Kohler (j.) ein Bewußtsein von der Schutzfähigkeit und Schutzbedürftigkeit des geistigen Eigentums auch für dessen Urheber. War zunächst nur das Plagiat (s. Entlehnungen) in zunehmendem Maß moralisch verurteilt worden, so wurde jetzt die Urheberschaft an Werken der Kunst u. Literatur (ähnlich dem Erfindertum in der Technik) ein Sachenrecht, dessen Wahrung sich zunächst in Geldansprüchen ausdrückte, das aber deutlich auf dem Wege ist, sich auch zu einem *Droit moral* (einem Persönlichkeitsanspruch) zu vergeistigen, der freilich zunächst nur als „moralischer“ Anspruch auf Zahlungen (nämlich nachträglich bei Wertzuwachs) auftrat. Ist das erstere bei allen Kulturnationen für eine gewisse Zeit (in Dtschld. ehemals 30, jetzt 50 Jahre nach dem Tode, in den meisten andern Ländern ebenfalls für 50 Jahre) vererbbar, so ist die Wahrnehmung des Letzteren durch die Erben z. T. noch umstritten und könnte u. U. auch auf geeignete Fachgremien (Akademien d. K. u. W.) im Sinn eines öffentlichen Denkmalschutzes seitens der Nation übergehen. Wurde zunächst nur an gehörigen Schutz der Urheberansprüche bei der Drucklegung gedacht, so entwickelte sich um 1900 auch das Urheberrecht für die tönende Wiedergabe in Form von Aufführungstantiemen (Gründung der Genossenschaft dt. Tonsetzer durch Fr. *Rösch, R. *Strauß u.

H. *Sommer; *Afma*, mit der Gegenorganisation der Verleger *Gema* seit 1933 verschmolzen in der **Stagma*). Durch die Entwicklung der *mechanischen Musik (*Schallplatten, *Rundfunk, *Tonfilm) sind viele neue Möglichkeiten in den Bereich des U.s getreten. Hierbei interessiert besonders die sog. „Zwangslizenz“, wonach ein Autor, der ein Werk für die Schallplattenaufnahme freigibt, es auch anderen Schallplatten-gesellschaften gegen entspr. Entschädigung freigeben muß. Auch die ausübenden Künstler haben Schutz ihrer Interpretation verlangt, doch sind diese Ansprüche noch strittig.

Lit.: Ernst Heymann, Die zeitl. Begrenzung des U. (Sitzungsber. d. pr. Akad. d. W. ph.-hist. 1927); [ungenannt], Entwurf eines Gesetzes über das U. an Werken der Lit., Kunst u. Photogr. (1932); Genossenschaft dt. Tons., Aufsätze u. Stellungnahme zum Entwurf (1932); A. Elster, Das U. (U.-Archiv Bd. 6, 1933); R. Fischer, Tonfilmrecht (Diss. Hdbg. 1931); H. R. Pintsch, D. U. am Tonfilm (Diss. Erlangen 1938); L. Fuchs, Die mech.-mus. U.e u. Zwangslizenzen (Diss. Göttingen 1933); B. W. Haberthür, Die u.-liche Lizenz u. Zwangsliz. (Diss. Basel 1933); E. Riese, Lizenzen an Werken d. Schrifttums u. d. Tonkunst (Diss. Bonn 1938); Marc Escolier, *Le Phonogr. et le droit d'auteur* (Paris 1931); A. Eschbach, U.schutz im Rundfunk (Diss. Lpz. 1932); H. O. de Boor, Vom Wesen des U. (Marburg 1932); J. M. Möller, D. urheherr. Aufführungsbegriff (Diss. Berlin 1938); K. *Gerstberger, Das U. an Werken der Tonk. als Persönlichkeitsrecht (ungedr. Diss. Münster 1919); R. Beyer, Die U.-Gesetze an Werken der Lit. u. Tonk. (Lpz. 1932); N. Sohn, D. Schutz d. mus. Kunstwerks gegen Verschandelung nach Ablauf d. urheherr. Schutzfrist (Berlin 1934); R. Hainneville, *Les droits de l'auteur sur son oeuvre* (Paris 1926); F. Heberlein, Das Auffggsrecht im schweiz. Bundesgesetz (Bern 1928); B. Marwitz u. Ph. Möhring, Das U. (1929); A. Melliger, Das Verhältnis des U.s zu den Persönlichkeitsrechten (Bern 1929); W. Becker-Bender, D. U.-Persönlichkeitsrecht i. mus. U. (Heidelberg 1940); [anon.] Die

Reform des dt. U. im Anschl. an die Rom-Konferenz v. 1928 (Berlin 1929); J. Villos, *Du domaine public-payant en matière de droit d'auteur* (Paris 1929). Grünebaum-Ballin, *Le droit moral des auteurs* (Paris 1928); M. Rintelen, Der Rechtsschutz des geist. Schaffens im geschichtl. Überblick (Rektoratsr. Graz 1931); H. Heuberger, Das schweiz. U. an Werken der Tonk. (Diss. Bern 1929); C. Gsell, Der Schutz der Titel an Geisteswerken (Diss. Zürich 1930). *Hist.*: *Vesque v. Püttlingen, Das mus. Autorrecht (Wien 1864); ferner jur. Lit. unter Rundfunk, Schallplatte, Tonfilm.

Urio, Francesco Antonio, * um 1660 wohl zu Mailand, 1690 als Franziskaner Kplm. an der Zwölfapostelk. in Rom, schrieb neben anderer KM ein Tedeum (Neudr. v. *Seiffert als Anh. zu *Chrysanders Händel-Ausg.), das Händel mehrfach ausgewertet hat (bes. im *Dettinger Tedeum*).

Lit.: Fr. *Chrysander in Allg. Musikal. Ztg. 1878/79; P. Robinson in SbIMG VIII 575ff.

Urspruch, Anton, * 17. Febr. 1850 zu Frankfurt a. M., † ebenda 11. Jan. 1907, Schüler v. I. *Lachner, *Raff u. Liszt, Lehrer am Hochschen u. Raff-Kons., erwähnenswert wegen s. hübschen kom. Oper *Das Unmöglichste von allem* (Karlsr. 1897 u. ö.).

Ursprung, Otto, * 16. Jan. 1879 zu Günzlhofen (Oberbayern), Priester, Kontrap.-Schüler v. G. *Rüdinger, promov. als Schüler v. *Sandberger u. *Kroyer 1911 zum Dr. phil., Diss. über *J. de Kerle*, von dem er eine Ausw. als DTB 34

hg., wurde Vikar der Hofk., 1926 Kanonikus, 1930 Hon.-Prof. a. d. Univ. München. Er schrieb (in Bückens Hdb.) *Die kath. Kirchenmusik* (1932 ff.); *Freisings m.-a. MG.* (in Korbinian-Festgabe 1924); *Restauration u. Palestrina-Renaissance* (1924); *MG Münchens* (1927); Abh. u. a.: Palestrina u. Dtschl. (P. Wagner-Festschr.); *Musikkultur in Spanien* (im Hdb. d. Spanienkunde 1932); *Span.-katal. Liedkunst d. 14. Jhs.* (ZfMW IV); *J. Brudieu* (Bull. V); *Neuere Lit. zur span. MG* (ZfMW XII); *Arab.-maur. Einfl. auf die abendl. MG* (dgl. XVI); *Stilvollendung* (Kroyer-Festschr. 1933); *Chorordnung im Augsb. Dom 1616* (Adler-Festschr.); *Vokalismus d. diskantbetonten Stils* (Kongr.-Ber. Basel 1924); *Griech. Einfl. im M.-A.?* (Kongr.-Ber. Leipzig 1926); dgl. in ZfMW XII; Hg. einer Sammlg. *Der Minne Orden u. Regel* (M.-Glab. 1925); *Studien z. Gesch. d. dt. Liedes* (AfMW IV—VI); *Die Gesänge d. hlg. Hildegard* (ZfMW V); *Der Hymnus aus Oxyrrhynchos* (Bull. III); *Josquin* (Bull. VI); *Pater Werlin* (ZfMW XVI).

Ut, die erste Silbe der *Guidonischen *Solmisation, heute wie *Do* = c.

Utendal, Alexander, * um 1530 in den Niederlanden, † 8. Mai 1581 zu Innsbruck als erzherzogl. Hkplm., schrieb Bußpsalmen, Messen, Motetten, Magnificats u. treffl. weltl. Lieder a 4—5, 1574 (eines in H. J. *Mosers *Studentenlust*).

Lit.: J. *Lechthaler, Die km. W.e v. U. (ungedr. Diss. Wien 1919); H. *Osthoff, Die Niederländer u. d. dt. Lied (1938) S. 333ff.

V

V, Abkürzung: 1) = *voces* (lat. = Stimmen); 4 v. (*quatuor vocum*) = 4-stg.; 2) = *Violino; 3) Vc = *Violoncello; 4) V. S. (ital. *Volti súbito*) = rasch umblättern! 5) ♪ = Versus (im *greg. Gesang).

Vaccari, Nicola, * 15. März 1790 zu Tolentino (Ital.), † 5. Aug. 1848 in Pesaro, Schüler v. *Paisiello in Neapel, begann als Opernkomp., war aber seit 1829 in Paris u. 1832 ff. in London als Gesanglehrer erfolgreicher, zuletzt Komp-

Moser, Musiklexikon.

Prof. u. Insp. am Mailänder Kons., heute noch bekannt durch die Solfeggien u. Vokalisieren seines *Metodo pratico di canto italiano per camera u. 21 Ariette per camera*.

Lit.: Giulio Vaccai (sein Sohn), *Vita di N. V.* (1882).

Vaet (spr. fät), Jakob, * in den Niederlanden, * 8. Jan. 1567 als kais. Hkplm. in Wien (schon unter Karl V. u. Ferd. I. Kap.-Sänger), schrieb *Modulationes* 5 v. (1562); auch viel in Sammel-

werken. 6 Motetten hg. v. E. H. Meyer (Wolfenbüttel 1933).

Vagans (lat. = Landstreicher), die fünfte Stimme, weil sie in dem bereits 4stg. gesättigten Satz als oft zuletzt nachkomponierte springen mußte, wo sie noch einen Platz offen fand. Vgl. auch Contratenor.

Valentin, Erich, * 27. Nov. 1906 in Straßburg (Els.), stud. 1923/24 in Magdeburg bei O. *Volkmann, dann in München MW bei *Sandberger, A. *Lorenz und G. F. *Schmidt, Komp. bei *Courvoisier, Kl bei G'schrey, Part. bei *Röhr, wurde 1928 Dr. phil., danach Musikkritiker in Magdeburg, ab 1936 in München, seit 1939 Lehrer an der Reichshochschule Mozarteum in Salzburg, Leiter des Zentr. inst. f. Mozart-Forschung und Gen.-Sekt. der Stiftg. Mozarteum. Er schrieb: Die Entw. der Toccata im 17./18. Jh. (Diss. München, gedr. 1930, dazu Beisp. e mit Kaller, *Liber org.* V, Mainz 1933); F. E. Fesca (Mitteldt. Lebensbilder V, 1930); G. Ph. Telemann (Burg b. M. 1931); J. H. Rolle (Jb. f. Sachsen-Anh. IX, Magdeb. 1933); MG Magdeburgs (Magdeburger Geschbl. 1934); Mitarb. am themat. Katalog der Instr.-Musik d. 18. Jhs. (Wolfenb.); R. Wagner (Bosse 1937); Das Liedschaffen Pfitzners (Mitteilg. n d. dt. Akad. 1938); H. Pfitzner (Bosse 1939), H. Sommer (Braunschweig 1939); *Ewig klingende Weise* (V. Wesen u. Werden dt. Mus., Bosse 1940, 241); *Das Mozarteumsbüchlein* (ebd. 1941); Dichtung u. Oper (AfMF 1938); Wege zu Mozart (1941, 842); Beethoven (Salzbg. 1942); Dt. Dichtg. und Musik im Osten (Krakau 1943); Aufsätze in dem von ihm hg. Neuen Mozart-Jb. I u. II, im Neuen Beethoven-Jb. X; Hg. der FAE-Sonate v. Schumann-Brahms-A. Dietrich (Magdeb. 1935); 117. Ps. v. Telemann (Wolfenb. 1936).

Valentini, Giovanni, wurde 1619 kais. Org. in Wien, nachdem er Ferdinand III. schon als Erz. seit 1614 in Graz gedient, gab 6stg. e Motetten (1611), 5 Bücher Madrigale a 3—11 (zw. 1616 u. 25), kirchl. Konzerte, *Canzoni per sonar* usw. heraus. Unter den his. Werken (Messen, Magnif., Stabat, Vespere) fesseln besonders 4-5stg. e Sonaten in Kassel: daraus eine kühne „enharmon. Son.

a 5“ hg. in *Riemanns *Alter Kammermusik* u. v. Dameck im Afa-Verlag.

Valentini, Giuseppe, * 1681 wohl zu Rom, um 1710 in Bologna, um 1735 am florentin. Hofe, bot in Triobesetzung 12 Sinf. op. 1 (1701), 7 *Bizarrerie* op. 2, 12 *Fantasia* op. 3, 12 *Suonate* op. 5; f. V u. Vc 8 *Idee da camera* op. 4; f. V u. Bc 12 *Sonate da cam.* op. 8 (1714); 12 *Conc. grossi à 4—6* op. 7 (1710); 12 Vc-Soli (London um 1720). Eine Trioson. hg. v. *Moffat (Simrock, 1913).

Valerius, Adriaan, * zu Middelburg (Holland), † 27. Jan. 1625 zu Veer, wo er seit 1606 als Notar wirkte, veröffentlichte 1626 zu Harlem in Lautentabulatur *Nederlandsche Gedenckclanck* (z. T. hg. in den Publ. der Vereiniging voor Noordnederl. MG II 1871, 2 Haag 1893, 3 Utrecht 1931); daraus wurden in Dtschl. berühmt durch Ed. *Kremsers Bearb. (1879) *Wir treten zum Beten, Wilhelmus v. Nassauen, Bergen op Zoom* usw.

Van den Borren s. Borren.

Van der Pals s. Pals.

Vanderstraeten (spr. -sträten), Edmond, * 3. Dez. 1826 zu Oudenaarde, † ebenda 25. Nov. 1895, stud. in Gent Philos. u. lebte seit 1857 in Brüssel als Musikkritiker u. Archivar; außer Abhh. über die MG. seiner Vaterstadt schrieb er vor allem: *La musique aux Pays-Bas* (8 Bändchen, 1865—88, eine Fülle v. Einzelnachr.), auch über vläm. Musiker in Italien u. Spanien, über Lassus, über Karl V. u. die Musik usf.

Van der Stucken (spr. stücken) Frank, * 15. Okt. 1858 zu Frederiksburg (Texas), † 18. Aug. 1929 in Hamburg; erwuchs in Antwerpen als Schüler v. *Benoit, dann i. Leipzig bei *Reinecke u. *Grieg, seit 1884 in New York, wo er bis 1895 den *Arion* dirig., dann bis 1907 Sinf.-Dirig. u. Kons.-Dir. in Cincinnati. Seitdem lebte er meist wieder in Dtschl., auch tonsatzetrisch hervorgetreten.

Van Duyse (spr. deuse), Florimond, * 4. Aug. 1843 in Gent, † ebenda 18. Mai 1910, wurde Advokat, hatte aber auch mit 11 Opern Erfolg u. ist vor allem als vläm. Volksliedforscher zu nennen; s. Hauptwerk: *Het oude nederlandse Lied* (4bdg. 1903—08); Hg. v. Phalèses *Duytsch musijk boeck* v. 1572 (Lpz. 1903) u. des 1. u. 2. *Musijk boexken* v. T. *Susato [1551].

Lit.: P. *Bergmans, *Notice sur Fl. v. D.* (1919).

Vanhall s. Wanhal.

Van Lier, Jacques, * 24. April 1875 im Haag, wurde 1891 Solo-Vc in Amsterdam, 1892 in Basel, 1897 beim Berliner Philh. Orch., 1899—1915 Lehrer am Klindworth-Scharwenka-Kons., seitdem im Haag Kammermusikspieler (Trio mit van Boos u. van Veen. Er schrieb: Vc-Bogentechnik, Moderne Vc-Technik, u. bot viele Neudr. alter Vc-Lit.

Vannius s. Wannenmacher.

Variante, 1) Abweichung einer Lesart in verschiedenen Quellen; 2) absichtliche Änderung einer Stelle bei Wiederkehr (auch zur Erleichterung oder Erschwerung), während „*Variation“ die planvolle Abwandlung eines ganzen Themas betrifft; 3) von H. *Riemann geprägter Ausdruck für die Mollverwandtschaft auf gleicher Grundstufe (*Maggiore—Minore*, z. B. c-moll—C-dur (im Gegensatz zur terzverwandten *Parallelen- u. *Medianten-Beziehung); besonders in der Romantik (Schubert) als bloße „Beleuchtungsregie“ vielbeliebt; vgl. auch *picardische Terz.

Variation (Veränderung) nennt man die Abwandlung eines Themas; ist eine der bedeutsamsten Techniken innerhalb der musikalischen Komposition und begegnet allenthalben bei Themenwiederkehren (z. B. im Solokonzert, in der Sonatendurchführung, als „variiertes Strophenlied“ usw.). Selbständig als „Thema mit V.en“ wurde es zu einer der wichtigsten Ketten-*Formen der Musik. Im frühen 16. Jh. (L. *Senfl) bieten sie sich als zyklische Lösungen eines Cantus firmus-Problems vokalistisch dar; am Ende des Jhs. (engl. *Virginal-Musik) wird die Kernweise mit wechselndem Figurenwerk umspielt, auf dem Weg John *Bull — *Sweelinck — S. *Scheidt entwickeln sich daraus planmäßige Steigerungen zumal am Geländer eines nacheinander durch alle Stimmen geführten Volks- oder Kirchenliedes. Diese Liedvariation (Orgelpartita) erlebt bei Bach vor allem eine wachsende Poetisierung nach dem Sinn der Textstrophen, was M. Reger nochmals aufnimmt. In der weltl. Spiel-

musik des Barock entfaltet sich die Var. zunächst als bloße Umtaktierung (Variationen-*Suite); dann als *Ostinatokettung (*Ciaccona, *Passacaglia), schließlich besonders als *Diminuierung* (*Double), d. h. als unterteilende Auflösung der Sopran-Melodie oder als *Figuration des Harmonieverlaufs; so schimmert noch bis zu Mozart das Thema stets großrhythmisch, harmonisch u. melodisch unverkennbar durch (*strenge* Variationsform). Jene Kühnheit der Umformung, die das Thema zu lauter eignen Charakterstücken phänomenologisch abwandelt (*freie* Variationsform), wurde erstmals bei Bach (Goldberg-Variationen) Ereignis (doch auch hier noch mit Ostinato-Bindung), ihren zweiten Hochgipfel erreichte sie in Beethovens Diabelli-Variationen. Zum Vergleich der „freien“ u. „strengen“ Bearbeitungen stelle man neben Brahms' Händelvariationen die Händelschen Verwandlungen des gleichen Themas oder Regers Mozart-Variationen neben die A-dur-Sonate des Wlfg. Amadeus. (Zur Psychologie der Themenrückkehr siehe *Formen). — Bleibt hier meist der statische Rahmen der Liedform erhalten (der späte Beethoven sprengt ihn allerdings manchmal durch freie Phantasie-Einschübe), so spielt in der Musik das Variieren auch eine außerordentliche Rolle in der Fortspinnungsgestalt der Fantasie, so mit *Ricercar und *Fuge und besonders derartigen Zyklen über ein- und dasselbe Thema, wie in Bachs *Musikal. Opfer und Kunst der Fuge*, ferner aber in der Motivaufschlüsselung des Themas mittels sinfonischer Durchführung (Haydn, Beethoven, Brahms, Bruckner), schließlich mit der Leitmotiv-Abwandlung, wie sie Wagner seit den *Meistersingern* und vollends im *Ring* genial gehandhabt hat.

Lit.: R. Greß, Die Entw. der Kl-Var. v. A. Gabrieli bis zu J. S. Bach (Diss. Tüb. 1926, Bärenr. 1929); H. Fischer, Die Var. (in *Martens' Reihe II); Drag. Tomaš-Wukadinovič, Die Veränderungsform bei d. Hauptmeistern d. Kl-Mus. vor Bach (Diss. Prag 1928); M. *Friedland (j.), Zeitstil u. Persönlichkeitsstil in den Var.-Werken der mus. Romantik (1930); Dorle v. Rabenau, Die Klaviervar. zwischen Bach u. Beethoven (Diss. Berlin 1940).

Varsoviennne, Tanz aus Warschau im ruhigen $\frac{3}{4}$ -Takt.

Vaticana, die 1904 päpstlich eingeführte Ausgabe der liturgischen Gesangbücher, welche statt der *Medicaea auf die älteren Fassungen des *gregorianischen *Chorals zurückgreift.

Vatielli, Francesco, * 1. Jan. 1877 zu Pesaro, stud. dort Komp. bei *Mascagni, in Bologna und Florenz Philol., wurde 1905 Mus.-Lehrer am Liceo zu Bologna, 1906 auch (als Nachf. *Torchis) Bibl. u. 1924/25 vorübergehend Dir., zugl. Doz. f. MG a. d. Univ., Mitgr. u. Vizepräs. der *Associazione dei musicologi italiani*, 1922/23 Hg. der *Cultura musicale*. Er schrieb u. a.: *Un musicista Pesarese* (= *Zacconi, 1904); *I canoni mus. di Zacconi* (1906); *L. Zacconi* (1912); *La Lyra Barberina di B. G. Doni* (1908); *Riflessi della lotta gluckista in Italia* (1914); *Il Corelli e i maestri bologn. del suo Tempo* (1916); *La bibl. del Lic. mus. di Bologna* (1916); *Primordi dell' arte del Vc* (1918); *Vita ed arte mus. a Bologna* (ges. Studien 1922/27); *Materia e forme della mus.* (1922/28); *La scuola mus. bolognese* (1928), *La stampa mus. a Ferrara, Bologna, Modena e Parma in Tesori delle Bibl. d'Italia* (Maild. 1932); *L'Oratorio a Bologna negli ultimi decenni del seicento* (Note d'arch. 1938); auch 2 Satiren (1913 u. 23). — Hg. von *Antiche cantate d'amore und spirituali*, *Antichi maestri bologn.* (*Banchieri und Azzuaivolo). V. ist auch Komponist.

Vaudeville (franz., spr. wödewill), von *voix de ville* = Stimme der Stadt, oder vläm. *wat de wilt* = *Quodlibet oder *Vault de ville* = Liebling der Stadt?), Liederspiel auf Jahrmärkten, dann das darin gesungene *Couplet (daher auch für dieses in der Schluß-Nr. v. Mozarts *Entführung*); Sammlungen solcher: *Le Clé du Caveau* (1807, *72), *La Musette de Vaudeville* (hg. von J. D. Dohn 1822). In der *Opéra comique, die zunächst gänzlich von der Benutzung bekannter V.-Melodien lebte (vgl. L. Holzer in Studien zu DTÖ XIII S. 29ff.), wurde ein wichtigster Vorgang ihr allmählicher Ersatz durch eigene Arien u. Arien, so bei Glück 1755—62.

Vaughan Williams (spr. wān uill-jems), Ralph, * 12. Okt. 1872 zu Down Ampney bei Cirencester (Engl.), stud.

am Trinity Coll. zu Cambridge (1894 Bacc., 1901 Dr. mus.), Schüler u. a. v. *Wood, *Parry, *Stanford, 1897/98 auch v. M. *Bruch, 1909 v. *Ravel. Er war 1896—99 Org., las in Oxford u. lehrte jetzt Komp. am Royal Coll., sammelte Volkslieder (hg. bei Novello) u. war Mit-hg. des *Engl. Hymnal* (1906). Mit der Vertonung v. W. Whitmans *Toward the Unknown Region* (1907) erregte er erste Aufmerksamkeit, u. seine mystische *Sea Symphony* (1910), 4sätzig mit Chor (Whitman), die von Ähnlichem bei *Stanford weit absteht, machte ihn zum geachtetsten Tonsetzer der jungen *engl. Musik; es folgten eine *London-Sinf.* (mit Straßenrufen) u. *Pastoral-Sinf.* (1922, mit Sopr.-Solo). Weitere Werke: *Willow Wood* (Ch, Orch.); *My-stical Songs* (Bar, Ch, Orch.); *Fantasia über Weihnachtlieder* (Ch, Orch.), *Sancta Civitas* (dgl.), ein *Tedeum* (1929), *Kantaten Job* u. *In Windsor Forest* (1931), *Benedicite, The Shepherds of the delectable mountains* (Soli, Ch, Orch.); a capp.-Messe (1920); *Str-Fantasia über ein Thema v. *Tallis* f. Orch.; *Norfolk-Rhaps.*, *In the Fen Country, The lark ascending* (m. V.-Solo); *Liederkreis On Wenlock Edge* (T, StrQu, Kl); *Suite Flos campi* (Br, kl. Orch., Stimmen); 3 *Rondels of Chaucer* (Ges. u. StrTrio, 1920); *Concerto academico* (V, Orch.); *Musik zu den Wespen* (Aristoph. 1909, auch *Suite*); *Kl-Quint.*; *Str-Quint.*; *StrQu*; 3 *Orgelpräl.* über *Walisische Hymnen*; *Präl. u. Fuge c-moll* (1933); f. Ges. u. Kl: *The House of Life, Songs of Travel, Stevenson-Lieder*, *Volksl.-Bearb.*, *kom. Oper Sir John in Love* (1930, dt. v. Anton Mayer), 2 un-gedr. *Musikdramen*, *Ballett*, *Militär-Suite* usw.

Lit.: A. E. F. Dickinson, *An Intro-d. to the music of R. V. W.* (1928); E. *Dent in *Adlers Hdb.* 21050f.; E. Evans, *Modern Brit. Composers*, Fox Strangways u. H. Howells in *Music and Letters* 1920/22; R. H. Hull, *The sinf. of V. W.* (Mus. Opinion, Jan. 1934); Fr. Howes, *The dramatic works of R. V. W.* (London 1937).

Vecchi (spr. wekki), Horatio, * 6. Dez. 1550 zu Modena, † 19. Febr. 1605 ebendort, schon vor 1586 Domkplm. zu Reggio, bis 1593 Kanonikus zu Correggio, seit 1598 Hkplm. in Modena. Sein bekanntestes Werk ist die um 1594 auf-

gef., 1597 u. 1610 gedr. doppelchörige Madrigalkomödie *Il Amfiparnasso* (=Die Vorhöhen des Parnaß, Neudr. in Eitners Publ. 29 u. *Torchi IV), die je einem 4-stg. Chor Rede u. Gegenrede dram. zuteilt. Sehr lebendig sind auch seine Klangspiele im Gebiet v. Madrigal u. Kanzone (so die Affektzeichnungen seiner *Veglie di Siena ovvero i varii humori della musica moderna* a 4—6, 1604, in Nürnberg 1605 als *Noctes ludicrae*, von Einfl. auch auf die dt. *Quodlibet-Komp.en, hg. von B. Somma, Rom 1941); er bot 3stg.e Canzonetten: 1597 u. 99 (1 dt. 1608); 4 Bücher 4stg.e (1580—90, Ges.-Ausg. Nürnberg 1593) u. 6stg.e (1587); 4stg.e Canzonen (Phalèse 1611, dt. 1600 u. 14); Madrigale: 6—7stg. 1583 u. ö.; 5stg. 1589; gemischte Sammlungen *Selva di varia ricreatione* a 3—10 (1590, *95) u. *Convito musicale* a 3—8 (1597, *98); auch vieles in Sammelw.; — der geistl. Komp. ist aber gleichfalls vollwertig mit 6—8stg.en Messen (1607, hg. v. s. Schüler P. Braus), Dialogen, 4—8stg.en Motetten, einem 4stg.en Hymnen-Jg., Lamentationen f. 4 gleiche Stimmen usw.

Lit.: J. C. Hol, H. V. als weltl. Komp. (Diss. Basel 1917, I Biogr.), Forts. im Schweizer Jb. f. MW; ders. in Scheurleer-Festschr. u. RMI 37/I, 40 und 43; G. Roncaglia, *Il luogo e la data di nascita di O. V.* (Rass. mus. 1929); ders., *Di insigni musicisti modenesi* (Modena 1929); E. *Dent in SbIMG XII 330; L. Frati, *Un cap. autobiogr. d'O. V.* (RMI 25/I, 1915); C. Perinello, *L'amfiparnasso di H. V.* (*ibid.* 41, 1937); *hist.*: A. Catelani, *O. V.* (1858). Scheiring Beisp. 164.

Vecsey (spr. wätschä), Franz v., * 23. März 1893 in Budapest, † 6. April 1935 in Rom, V-Schüler s. Vaters und von *Hubay, debütierte 1903 in Berlin, reiste schon 1904/05 mit H. *Zilcher in USA. und wurde ein hervorragender Geiger.

Veidl, Theodor, * 28. Febr. 1885 zu Wysotschau bei Saaz (Böhmen), Schüler (Dr. phil.) v. *Rietsch (hj.) in Prag, wo er (nach Thkplm.-Stellungen) seit 1918 als Komp., auch Lektor a. Musikinst. d. Univ., lebt. Er schrieb 3 Opern (*Krawitz*), Sinf., Orch.-Lieder, Melodr. und ein Buch: *Beethoven als Meister des mus. Humors* (1928).

Lit.: E. K. Pohl, Th. V. (Musikbl. d. Sudetendt. I, 1937 und in ZfM 105, 1938).

veloce (ital., spr. welötscha), behende.

Venezianische Schule nennt man, obwohl schon mindestens seit dem 14. Jh. Tonsetzer in Venedig bedeutsam gewirkt, nach C. v. *Winterfelds Vorgang (1834) die Komponistenschule der Schüler *Willaerts (der seit 1527 Kplm. an S. Marco war), also C. de *Rore, N. *Vicentino, *Zarlino, beide *Gabrieli usf., dazu die Organisten Buus, A. *Padovano, C. *Merulo, J. *Guami usw. — Gewiß hat die Markuskirche mit ihren zwei Choremporen u. 2 Orgeln die Wechselchörigkeit stark begünstigt (ihre dt. Nachahmer: H. L. *Haßler, H. u. M. *Praetorius, J. *Gallus, Chr. *Demantius, H. *Schütz usw.), aber diese stammt keineswegs aus Venedig (siehe Apsidenchöre); eher darf man dem *genius loci* der Lagunenstadt jenen besonderen Farbensinn zuschreiben, der nicht nur ihre Maler, sondern auch ihre Musiker auszeichnete und ebenso wie die Ausbildg. des Madrigals auch die der Orch.-Sonate begünstigte, vor allem aber im 17. Jh. hier eine besondere Blüteepoche der *Oper (*Monteverdis Spätzeit, *Cavalli, *Cesti, *Legrenzi, *Pallavicino usw.) hat zustandekommen lassen.

Lit.: F. Caffi, *Storia della mus. nella già Cappella Ducale di S. Marco in Venezia* (Venedig 1854—55); T. *Wiel, *I Codici mus. contariniani nella R. Bibl. di S. Marco* (Venedig 1888); G. Bustico, *Bibliogr. delle storie e cronist. dei teatri it.* (Mailand 1929); G. *Benvenuti, *Ist. e Mon. dell'Arte mus. it.*, Vol. I u. II (Mailand 1931—32); Ch. Van den *Borren, *Les débuts de la mus. à Venise* (Brüssel 1914); G. *Tebaldini, *L'anima mus. di Venezia* (RMI 1908); Associazione dei Musicologi it., *Cataloghi delle Biblioteche Guerini-Stampalia, S. Marco, Correr, Ospedaletto*; H. *Prunières, *Cavalli* (Paris 1931); Sammelwerk: *La Scuola Veneziana* (Siena 1941).

Venosa s. Gesualdo.

Ventadorn, Bernart v., s. Troubadours.

Ventile (v. lat. *ventus* = Wind) nennt man Vorrichtungen, um dem Wind den

Weg nach Belieben zu eröffnen oder zu verschließen, und zwar 1) bei der Orgel die automatischen Saug- u. Schöpf-V.e bei den Bälgen u. Kropf-V.e zum Druckausgleich in den Kanälen, sowie die nur auf Tastendruck (ggf. mit pneumat. oder elektr. Übermittlung sich öffnenden) Spielventile zur Kanzelle bzw. Pfeife; 2) bei den neueren Blechblasinstrumenten: eine Vorrichtung zunächst am Waldhorn, um durch Verlängerung der Schallröhre mehrere um je einen Ton oder Halbtton tiefere Obertonreihen zu gewinnen u. so die lückelose Folge der Halbtöne erzeugen zu können, (s. Überblasen), erfunden statt des primitiveren Klappensystems v. Kälbel (1770) 1813 durch den Berliner kgl. Kammermusiker Heinr. Stölzel (1777—1844, einen Abkommen v. G. H. *Stölzel), der erst bei der Patenterteilung 1818 einen gew. Blümel beteiligen mußte, um einen Prozeß zu vermeiden (R. *Eitner in MfM XIII); diese V. sind durch Federn senk- oder waagrecht bewegte Zylinder (*Pistons*), die den Umweg f. d. Luft öffnen oder schließen. Doch muß die Erfindung in der Luft gelegen haben, da schon von 1806 eine V.-Trp. v. Kerner (Wien) im Museum zu Tölz liegt (ZfInstr.bau XXX, 1909, S. 36). Die Verbindung von 3 V.en ermöglicht eine Vertiefung bis zur (etwas zu hohen!) überm. Quarte. Bald wurden die V. auch auf Trp, Tuba usw. übertragen; Verbesserungen von Ad. *Sax und K. Kottek (Wien 1907) sind z. T. nicht durchgedrungen. Neben diesen Verlängerungs-V.en hat man aber auch Verkürzungs- (also Tonerhöhungs-) V.e gebaut, so 1824 in England, 1829 in Deutschland, dann auch in Frankreich, die sich vielfach als noch praktischer durchgesetzt haben.

de Vento (von Winde), Ivo, * um 1540 in den Niederlanden, † 1575 in München, dort seit 1556 unter *Lasso, zu dessen besten Schülern er gehört, dann wohl bei *Merulo in Venedig, seit 1564 als Münchner Hoforg. nachweisbar, 1568 erbprinzl. Hkplm. in Landshut, seit 1570 wieder Org. der Münchner Hkp. Er schrieb außer 2 hs. Messen u. gedr. Motetten (4stg. 1569/74, 5stg. 1570) treffliche *Neue teutsche Lieder* (3stg. 1572/73/76/91; 4—6stg. 1570/71/82).

Lit.: K. *Huber, J. de V. (Diss.

München 1917); ders. in der Sandberger-Festschr. 1919 (Doppelmeister; über Ivo Barre); H. *Osthoff, Die Niederländer und das dt. Lied (1938) S. 242ff.

Veracini (spr. weratschini), Antonio, ein Florentiner, der 1692 als op. 1 Triosonaten, als op. 2 Kirchenson.en f. V u. Bc, als op. 3 (1696) Kammersonaten f. V u. Bc bot, in denen besonders die *Larghi* hervorragen; Neudr. bei J. W. *Wasielowski, Die V. im 17. Jh., Beisp. 37 u. 38; 2 Solo-Son.en hg. v. G. *Jensen (Augener).

Veracini, Francesco Maria, als Neffe des Vorigen, * 1. Febr. 1690 zu Florenz, † 1750 bei Pisa, erregte als Solist 1714 in Venedig Aufsehen (s. Tartini), spielte dann 2 Jahre zu London in den Zwischenakten der ital. Oper, war 1717—22 Kammer-Virt. in Dresden, lebte dann lange beim Grafen Kinsky in Prag und 1736—45 nochmals in London. Der sehr selbstbewußte Künstler hat mehrfach (Dresden) unter geistigen Störungen gelitten. Seine früh romantisierenden 12 V-Sonaten op. 1 (Dresden 1721) und noch mehr die 12 *Sonate accademiche* op. 2 (London 1744) gehören zum Bedeutendsten und Schönsten, was das 18. Jh. in dieser Gattung hervorgebracht hat (Neudr. v. F. *David [J.], G. *Jensen, J. W. v. *Wasielowski, *Wotquenne-Cornélis, *Moffat, *Schering, Jacobsen *Klengel, Fürst Dulow, *Torchi), wenn auch das Publikum sich erst allmählich an den eigenartigen Stil gewöhnen mußte. Die hs. Werke in Dresden stehen etwas zurück. Als Spieler war er die glänzendste Erscheinung zw. *Corelli u. *Tartini.

Lit.: A. *Moser, Gesch. d. V.spiels S. 231ff.; A. R. Naldo, *Un trattato inedito e ignoto di F. M. V.* (RMI I, 1938).

Veränderung s. Variation.

Verbände s. Reichsmusikkammer u. Vereine.

Verbotene Fortschreitungen s. Parallelen, Kontrapunkt, Stimmführung, Tritonus, Querstand.

Verdelot, Philippe, † vor 1567, ein gebürtiger Franzose, der um 1525—65 in Italien (vorzugsweise Venedig) lebte u. zu den frühesten Madrigalisten gehört. Man kennt: 4stg.e Madr. (I 1537, II 36, 237, beide zus. seit 1540 mehrf.,

III 37); 5stg.e v. ihm u. andern (I od. II 37, 38, III um 38, IV 40), 6stg.e dgl. (I 41, 2 verm. 46, II 61); Madr. v. ihm in Lautenbearb. v. Adr. *Willart erschienen schon 1536; eine Messe bei Scotto 1544, 4stg.e Motetten 1549 u. in vielen Sammelw. Auch fügte er zu *Jannequins *Bataille* einen *Vagans. Neudrucke in *Maldeghems *Trésor*, P. *Wagners *Das Madr. bei Palestrina*, H. *Riemanns Hdb. II 1, *Schering Beisp. 97/98.

Lit.: A. *Einstein (j.) in SbIMG VIII (dabei ebenfalls i. Neudr.).

Verdi, Giuseppe, * 10. Okt. 1813 zu Roncole bei Busseto (Parma), † 27. Jan. 1901 zu Mailand. Da man ihn ins Cons. nicht aufnahm, wurde er Schüler von Lavigna, dem Cembalisten der Scala, und debütierte 1839. mit einer Oper *Oberto*; V. hat insges. 26 Opern geschrieben. Sein früher Rival war O. *Nicolai. Unter den nächsten, wenig erfolgr. Opern stehen *Nabucodonosor* (1842), *Ernani* (1844), *Il Corsaro* (1848), *Luisa Miller* (1849) als die mehr beachteten. Hochberühmt wurde der Meister durch das Dreigestirn *Rigoletto* (Mailand 1851), *Il Trovatore* [Der Troubadour] (Rom 1853) u. *La Traviata* (Venedig 1853); *Les vêpres siciliennes* (Paris 1855), *Simone Boccanegra* (Venedig 1857) u. a. blieben wieder im Schatten, bis *Il Ballo in Maschera* [Der Maskenball] (Rom 1859) erneut ein Haupterfolg wurde; *La forza del destino* [Die Macht des Schicksals] (Petersbg. 1862), der teils 1847, teils 1865 geschriebene, daher stilistisch ungleiche *Macbeth* u. der in vielem geniale *Don Carlos* (1867) haben erst spät volle Würdigung gefunden, während *Aida* (1871 [zur Eröffnung des Suezkanals] in Kairo) sofort nach Verdienst bewundert wurde. 1874 folgte das *Requiem* (Faks.-Ausg. 1941, vgl. dazu I. *Pizzetti in *Musica d'oggi* 1941), 1887 *Otello*, 1892 *Falstaff* (beide textiert von *Boito); ferner 4 *pezzi sacri* (Stabat, Tedeum, Ave und ein Lobges. auf die Jungfrau), ein Notturmo f. 3 St. u. Fl, ein StrQu (e-moll, 1873).

„Wir kennen heute den Menschen V. meist nur als kaltfeurigen Greis, als den um Wagner beunruhigt herumspürenden Alten zwischen *Aida* und *Otello*, und für die Deutschen wird dieser wundervolle Vollender seiner Laufbahn wohl in ähnlicher Weise, der

V. bleiben, wie uns der Spätmeister von *Schöpfung* u. *Jahreszeiten* ‚den‘ eigentlichen Haydn bedeutet. So hoch man zumal auch den Endgipfel des *Falstaff* als unerhört reich inspirierte u. bis ins Äußerste durchmodellerte Partitur stellen muß — unter richtiger Leitung das ‚rescheste‘ Buffowerk der gesamten Lit. —, so wird doch der mittlere V. für die Italiener als ihr eigentlicher Opernmeister gelten dürfen. Dieser V. des *Risorgimento*, tief religiös u. glühender Patriot, Romantiker auf V. Hugoschen Pfaden, Freund der Cavour u. Manzoni, erregt 1844 mit dem Revol.-Chor im 3. Akt des *Ernani*, der in der Krypta des Aachener Münsters spielt, dann 1846 mit der vaterländischen Haltung seines *Attila Furore*, er schreibt 1848 seine *Battaglia di Legnano*, in deren 3. Aufz. die Todesritter in der Gruft v. San Ambrogio schwuhgvoll schwören, Italiens Tyrannen über die Alpen zurückzutreiben. Im nächsten Jahr kauft er vom Ertrag seiner bedeutenden *Luisa Miller* ein Güthen beim Heimatort Busseto, S. Agata, wird, Viehzüchter, Jäger, Deputierter wie sonst irgendein kleiner Gutsbesitzer, aber er liest auch die griech. Klassiker u. bewährt sich lebenslang als Schiller-Enthusiast. Nun schreibt er, der zäh-bedürfnislose Weinbauer, von diesem bescheidenen Landhaus her, die drei Welt-erfolgsopern, an denen Wagner in Zürich damals schöne Exempel für seine große Hinrichtung der Musizieroper in *Oper* u. *Drama* hätte finden können... Entscheidend ist ihm die Melodie, diese oft berauschend einprägsame u. schöne Linienformung eines Hochbegnadeten, ohne daß solche *Melodie* an sich flachgedankenlos sein müßte. Im Gegenteil: je älter V. wird, desto einmaliger aus der Situation entsprungen nehmen sich seine weltläufig gewordenen Einfälle (gleich, ob Arien oder Chöre) aus, u. desto genialer werden auch s. orchestrale Stimmungsgemälde: als Höhepunkt neben der Elfenszene im *Falstaff* wohl jene 3. *Aida*-Eintlg., die das nächtl. Rascheln des Nilschilfs malt...“ (H. J. Moser, Epochen der MG, S. 156ff.).

„V.s 1. Periode steht musikalisch unter dem Zeichen *Bellinis u. *Donizettis, zeichnet sich aber durch einen stark erregten nationalen Ton aus. Die 3 Werke

v. 1851/53 nähern sich dem Geiste nach der franz. Oper, offenbaren aber bereits das dem Meister eigene glühende Pathos u. s. scharfen dram. Blick. Vom *Maschenball* an beginnen s. Versuche, die große Oper aus sich selbst heraus zu überwinden. In der *Aida* ist das Ziel erreicht in einer Wagner ebenbürtigen, doch von ihm grundverschiedenen Art. Während dieser v. d. dt. *Romantik mit ihrer Erlösungs- u. Läuterungsidee, ihrem Drang nach Symbolik u. Metaphysik herkam, bleibt der Sohn des Südens auf dem Boden des Sinnlich-Realen. Nicht die Flucht in eine übersinnl. Welt, sondern die künstlerische Verklärung der sinnl. ist s. Ziel. Es ist darum kein Zufall, daß er schließlich bei Shakespeare endete. Dem allen entspricht bei V. auch ein ganz anderer Stil. Der Ausdruck ruht nach wie vor beim Gesang, das Orch. wird zwar bis aufs feinste ausgestaltet, bleibt aber stets Kommentar u. Hintergrund u. wird nie sinfonisch im Sinne Wagners. In neuer, geläuterter Form stehen die alten Gesangsformen wieder da: ein schon im *Otello* bis zum Parlando gehendes *Rec.* u. die geschlossenen Formen, meisterhaft der Szene angepaßt u. mit dem langen Atem einer bei aller Einfachheit hinreißenden Melodik erfüllt. Der *Falstaff* des 79jg. en mutet wie ein Wunder an: es ist das Erzeugnis einer völlig neuen Buffokunst, der lachenden Kunst eines Weisen, dem nichts Menschliches fremd geblieben ist, ohne die alten Buffogrimassen u. sonstigen Zugeständnisse an den Geschmack des großen Publikums, eine intime Kammeroper, wie sie die Welt seit dem *Figaro* nicht mehr gesehen hatte..." (H. *Abert, Mus.-Lexikon).

Eine (zeitweilig antiwagnerisch forcierte) V.-Renaissance hat eine ganze Reihe von Nebenwerken wieder auf die dt. Bühne gestellt, so von Werfel (j.) bearb. *Die Macht des Schicksals* (1925), *Sim. Boccanegra* (1929), *Die siz. Vesper* (1931), von G. *Göhler Luise Miller (1927), *Macbeth* (1928), ferner *Die Räuber* (Wuppertal 1928), *Nabucco* (Mannh. 1928), *Die beiden Foscari* (bearb. von R. Franz, Lpz. 1929), *Die Schlacht bei Legnano* (als „Das heilige Feuer“ bearb. v. J. *Kapp, dt. Urauffg. Bremen 1937), *Die Jungfrau von Orleans* (Volksoper

Berlin 1940) usw. — Verdische Briefe: an Du Locle hg. von *Prod'homme (*Mus. Quarterly* 1921); an Escudier dgl. (RMI 1928); an Arrivabene hg. von Alberti (Maild. 1932); G. Morazzoni, *Lettere inedite* (Mail. 1929); an Waldmann u. a. (hg. v. Della *Corte und Damerini im Pianof. 1926); an A. Somma (hg. v. Pascolato 1901); Luzio, *Epistolario V. ano* (La Letteratura, 1904); ders., *Carteggio inedito di G. V. con C. e G. De Sanctis* (Roma 1935); wichtige Quelle: *Cesari und Luzio, G. V., *i copialettere* (Lpz. 1913, Vorw. v. Scherrillo). V.-Bibliogr. v. C. Vanbianchi. (Ricordi 1913).

Lit.: A) Biogr. u. allg. Darst.: a) dt.: H. *Gerigk (Athenaion 1932); K. *Holl, V. (1939, 243); A. Baresel, G. V. (Leipzig 1938); H. J. *Moser, G. V. (im Innern Reich 1938 und Rass. Mus. 12, 1939); H. *Kretzschmar im Petersjb. 1913; M. Chop (Reclam 1913, 228); G. Monaldi, G. V. und s. W.e, dt. v. Holthof (1898); C. Perinello in Reimanns Sammlg. 1900; A. Baresel, Was weißt du von V.? (1931); H. Schultz, G. V., sein Leben in Bildern (Lpz. 1938); G. Gatti, „V. im Bilde“ (Mailand 1942); b) ital.: G. Monaldi, G. V. (1899), *Le opere di V. alla Scala* (1915); Soffredini, *Le opere di V.* (1901); L. Parodi (1896); F. Riddella (Genua 1928); G. Roncaglia, G. V. (Neapel 1914); ders., *L'ascensione creatrice di G. V.* (Florenz 1940); J. *Pizzetti, G. V. (in *Musiciisti contemporanei*, Maild. 1914); ders., V. (in der *Enciclop. ital.* 1937); C. Graziani, G. V. (Mailand 1941); A. Capri, V. *uomo e artista* (Mailand 1939); A. Minardi, *La mostra verdiana nel 40° anniversario della morte di V.* (Parma 1941); A. *Lualdi, G. *Pannain und U. Sesini, G. V. *nel XL Anniversario della morte* (3 Vorträge, Neapel 1942); J. Bonavia, V. (1931; auch engl.); M. Mila, *Il melodr. di V.* (Bari 1933); A. Alberti, V. *intimo* (1930); C. *Gatti, V. (Mail. 1930); Checchi, V. (1901); Bonaventura, *La figura e l'arte di G. V.* (1919, auch franz., 1923, 230); c) franz.: C. Bellaigue, V. (1911 in *Musiciens céls.*, ital. 1913); A. *Pougin (1886, dt. 87); E. Destran-ges, *L'évol. mus. chez V.* (1895); d) engl.: J. J. Crowest, V., *the man*

and musician (1897); Visetti, G. V. (1905); e) span.: E. Gasco-Contell, *V., su vida y sus obras* (Paris 1928). — B) speziell: L. Unterholzner, G. V.s Operntypus (Diss. Erlangen 1927, gedr. 33); G. Engler, V.s Anschauung vom Wesen d. Oper (Diss. Breslau 1938); J. Loschelder, D. Todesproblem in V.s Opernschaffen (Diss. Köln 1938); H. Hartleb, Einführg. z. Oper „Luise Miller“ (Berlin 1939); P. Berl (j.), Die Opern V.s in ihrer Instrumentat. (Diss. Wien 1931); R. Galusser, V.s Frauengestalten (Diss. Zürich 1936); J. *Pizzetti, *L'arte di V.* (Rass. mus. 1937) u. *La religiosità di V.* (in Nuova Antologia 1941); G. Barblan, *L'Opera di G. V. e il dramma Romantico* (RMI 1941); G. Graziani, G. V., *Autobiografia dalle Lettere* (Mailand 1941); F. Botti, *V. e la religione* (Parma 1941); L. A. Garibaldi, *G. V. nelle lettere di Muzio e Barezzi* (Mail. 1931); L. Mantovani, *Librettisti Verdiani* (Mus. d'oggi 1923 bis 28); A. Parente, *Il probl. della crit. V.ana* (Turin 1933); M. Rinaldi, *V. e Shakespeare* (Rass. dor. 1933); R. De Rensis, *Faccio e V., carteggio e documenti inediti* (Maild. 1934); A. Luzio, *Carteggi verdiani* (Rom 1935 und in Nuova Antol. 1937/40). Roman: H. Nowak, V. oder d. Macht des Schicksals (Berlin 1938); Fr. Werfel (j.), V.

Verdoppelungen a) von Einzeltönen im Einklang oder in der Oktave ergeben sich schon im 4stg. Satz bei allen Dreiklängen. Am besten verdoppelt man (gemäß der natürl. Stärke-Verteilung im *Oberton-Prisma) alle wirklichen oder (bei Umkehrungen) eigentlichen Grundtöne, am zweitbesten die Quinten, in dritter Linie erst auch Terztöne (außer wenn sie, wie im Sextakkord, scheinbarer Grundton sind); sie empfehlen sich im harmonischen Satz dort nicht, wo sie Töne mit gebundener Marschroute treffen (z. B. *Leitöne jedes Grades, also besonders Dominanterzen u. -septimen u. alle Spannungsdissonanzen), weil einer der betr. Töne dann dem logischen Auflösungszwang widersprechen oder durch seine Befolgung Oktavparallelen zeugen würde; — b) von Melodien verstehen sich als *Intervall (Einkl. u. Okt.) von selbst als bloße Verstärkung, sind also erlaubt, obwohl sie s. Zt. Jos. Haydn schwer

verdacht worden sind), ebenso (zwar nicht im „strengen Satz“, aber in jeder harmon. Praxis) Terzen-, Sexten- und Sextakkordketten; zu den übrigen orgelmixturhaften Vervielfachungen der Tonlinie s. Parallelen.

Vereine, musikalische (in Auswahl, auch freiere Gesellschaften und Ausschüsse). 1) *Zwischenvölkisch*: *Internat. Ges. f. MW (gegr. 1927 in Basel) u. *Internat. Ges. f. Neue Musik (gegr. 1920 in Salzburg, seit 1934 für Europa abgelöst durch den *Ständigen Rat der Komponisten); Ständiger Rat f. Singen und Sprechen; Intern. Urheberkonferenz; 2) *Einzelvölkisch*: A) Deutschland: Hier sind seit 1933 alle öffentlich-berufsständischen Vertretungen in die *Reichsmusikkammer eingebaut (Stagma s. Urheberrecht, Chorverbände s. Liedertafel, vgl. auch Musikerstand u. Musikerziehg.), weshalb nur private V.e selbständig blieben, z. B. der Allg. Cäcilien-V. (s. Cäcilianismus), Bayreuther Bund und R.-Wagner-Verband dt. Frauen, der Verein Beethovenhaus in Bonn (gegr. 1889), die Neue Schütz-, Neue Bach-, die Schumann-, Liszt-, Bruckner-, Reger-, Sibelius-Ges., der *Tonika-Do-Bund usw. B) England: *Incorporated Soc. of Musicians* (gegr. 1882, f. d. Musiker, jetzt bes. Musikl.), *British Music Society* (gegr. 1918, für Musikerz., dann engl. Komp. u. Straffung d. engl. Musiklebens), *Musical Association* (gegr. 1874, MW), *The Musicians Union* (Orch.-Musiker-Verb.); *Performing Right Soc.* (Urheberrechts-Verb.), *Folk-Song Soc.* (gegr. 1898, mit irischen, schott., wallis. Tochtergesellschaften). C) Finnland: *Finn. mus. Ges.* (gegr. 1916 in Helsinki), *Finn. Musikerverband* (1917 gegr., seit 1920 Mitgl. d. Nordischen Musikerunion), *Finn. Tonkünstler-V.* (gegr. 1917). D) Frankreich: *Société nat. de musique* (gegr. 1871 f. Auffg. en moderner Tonsetzer); *Soc. musicale indépendante* (*SMI*, gegr. 1910, wie vor., aber moderner); *Soc. des instr. anciens* (gegr. 1900), *Soc. française de musicologie* (gegr. 1917, seit 1922 *Revue de Musicol.*), *Union syndicale des compos. de mus.* (gegr. 1920), **Orphéon* (Sängerbund). E) Holland: *Maatschappij tot bevordering der Toonkunst* (gegr. 1829 durch Vermeulen, 37 Ortsgr. mit Chören, Musik-

schulen, Bibl., Ausgaben der Vereeniging voor Nederl. MG; *Wagner-Vereeniging* (gegr. 1883, Musterauffg.en). F) Italien: *Unione naz. Concerti* (Rom, gegr. 1922 als Verb. der Konz.-Gesellschaften); *Gruppo Universitario Musicale* (gegr. 1909 in Rom, Musikfachschaft); *Assoc. dei Musicol. italiani* (gegr. 1908); zahlr. örtl. Konzert- u. Kammermusik-V.e. G) Schweden: *Föreningen Svenska Tonsättare* (gegr. 1918 von N. *Berg, Vors. *Atterberg). H) Schweiz: [Schw. Musikges. (gegr. 1808 in Luzern, um 1900 eingegangen), dazu E. *Bernoulli im Kongr.-Ber. Wien 1909 S. 473ff.] Allg. Musikges. (gegr. 1812 v. *Nägeli in Zürich; Neujahrsbl.); Schw. Tonkünstler-V. (gegr. 1900, veransth. Tonk.-Feste); Schw. musikpäd. Verb. (gegr. 1913); Schw. Ges. f. Aufggs.-Rechte (gegr. 1924 in Olten); Schw. musikforschende Ges. (1919 als Neue schw. Musikges. gegr.). I) Vereinigte Staaten v. N.-Amerika: *Music-Teachers Nat. Ass.* (1876 v. Th. Presser zu Delaware gegr., jährl. Kongr.e u. Jbb. [*Proceedings*]); *Nat. Federation of Music Clubs*; *Composers Music Corp.*; *The Musical Alliance of America* (für Hausmusikpfl., gegr. 1917); *Amer. Fed. of Musicians*; *Nat. Ass. of Organists*. Vgl. auch Soziologie, Musikerstand, Zeitschriften.

Vereinigte Musikverlage Dr. Hans C. Sikorski (* 30. Sept. 1899 in Posen). Zum H. C. S.-Musikverlag Leipzig gehören N: *Simrock, D. Rahter u. City-Musikverlag; zu Bühnen- und Musikverlage Dr. S. (Berlin W 30) gehören vormals Jos. Weinberger, Beboton-V. GmbH., Cineton-V. GmbH., Bavariaton-V. GmbH., Arcadia-Musikv., ferner die Bühnenverlage: Vertriebsstelle und Verlag dt. Bühnenschriftsteller u. Bühnenkomp. GmbH., Arcadia-V., Neuer Theaterverlag u. Bühnenverlag vorm. J. Weinberger.

Vergleichende Musikwissenschaft nennt man jenen Teil der Musikforschung, der alle außerhalb der abendländischen hohen Kunst liegenden Ton-Systeme, Instrumente u. Musikausübungen zum Gegenstand hat, also vor allem die Exoten-Musik aus Übersee, die man aber längst nicht mit Primitivenkunst gleichsetzen darf, da sowohl die Ostasiaten (*Chinesen, *Japaner, Javaner,

Tailänder, *Inder) u. die *Araber als auch die Indianer (s. amerikanische Musik) weitentwickelte Musikkulturen ihr Eigen nennen. Die Anfänge dieser Disziplin reichen bis ins 18. Jh. zurück (z. B. Père Du Halde 1736 über chines. M.), sie litten aber noch im 19. Jh. unter der egozentrisch europäisierenden Aufzeichnungsweise nach dem Gehör, bis die Schallplatte objektive Bestandsaufn. u. wissensch. Auswertung ermöglichte. Seitdem haben besonders *Ellis und *Stumpf sowie dessen Schüler die Tonsysteme exakt ausgemessen (1200 Cents = 1 Oktave, siehe Indische Musik und Tonbestimmung) und weitgehende Einsicht in das kompositorische Musikdenken der fremden Rassen gewonnen, womit auch manche Erkenntnis über unsere eigene Musik gewonnen wurde. Zu einem wichtigen völkerpsych. Sonderzweig entwickelte sich die *Instrumentenkunde und die Erforschung des *Tanzes. Einführungen: v. *Hornbostel (hj.), Die Probleme der vgl. MW (ZIMG VII); C. *Stumpf, Die Anfänge der Musik (1911); R. *Lach, Die vgl. MW, ihre Methoden u. Probleme (Wien 1924, Sitzungsber. d. Ak. d. W. phil.-hist. 200/5); die betr. Bände von *Lavignacs *Encyclopédie*; C. *Sachs (j.), Vglde. MW (1930); G. *Schünemann, Über die Beziehungen d. vgl. MW zur MG (AfMW II); W. König-Beyer, Die Völkerkunde im Lichte vgl. MW (Reichenberg 1931); Marius *Schneider, Ethnologische Musikforschung (In: K. Th. Preuß, Lehrb. d. Völkerkunde III, Stuttgart 1937); H. H. Roberts, *Form in primitiv music* (N. Y. 1933); G. Knosp, *Essai d'harm. exotique* (RMI 38/4, 39/1 bis 2). Sammelbände f. vglde. MW (München 1922); *Stumpfs Beiträge; Schriften von K. *Huber, W. *Heinitz, P. W. Schmidt (u. Festschr. f. diesen) usw.

Vergroßerung u. Verkleinerung eines Themas sind Nachahmungen (lat. *Canon per augmentationem, per diminutionem*) unter gleichmäßiger Veränderung der Mensuren, vgl. das Notenbeisp. bei Augmentation; die Cf.-Vergroßerung spielt bes. in der *Fuge (*Sweelinck, *Pachelbel, Bach, *Reger) eine Rolle.

Verismo, die unter dem Einfl. des Zola-Ibsenschen dichterischen Realismus entstandene, antiromantische Grup-

pe italienischer *Opern seit 1890 (*Mascagni, *Leoncavallo, z. T. *Puccini, *Giordano, *Alfano, *Kienzl und d' *Albert).

Lit.: M. Rinaldi, *Musica e Verismo* (Rom 1932).

Verlagsrecht s. Copyright, Entlehnungen, Urheberrecht.

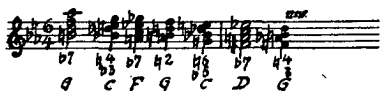
Verleger s. Musikalienhandel.

Vermindert nennt man solche *Intervalle, die aus kleinen oder reinen I. durch *chromat. Verengung um einen Halbton entstanden sind, z. B. cis—es statt cis—e oder c—es, cis—f statt c—f oder cis—fis, c—ges oder cis—g statt c—g, cis—as statt cis—a oder c—as, cis—b statt c—b oder cis—h, cis—c statt c—c usf. Die *Umkehrung verminderter ergibt *übermäßige Intervalle.

Verminderter *Dreiklang ist ein solcher aus zwei kleinen Terzen, weil sein Rahmenintervall die verm. Quinte ist,



So ist auch das Meiste dessen, was gemeinhin als Kette verminderter S.e gilt, eine Folge verschiedener Umkehrungen von solchen, z. B.:



Die untergesetzten Buchstaben bedeuten die ideellen Nonakkord-Grundtöne:

Verschiebung s. Pedal.

Verschmelzung zweier gleichzeitiger Töne ist ein v. C. *Stumpf (Beiträge I u. II 1898) erforschtes *tonpsychol. Phänomen, das je nach der Verwandtschaft der Töne in verschiedenen Graden einem Zusammenklang innewohnt (am stärksten bei der Oktave) und, da diese Grade den Konsonanz- bzw. Dissonanzgraden isolierter Intervalle genau entsprechen, offenbar für diese die alleinige Erklärung gibt.

Versetten (ital. *versetti* = Verslein) heißen die wechselweis von Halbchören

daher dissonant; derj. auf der 7. Stufe ist als Dominant-Septimenakkord mit ausgefallenem Grundton erklärbar, also in C-dur u. c-moll: [g] h d f, der der 2. Stufe in Moll ähnlich als unvollst. Subdom.-Septakkord, in c-moll d f as [c]; die Umkehrung ergibt überm. Sextakkorde. Vgl. auch die Zeichnungen bis *Moll.

Verminderter Septimenakkord heißt ein Aufbau aus drei kleinen Terzen mit der verm. Septime als Rahmenintervall, daher dissonant; derj. auf der 7. Stufe ist am besten als kl. Dom.-Nonakkord verständlich, also in c-moll (C-dur): [g] h d f as. Da jeder seiner Bestandteile sich *enharmonisch leicht verwechselt, ist mit ihm bequem zu *modulieren (vgl. aber auch B. *Ziehns „enharmon. Gesetz“). Sein jeweiliger Sinn u. s. tonale Zugehörigkeit wirken also trotz gleicher Klaviertasten auch stark auf die Schreibung ein, z. B.

oder von Orgel u. Chor gesungenen Einzelabschnitte v. *Psalmen, *Magnificats, *Salves usw.; da so für die Orgel oft nur die gerad- oder ungeradzahlgigen Sätzchen komp. wurden, gaben sie die Tonsetzer (Gottl. *Muffat [DTÖ 29, 2], J. *Eberlin, *Albrechtsberger u. a.) als „Versetti“ heraus.

Versetzen s. Transponieren.

Versetzungszeichen (Akzidentien = herzutretende Zeichen) heißen die Kreuze, *Been und *Auflösungszeichen, also #, b, h (Doppelkreuz x, Doppel-B hh), welche sowohl die *diatonische wie vor allem auch die *chromatische Halbtonerhöhung u. -erniedrigung der Tonstufen gegen das C-System oder die jeweilige Tonarten-*Vorzeichnung bewirken; sie gelten jedoch nur innerhalb eines Taktes u. in keiner andern Oktave; vor der Verwendung des Taktstrichs galt das V. nur für die Note selbst u. deren unmittelbare Wiederholungen. Über die Schreibweise im einzelnen vgl. Rechtschreibung. — In der älteren mehrstg. Gesangsmusik (vor

1600) werden die melod. V. jedoch häufig nicht hingeschrieben, sondern müssen nach Regeln der Praxis vom Sänger ergänzt werden, u. zwar: 1) Leittöne erhöht in der *Diskantklausel (jedoch nicht im *Phrygischen); 2) Spitzentöne in jenen *Hexachorden, wo sie große Sexte sind, müssen zur Vermeidung des melod. *Tritonus erniedrigt werden nach der Regel *una voce supra la semper est canendum fa* (= die Stufe über der großen Sexte ist immer als reine Quarte zu singen); manchmal (in Klaviertabulaturen des 16. Jhs.) scheint sogar ein allein gesetztes selteneres V. — z. B. *gis* — das häufige, etwa *fis*, stillschweigend nach sich zu ziehen.

Lit. zur Akzidentiensetzung: Th. *Kroyer, Die Anfänge der Chromatik im ital. Madrigal (Beiheft IMG I 4, 1902); W. Appelbaum, Accidentien u. Tonalität i. d. Mus.-Denkmälern des 15. u. 16. Jhrdts. (Diss. Berlin 1936); R. *Schwartz, Th. *Kroyer, J. *Wolf u. O. *Chilesotti im Kongr.-Ber. Wien 1909; H. *Riemann im Hdb. d. MG II 1 S. 33ff. (nach *Adam v. Fulda) u. *Verlorengegangene Selbstverständlichkeiten* (Rabichs Mag. 1906, umstritten), M. *Cauchie (Kroyer-Festschr., gilt wohl nur f. franz. Werke um 1520); K. *Dèzes, ungedr. Berliner Diss. 1923.

Versmaße, s. Metrik.

Verwandtschaft 1) von Einzeltönen: a) psychologisch: nach dem *Verschmelzungsgrade in gleichzeitiger Intervallbeziehung, was besonders bei der Oktave sogar im Nacheinander als „Ähnlichkeit“ auffällt, in geringerem Grade bei Quinte, Terz usw., wo man wohl unterbewußt die Töne in eine Art von Akkordzusammenhang miteinander bringt; b) akustisch: nach dem Schwingungszahlenverhältnis, indem Töne gegenseitig entweder im *Quintenzirkel (s. *pythagoreische Stimmung) oder aus der *Obertonreihe (*Terztöne, *reine Stimmung) entwickelt werden, wonach sich ihr genauer Abstand bestimmt (s. Intervalle); 2) von Akkorden a) konsonante: je nach der *Funktion als *Oktaverwandte* (Dur-Moll-*Variante), als *Quintverwandte* (*Dominantenverhältnis, mit einem gemeinsamen Ton), als *Terzverwandte* (*Parallelen- und *Mediantenverhältnis, mit zwei gemein-

samen Dreiklangstönen), deshalb sind solche im Sekundenabstand eben nicht mehr verwandt; b) dissonante Akkorde: durch Umdeutung bei wenigstens einem gemeinsamen Ton; 3) von Tonarten: a) bei Beziehungen ihrer Tonikadreiklänge wie unter 2a; b) bei Beziehungen ihrer Hauptfunktionen von der einen zur andern tonalen *Kadenz (siehe *Modulation a).

Verzierungslehre (mus. Ornamentik). Die *Manieren* (franz.: *agrèments*, *broderies*, ital. *fioriture*, engl. *graces*) stellen halb irrationales Schmuckwerk der Melodik dar, dessen Ausführung zugleich Geschmack u. Eigenwillen des Darstellenden andeuten soll, da die Zeichen ja nur ungefähre Grundtypen auszudrücken vermögen. Zwischen Schreibweise und Ausführung „langer“ Vorhalte in



besteht eben doch ein Gefühlsunterschied wie zwischen



und einem rational ausgeschriebenen



Gleichwohl haben die verschiedenen Zeiten, Gegenden, ja Einzelpersönlichkeiten (u. diese wieder manchmal nach Jahrzehnten u. je nach der Instrumentengattung unterschiedlich) für die Verzierungszeichen bald diese, bald jene Ausführungsart verlangt oder sie, wie J. S. Bach oft (was einige Zeitgenossen tadelten), aber nicht immer, rational ausgeschrieben. Er verwandelte damit die (wie man sagte) „willkürlichen“ in „wesentliche Manieren“. Die Zahl der Verzierungszeichen ist teils dieserhalb, teils weil das Ausdrucksbedürfnis der Romantik sich überhaupt vom oft äußerlich-konventionellen Zierwesen des Barock u. Rokoko stark abgewendet hat, wesentlich zurückgegangen. Die vorerwähnten Stilwechsel -zwingen auch, stets genau zu überlegen,

welche theoret. Gewährsleute für die Praxis eines bestimmten Meisters zuständig sind; für J. Seb. Bach z. B. hat weder Ph. Em. *Bach noch *Quantz, weder L. *Mozart noch J. Ad. *Hiller Verbindlichkeit, sondern nur J. S. Bach selbst (Verzierungstabelle für Friedemann), außerdem *Mattheson u. *Heinichen. Die wichtigsten Ornamente findet man unter *Triller (siehe auch *Nachschlag), *Appoggiatura, *Vorhalt und *Vorschlag, *Doppelschlag, *Mordent, *Schleifer und *Bebung (auch *Arpeggio u. *Tremolo).

Lit.: Ad. Beyschlag, Ornamentik (1907, nicht immer richtig!); E. *Dannreuther, *Musical Ornamentation* (1893 bis 95), das auf Bachs Kl-Musik Bezügliche dt. im Bachjb. 1909; Zu Corelli: A. *Moser (ZfMW I); H. J. *Moser, Zur Ornamentik bei J. S. Bach (Zählzeit oder Notenwert?) (Bachjb. 1916) u. NMZtg. 1924; A. *Schering, Vorhalte u. Vorschläge in Bachs Passionen u. Weihn.-Orat. (Bachjb. 1923) u. Aufführungspraxis S. 120ff.; Zu Ph. Em. Bach: F. Salzer in ZfMW XII, 398ff.; M. Kuhn, Die Verzierungskunst in der Ges.-Musik des 16.—17. Jhs. (Beiheft IMG 1902; H. *Goldschmidt [j.], Die Lehre von d. vokalen Ornamentik (I 1907); H. *Ehrlich (j.), Die Orn. in Beeth.s Kl-Son.en (1896) und in Seb. Bachs Kl-Wen. (1896); H. *Schenker (j.), Ein Beitr. zur Ornamentik; G. C. Hamilton, *Ornaments in class. and mod. music* (Boston 1930); H. *Prunières, *De l'interprétation des agréments du chant aux 17./18. siècles* (RM 126); Jane Arger, *Les agréments dans la mus. voc. fr. du 18e siècle* (1920); E. Harich-Schneider, Kunst des Cembalospiels (Bärenr. 1939); P. Brunold, *Traité des signes et agréments employés par les clavecinistes fr.* (1925). Neudruck von *Ortiz, *Tratado* 1553 (M. *Schneider), seit 1936 Bärenr., Facs.-Neudr. von Hotteterres *Principes de la Flûte* mit dt. Übers. v. H. J. Hellwig 1942 dgl. Eine Psychologie der V. in völkerkundlicher Weite bietet R. *Lach, Studien z. Entw.-Gesch. d. ornamentalen Melopöie (Lpz. 1913).

Vesper (von lat. *hora vespertina* = Abendstunde), der vorletzte Stunden dienst des *Officiums, das Abendlob der kath. Kirche, gebildet aus *Deus in ad-*

jutorium, 5 *Antiphonen mit Psalmen, Capitulum, Hymnus u. dem *Magnificat (nur die Psalmen u. Magnif. gegebenenfalls auch polyphoniert) nebst Versikeln u. Gebeten.

Lit.: Thalhofer, Hdb. d. Lit. II 604 bis 612; D. *Johner, Schule S. 61f. u. 106ff.; W. J. Dold, *Vespertinum* (Regensburg 527); H. Könings, Kleines V.buch (Düsseld. 1929).

Vesque v. Püttlingen, Johann, * 23. Juli 1803 zu Opole (Polen), † 29. Okt. 1883 in Wien, wo er aufwuchs, 1827 Dr. jur. wurde u. bis 1872 als Diplomat (Frh., Geh. Rat, Abt.-Leiter im Min. d. Äußeren) tätig war. In der Musik Schüler u. a. v. *Moscheles (j.) u. *Sechter, wurde er ein Führer des biedermeierlichen Musikliebhabertums (stv. Vors. der Ges. d. Mfrde.), auch Schützer des geistigen Eigentums durch ein Buch *Das musikalische Aulorrecht* (Wien 1864), vor allem aber einer der besten Liedkomponisten seiner Zeit unter dem Decknamen J. Hoven (so nach einem belg. Familiengut). Er setzte nicht nur die Linie des Schubertschen Stimmungsliedes fort, sondern stellte mit einem Heine-Liederkreis v. 88 (!) Nrn. *Die Heimkehr* (1851) die spätromantische Ironie chansonhaft daneben. Außer 300 Liedern (45 neugedr. v. H. Schultz, Wien 1932) schrieb er 9 Opern (der kom. Einakter „Ein Abenteurer“ 1938 in Lauchstädt), 2 Messen, 3 StrQue, Kl-Märsche, MCh.e usw.

Lit.: [anon.] J. V. v. P., eine Lebensskizze (mit lesenswerten Briefen, 1887); Helmut *Schultz, J. V. v. P. (Bosse 1930); H. H. Rosenwald (j.), Das Lied zwischen Schubert u. Schumann (1929).

Vetter, Andreas Nikolaus, * 30. Okt. 1666 zu Königsee, † 1710 zu Rudolstadt, Orgelschüler v. G. K. Wecker u. J. *Pachelbel, 1690 Org. an der Predigerk. in Erfurt, seit 1691 Hoforg. in Rudolstadt, einer der guten Thüringer Kleinmeister. Eine der 11 erh. Choralbearb. bei Fritz Dietrich (Gesch. d. dt. Orgelch. im 17. Jh. S. 80 u. Beil.); er schrieb auch Fugen u. Kl-Var.en. — Nicht zu verwechseln mit dem Breslauer Daniel V. († 1721 als Nik.-Org. in Leipzig).

Vetter, Walther, * 10. Mai 1891 in Berlin, stud. 1910—20 (dazwischen Kriegsteiln.) MW bei H. *Abert in Halle u. Leipzig (auch am Kons.), war dann Kritiker in Halle u. 21—27 in Danzig (dort

auch Doz. d. Volkshochsch.), 1927 Priv.-Doz. in Breslau, seit 1929 mit Lehrauftrag a. d. Univ. Hamburg, 1934 Prof. u. Lehrauftr. Breslau, 1936 Leiter d. mw. Seminars d. Univ. Greifswald, 1939 Dir. d. mw. Inst. dgl., 1941 auf planim. Lehrstuhl Reichsuniv. Posen u. Inst.-Dir., 1942 außerdem Vertr. von A. *Schmitz in Breslau. Er schrieb u. a. Der humanist. Bildungsgedanke in Musik und MW (1928); H. Abert (Petersjb. 1927); Das frühdt. Lied (2bdg. 1928, auch ZfMW X 624ff.); dazu auch im Petersjb. 1937; Glucks Entwickl. zum Opernreformer (AfMW VI), Arienmelod. von Glucks *Orfeo* (ZfMW IV), Gluck zw. Frankr. und Ital. (ZfMW VII), Wagenseil u. Gluck (VIII) Der Opernkomp. G. Chr. Wagenseil (Abertgedenkb.); Zur *opera seria* in Wien um 1750 (ZfMW XIV 2ff.); Antike Musik (in Paulys Realenzyklop. d. klass. Altertumswiss., Neuausg. 1933); Antike Musik (München 1935) und in der Athenaion MG, (1939, aber noch nicht erschienen); dazu auch in AfMF, in Festschr. f. M. Schneider, in Teubners N Jbb. XI, ZfMW XVII, Dt. Musik-kultur VII; Frz. Schubert (i. Bückens Meistern 1934); dazu auch in Seiffert-Festschr.; Joh. Seb. Bach (Lpz. 1938); u. Petersjb. 1939, Progr.bücher der Dt. Bachfeste 1937—39; zu Bruckner in Dt. Musikkultur V; C. Loewe in Pommersche Lebensbilder III. — Hg. der LD Mecklenbg.-Pommern, 1936—41 der „Musik in Pommern“; Gluck-partituren bei Eulenburg.

Viadana, Ludovico Grossi aus V. (bei Mantua), dort * 1564, † 2. Mai 1627 zu Gualtieri, stud. bei C. *Porta, war 1594—1609 Domkplm. zu Mantua (seit 1596 Franziskaner), 1610—12 Kirchen-kplm. zu Fano, dann zu Venedig u. wieder Mantua. V. ist der „Erfinder“ weder des Basso *continuo noch der geistl. Monodie, wohl aber anscheinend der Erste, der den Ersatz fehlender Stimmen durch die Chororgel nicht bloß alter Praxis überließ, sondern die Kirchenkonzerte von vornherein geringstimmig mit obligatem Generalbaß komponierte; sein diesbezügl. Hauptwerk ist: *Cento concerti ecclesiastici a 1, 2, 3, 4 voci con il basso continuo per sonar nell'organo* (I 1602 u. ö., als *Opus musicum sacrorum concertuum* Frkft. a. M. 1612, II 1607

u. ö., III 21611, Ges.-Ausg. Frkft. 1620), daraus 11 Neudr. bei M. *Schneider, *Die Anfänge des Bc.* (1918), 1 in J. *Wolfs Sing- u. Spielm., 6 bei *Blume, Monod. Prinzip (Anhg.), die abschließende Instr.-Canzone in H. *Riemanns *Alter Kammermusik*; *Schering Beisp. 168. — Ferner schrieb er 3—4stg. Kanzonetten (1594/90), 4- u. 6stg.e Madrigale (1591/93), Messen (1596 *Missa Cantabo Domino* hg. v. *Bäuerle), 5stg.e Vesperps., 8stg.e Completorien u. Motetten, 4stg.e Ps. u. Magnif., zwei *Offic. defunct.*, Lamentationen, 8stg.e *Sinf. musicali* mit Bc. (1610), Falsi bordonni, Credos usw. Eine 3stg.e *Missa defunct.* erschien noch 1667.

Lit.: A. Parazzi, *Della vita di L. Gr. da V.* (mit Bibliogr. 1876/77); F. X. *Haberl im Km. Jb. 1889 u. *Musica sacra* 1897, M. *Schneider a. a. O., J. B. Pratella, *V. e la Sinfonia* (II Pens. mus. 1922).

Vianna da Motta s. Motta.

Viardot (spr. wiardot), Pauline, * als Tochter von Manuel *Garcia der Ä. * 18. Juli 1821 zu Paris, † ebenda 18. Mai 1910 (Schwester v. Man. *G. d. J. u. der *Malibran), Schülerin v. *Reicha, debütierte als Sängerin (Alt) 1837 in einem Konz. ihres Schwagers *Bériot, errang sensationelle Erfolge u. verm. sich 1840 mit ihrem Pariser Dir. u. Impres. V. († 1883); 1849—59 sang sie an der Gr. Oper (aus dieser Zeit stammt die *Berliozsche Fassung von Glucks „*Orfée*“, der für sie in die französ. Ausg. die Titelpartie nach der ital. Wiener Fassung einbaute); dann lebte sie mit dem Dichter Turgenjew befreundet bis 1871 als Gesanglehrerin (u. a. v. E. *Gerster) und Komponistin von Liedern und Opern in Baden-Baden, seitdem in Paris.

Lit.: *La Mara, P. V. (1882); L. Torrigi-Heiroth, P. V. (1901); Turgenjews Briefe an sie hg. v. C. H. Kaminski (1907); vgl. auch E. Sémenoff, *La vie douloureuse de J. T.* (Mercure de France 1931/32); ihre Briefe an J. *Rietz in *Mus. Quarterly* I (1915). — Ihre Tochter Pauline Marie V. verm. Hérítte (1841—1918) war ebenfalls angesehene Gesanglehrerin u. Komponistin in Petersburg, Frankfurt, Berlin, Heidelberg (schrieb auch *Une famille de grands mu-*

siciens, Paris 1922); deren Bruder Paul V., als Geiger Schüler v. *Léonard, schrieb eine *Histoire de la musique* (1904, Vorw. v. *Saint-Saëns), *Rapport officiel sur la musique en Scandinavie* (1908) u. *Souvenirs d'un artiste* (1910).

Vibrato (ital. = gebebt), das natürliche schöne Schlagen der Singstimme (erst im geschmacklosen oder krankhaften Übermaß als *Tremulieren häßlich); die Nachahmung auf StrInstr.en (Zeichen bei Gluck u. a. ~~~~~) geschieht durch eine minimale Tonhöhenveränderung mittels Schwankungen der Kuppe des verkürzenden Fingers (ist also auf leeren Saiten nicht möglich). Falsches Vibrato ist jenes krampfartige Zittern u. Erschüttern mit dem steifen linken Handgelenk. Das dauernde glitzernde V. der Kaffeehausgeiger droht neuerdings auch die Konzertviolinisten zu befallen, womit sie sich schließlich nur eines wichtigsten Ausdrucksmittels selbst berauben; denn Wirkung tut das V. nur auf Höhepunktnoten im Gegensatz zu sonst ruhiger Tongebung. Auf Tasteninstrumenten erscheint das V. nur in der *Bebung des *Clavichords. Vgl. aber Tremulant.

Vicentino (spr. witschentino), Don Nicola, * 1511 zu Vicenza, † 1572 in Rom (nach Bottrigari 1575 in Mailand), Schüler v. *Willhaert in Venedig, wurde Hofkplm. zu Ferrara, lebte dann im Gefolge des Kard. Este in Rom, komp. 5stg.e Madrigale (I 1546, V 1572), in denen er als echter Renaissancemensch die *Chromatik u. *Enharmonik der Alten wieder aufleben lassen wollte, wofür er auch je ein akustisches *Archicembalo* u. -organo erbauen ließ (eine *Descrizione* bot er 1561). Zwar wurde er v. Vicente Lusitano in entspr. Disputen „besiegt“ u. v. *Zarlino u. *Doni abschätzig beurteilt. Gleichwohl nimmt er im Kontrapunktteil seiner Verteidigungsschrift *L'antica musica ridotta alla moderna prattica* (1555) dem Zarlino viel Wertvolles vorweg (H. *Riemann, *Gesch. d. M.-Theorie* S. 358, 2367ff.). Das von ihm Gewollte setzten dann die *Rore u. Fürst *Gesualdo fort.

Lit.: Th. *Kroyer, *Die Anfänge der Chromatik im ital. Madr. S.* 99 ff.; H. *Zenk in der Kroyerfestschr. (1933); *Ist. e Mon. dell'Arte Mus. It. II.*

Victoria (Vittoria), Tomás Ludovico da, * um 1540 zu Avila (Alt-Castilien), † 27. Aug. 1611 zu Madrid, wurde in der päpstl. Kap. zu Rom Schüler seiner Landsleute Escobedo u. *Morales, 1573 Kplm. am Coll. germ. u. 1575 an S. Apollinare, seit 1589 in Madrid Vize-Hkplm., mit *Palestrina befreundet u. ihm stilistisch nächstverwandt, so daß er wohl der P. Spaniens heißen darf. Am berühmtesten s. 6stg.es Requiem v. 1605 f. d. Kaiserin Maria (Neudr. in *Eslavas Lira sacro-hisp.*), ferner 4—12stg. KM aller Gattungen (Messen, Mötten, Hymnen, Psalmen, Passionsturbau usw. seit 1576), 8bdg.e Ges.-Ausg. v. F. *Pedrell (1902—13), Schering Beisp. 128. Viele Sätze in Schauertes Cantional.

Lit.: *Casimiri, *Il Vittoria, nuovi documenti* (Gubbio 1934); H. Collet, *L. da V.* (1913 in *Les Maîtres*) und *Le Mysticisme mus. esp. au 16e siècle* (1913); F. *Pedrell, *T. L. de V.* (1918); R. *Mitjana, *Estudios sobre algunos músicos* (Madr. 1918); P. *Wagner, *Gesch. d. Messe* I 421ff.; H. *Leichtentritt (j.), *Gesch. d. Motette* S. 373 ff.

Vi-de (lat. = „sie-he!“), Zeichen, um in den Noten Anfang u. Ende eines gewünschten Strichs (Sprung, Auslassung) zu bezeichnen.

Viella s. Viola.

Vielle s. Dreheier.

Vierdank, Johann, Schüler von Schütz in Dresden, war Marien-Org. zu Stralsund u. schrieb: *Neue Pavenen, Gagliarden, Balletten u. Konzerten* f. 2 V u. Bc. (I u. II 1641), Ausw. als *Spielmusik* hg. v. H. *Engel (Bärenr. 1930); ferner *Geistl. Konzerten mit 2, 3, 4 Stimmen* (I 1642, 256, II 1643), daraus ein Weihnachtskonzert (1932) u. *Siehe wie fein u. lieblich* (1934) hg. v. H. *Engel (Bärenr.). *Lit.*: W. Müller, *MG Stralsunds* (ungedr. Diss. Frbg. i. Br. 1930).

Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft, 1885—94 bei Br. u. H. erschienen, hochbedeutendes Fachorgan, gegr. u. geleitet v. Ph. *Spitta, Fr. *Chrysander u. G. *Adler (j.), das mit Spittas Tode leider einging u. s. Nachfolge erst 1918 mit dem AfMW, später AfMF, fand; Generalregister v. R. *Schwartz (1895).

Vierteltonmusik, der Versuch, neue Ausdrucksmittel melodischer u. harmo-

nischer Art durch Halbierung des temperierten Halbttons zu gewinnen (vgl. in der Tabelle Tonbestimmung die $\frac{1}{24}$ -Oktaven). Daß das griech. Altertum die V. praktisch gekannt hat, beweist das Stasimon aus der Orestie des Euripides. Schon das M.-A. kennt in Anknüpfung an die antike *Enharmonik solche Versuche (Cod. Montpellier), die Renaissance erneuerte sie (N. *Vicentino u. a.). Derart kleinste Intervalle kennen theoretisch auch die *indische u. *arab. Musik, jedoch immer nur als Vorratstöne (s. Tonsystem), nicht nebeneinander. In der Moderne begann damit Rich. H. Stein 1906 (der sie aber widerrief, als er sah, was daraus wurde), dann J. Mager (Aschaffenburg 1916) u. W. v. *Möllendorff (bichromatisches Harmonium 1917). In größerem Ausmaß wurde für sie erst durch A. *Hába (j.) gewonnen, der auf dem Frankfurter Tonk.-Fest 1924 ein eignes StrQu, V-Stücke, Chöre u. Kl.-W.e f. V. vorführte (s. auch s. Schriften). An sich könnte natürlich (zumal wenn man jedes *Tonsystem nur als willkürliche Verabredung der Beteiligten betrachten wollte) eine V. möglich sein. Aber die V. findet nun einmal kein „natürliches“ Vorbild (wie die Obertonreihe), sondern ist rein willkürliche Konstruktion. Obendrein darf man im gleichen Augenblick, wo das Vierteltonsystem eingreift, nichts mehr wie im bisherigen Tonsystem aktiv zurechthören (vgl. H. *Riemanns Lehre v. d. Tonvorstellungen), sondern muß rein passiv die Töne als akustische Gegebenheit auf sich wirken lassen, was dem Zusammensturz der bisherigen mus. Logik (Riemann) ins physiologische Hören (P. *Bekker [hj.]), der Verlegung des Musik-Erlebens aus der geistigen Apperzeption in die bloße Perzeption der Sinne gleichkommen würde. (Mindestens würde der auch bei der bisherigen diatonisch-chromatischen Musik vorliegende Anteil des Perzeptiven in bedenklichem Grade das Übergewicht erhalten.) Der andere Hauptgrund für das derzeit notwendige Stranden der V. ist, daß sie melodisch als Übersteigerung der chromat. Differenziertheit der allg. zurückgewünschten Diatonik am meisten widerstrebt und alle charakterlichen Gefahren übermäßiger Chromatik (Hochsensibilität) noch steigern würde.

Lit.: Lotte Kallenbach-Greller, Die hist. Grundl. d. Viertelöne (AfMW VIII u. Wiener Kongr.-Ber. 1927); A. *Hába (j.), Neue HarmL. (1927).

Vieuxtemps (spr. wjötä), Henri, * 20. Febr. 1820 zu Verviers (Belgien), † 6. Juni 1889 zu Mustapha bei Algier, debütierte schon 1827 in Lüttich, wurde neunjährig in Brüssel V.-Schüler v. *Bériot, trat 1830 erstmals in Paris auf u. konzertierte seit 1833 — ganz selbständig erwuchs er zu einem der größten Geiger des 19. Jhs.; Komp. stud. er bei *Sechter in Wien u. vor allem *Reicha in Paris. Seit 1846 wirkte er einige Jahre in Petersburg (kais. Solist), dann aber reiste er wieder von Paris u. Frkft. a.M. aus als mit Recht bewunderter Virtuose, der großenteils seine eignen Werke spielte: eine schwungvoll instrumentierte Musik, in der sich Viotti-Rodesches Geigertum mit hochromantischen Reizen paart. 1871—79 wirkte er als V.-Prof. am Brüsseler Cons., dann war er großenteils gelähmt. Von s. 6 V.-Konz. en schrieb er Nr. 1 (E-dur op. 10) schon mit 20 Jahren; II fis-moll op. 19, III A-dur op. 25, IV d-moll op. 31 (bedeutend), V a-moll op. 37, VI (nachgel.) G-dur op. 47 f. V u. Orch.; Concertinos, Fantasie A-dur; *Fantasia appassionata* op. 35, *Ballade u. Polonaise* op. 38 usw. Zahlr. Stücke f. V u. Kl, besonders die höchst eleganten 6 Konz.-Etüden op. 16; 2 Vc-Konz.e; Br.-Son., Ouverture über die belg. Nat.-Hymne op. 14.

Lit.: M. *Kufferath, H. V. (1883); Th. Radoux, H. V., *sa vie et ses oeuvres* (1891); P. *Bergmans, H. V. (1920); A. *Moser, Gesch. d. V.spiels S. 452 f.

vigoroso (ital.) kraftvoll.

viñuñla (span.) = *Viola.

Villancico, span., 1) um 1500 *villanellenartiges geistl. u. weltl. Chorlied; 2) Kirchenkantate des 17./18. Jhs., umrahmt v. einem oft mehrchörigen Chorsatz (*Estríbillo*, eigentlich = Kehrreim, auch im Sololied), dazwischen ein oder mehrere Solosätze (*Coplas*); zu den Münchner V.-Hss. vgl. A. Geiger in ZfMW IV 65ff.; 3) in der Terminologie des span. Vld.es: Chortanz nach der Weihnachtsmesse in der Kirche, daher auch = Weihnachtslied.

Villanella (ital., auch *canzon villanesca*) = Bauernliedlein, meist *alla napoletana*

= nach neapol. Art), ital. Tanzlied des 16. Jh., meist dreizeilig (jede wiederholt) und meist dreistimmig, wobei von den Kunstmusikern gern parodistische Dreiklangsp parallelen verwendet wurden: „eine Bawrisch *Musica* zu einer Bawrischen *Materij*“ (M. *Prätorius, Syntagma III, Neudr. S. 33). Diese seit Nola (1541), Donati (1550), Primavera (1565) in Italien sehr beliebte Lit. brach im Gefolge der *Canzonetta* in Dtschl. seit den „kurtzweiligen teutschen Liedern“ von J. *Regnart (1576/77/79, Neudr. in Eitners Publ. 19) zahlreich ein u. bereitete dem alten C.-f.-Lied ein rasches Ende, obwohl z. B. L. *Lechner u. a., zuletzt *Demantius, V. en 5stg. polyphon umarbeiteten. Bald schrieben auch Lasso und s. Münchner Schüler *Napolitanen*, bis eine dritte Welle die *Balletti à la *Vecchi und *Gastoldi herantrug.

Lit.: W. Scheer, D. Frühgesch. d. ital. V. (Diss. Köln 1935, gedr. 1936); A. *Einstein (j.), Die Parodie in der V. (ZfMW II); A. W. *Ambros, MG III 3526ff.; H. J. *Moser, Gesch. d. dt. Musik I 3472ff. u. Petersjb. 1928 S. 54ff.; G. M. Monti, *Le V. alla nap. e l'antica lirica dialettale a Napoli* (Città di Castello 1925); Günther Müller, Gesch. d. dt. Lieder (1927) S. 3ff.; Edith Kiwi (j.), Studien z. Gesch. d. ital. Liedmadr. im 16. Jh. (Diss. Heidelbg. 1937).

Villota ist der durchschnittl. etwas ältere Name für die *Villanelle, wohl auch mehr nordital. (V. *alla Veneziana* 1535, V. *padovane* 1550, *alla napoletana* 1560, V. *mantovane* 1583). *Dodici villote in contrappunto arioso a 4 voci adattate da F. *Torrefranca* (Mailand 1941).

Lit.: K. Somborn, Die V. (1901); H. *Springer, V. u. Nio (Liliencron-Festschr. 1910); F. *Torrefranca, *Il segreto del quattrocento* (Mailand 1939).

Villoteau (spr. wilotō), Guillaume André, * 6. Sept. 1759 zu Bellême (Orne), † 23. April 1839 zu Paris, wurde Kirchensänger in Le Mans, La Rochelle, Paris, seit der Revolution Chorist an der Großen Oper, gelangte als Mitgl. der Gelehrtenkommission mit Bonapartes Expedition nach Ägypten u. trug dann zu der staatlichen *Description de l'Égypte* 4 Abhh. über Musik bei, besonders Diss.

sur la musique des anciens Egyptiens (dt. v. Michaelis 1821), auch 1807 eine *Théorie des principes naturels de la musique* u. ein 2bdg.es Werk über die Beziehungen zw. Musik u. Sprache.

Vincent (spr. wãßä), Alexandre Joseph Hydulphe, * 20. Nov. 1797 zu Hesinde (Pas de Calais), † 26. Nov. 1868 in Paris, Mathematik-Prof., Akad.-Mitglied, Bibliothekar der wiss. Gesellsch.en am Unterr.-Min., schrieb zahlr. wertvolle Abhh. z. T. über altr. Musik, in denen er gegen *Fétis die antike Mehrstimmigkeit behauptete, z. T. über Gregorianik (dortiges Vorkommen v. *Vierteiltönen 1854 u. 56, Griech. Messe zu St. Denis), über Mehrstgkt. d. 15. Jhs. usf.

Vinci (spr. wintschi), Leonardo, * 1690 zu Strongoli (Kalabr.), † 28. Mai 1730 zu Neapel, wo er als Hkplm. einer der namhaftesten Opernkomp. der neapol. Schule wurde (Hauptwerke v. 1725: *Ifig. in Tauride* u. *Asiatische*); eine Arienausw. 1758 bei Walsh. Auch schrieb er 2 Orat., 2 Messen, Motetten usw.

Lit.: A. *Cametti in *Musica d'oggi* 1924/10; S. G. Silvestri, L. V. (Genova 1935); N. D'Arienzo, *Orig. dell'op. tom.* (RMI 1897—99); A. Della *Corte, *L'op. com. it. nel 1700* (Bari 1923).

Viola (ital.), eine Zargen tragende Hauptgattung der *Streichinstrumente (m.-lat. *viella*, *vigella*, span. *vihuela*), die je nach Format u. Stimmlage als Kniegeige (*a gamba*, daher „*Gambe“), als Schoßgeige oder gegen die Schulter gehalten (*aspalla*, auch an einem Band umgehängt als Bratschenbaß) oder als Armgeige (*a braccio* [spr. bratscho], daher „*Bratsche“) gespielt wurde. Wurden die Violen auch „chorisch“ vom Diskant bis zum Baß (meist mit zwei gleichen Mittelgrößen) durchgebaut, so sind doch nach Stimmung und Fingersatz deutlich zwei Familien zu unterscheiden: Großgeigen (5—6saitig italienisch in Quartan-Terzenstimmung, franz. nur in Quartan, mit chromatischen *Bünden), die vom Baßformat bis zum *Sopranino di Gamba* sich verkleinerten, und Kleingeigen (polnische, welsche Geigen, 3—4saitig, in Quinten, bundlos), die vom Diskant bis zur Baß-Species wuchsen und spieltechnisch wohl von der kleinen Birnengeige (Giga,

Gigot, Rebec) der m.-a. Spielleute beeinflusst sind. Stellen die sanft verschleiert klingenden Violen spitzschultrig, mit gerad-kantigem Rücken, C-Löchern u. Wirbelkopf noch im 16. bis 18. Jh. einen spätgotischen Typ dar, dem noch heute der *Kontrabaß meist angehört, so wuchs im 16. Jh. aus ihnen eine zukunftskräftigere Seitengattung hervor, die mit jonischer Wirbelschnecke, F-Löchern u. geschwungenem Rücken strahlenden Ton verbindet u. sich als Renaissancecotyp kennzeichnet: vorerst die (bald überwundene) *Lira da braccio* (mit *Bordunen), dann aber vor allem die *Violine in Diskant- u. Altformat (dies die jetzige *Bratsche), später das *Violoncell. Bei *Monteverdi stellt sich der *Violino ordinario* im g-Schlüssel (auch die *Quartgeige: *Violino piccolo alla francese*) den Diskantviolen im Sopran-Schlüssel klanglich gegenüber; bis gegen 1700 hat unser Violin-Bratschentyp fast überall den Gambentyp verdrängt; noch manche Tenor-Viole (*Taille*) ist damals zur Violin-Bratsche umgearbeitet worden. Während des 17. Jhs. hat die Gambenfamilie noch eine zweite Familie von nicht sehr langer Lebensdauer aus sich abgezweigt: vielsaitige *Streichlyren* mit sympathetisch mitschwingenden, unteren Messingsaiten: die *Viola d'amore, die besonders in England beliebte *Viola bastarda* u. das (von Haydn u. *Boccherini reich bedachte) *Baryton. Unter Viola schlechthin verstand das Barock als edelste Blüte der Familie die *Gambe. Ein heute viel umstrittener Sonderversuch J. S. Bachs war die *Viola pomposa* (dazu: *Dolmetsch u. E. T. Arnold, G. *Kinsky [j.] u. Galpin in ZfMW XIII u. XIV), eine Verbindung v. Violine u. Bratsche (*Violino pomposo*), das neuere *Quinton, eine Verkleinerung des Vc.s das *Bassetil* (*Vc. piccolo*).

Viola d'amore (franz. *Viole d'amour* = Liebesgeige), ein zärtlicher Spätyp der Streichlyre und der *Gambe, eine *a braccio* gespielte Alt-*Viole mit 7 Darm- und 7 resonatorisch mitschwingenden, unter dem Steg und Griffbrett durchlaufenden Messingsaiten. Die Stimmung schwankt je nach Bedarf, z. B.: c g c' es' g' c'' (*Biber) oder A d a' d' fis' a' d' (K. *Stamitz in DTB XVI S. 113ff.). Hauptwerke v.

A. *Ariosti (6 Lezioni bei Augener u. Senart, Son. bei Durand), S. Bach (Arioso in der Joh.-Passion u. Kantate 132), L. *Couperin (3 Fant., hg. v. *Quittard, M. *Corette (Son., Lemoine), Fr. *Couperin (Demets), J. Haydn (Divertim. hg. v. Cl. Meyer bei Nagel), *Loeillet (3 Son., hg. v. Béon, Paris 1911, 1 Son. bei Costallat), Milandre (Suite bei Costallat), K. Stamitz (Sonate, hg. v. *Döbereiner bei Schott); f. V. d'a. u. Gambe: du Caurroy (Fantasien, hg. v. *Expert bei Senart).

Eine Renaissance begann um 1820 mit Chr. *Urhan (Solo in Meyerbeers [j.] *Hugenotten*) u. führte über L. van Waefelghem, H. *Casadesus, K. Berner, M. Reuchsel (*1880, Stücke bei Lemoine), zu P. *Hindemith (kl. Sonate op. 25, 2 [1929] u. Konzert op. 46, 1 [1927]). Schöne Verwendungen bringen auch *Kienzl's „Kuhreigen“ und *Puccini's „Madame Butterfly“. — Stehen (z. B. für Bachs Joh.-Passion) Viole d'amore nicht zur Verfügung, so helfen zur Not Bratschen *con sordino*. —

Eine Schule f. V. d'a. bot 1782 Milandre (Paris), 1870 Jos. Král (Wien, Spina), A. Corras (bei Senart), P. Shirley (C. Fischer, London), eine Sammlung „Alter Meister“ v. M. L. Goldis (Weinberger, 1927). Alte Meister des Violaspiels (hg. v. Cl. Meyer bei Peters).

Lit.: W. E. Köhler, *Gesch. u. Lit. d. V. d'a.* (Diss. Berlin 1938); Kataloge von W. *Jesinghaus (Hug) und W. *Altmann (in der Zs. Die Bratsche Nr. 4); Ferd. Scherber, *Die V. d'a.* im 18. Jh. (Musikbuch aus Österr. 1910); E. Bricqueville, *La v. d'a.* (1908); D. Fryklund, *Bidrag till kändedom om V. d'a.* (Svensk Tidskrift III, 1921); K. Zöller, *The V. d'a., its Origin and History and Art* (o. J.).

Viola da gamba s. Gambe.

Violetta (ital. = kleine *Viole) 1) = *Bratsche, 2) = kleinste *Gambe; 3) Violetta piccola (17. Jh.) = *Violine; 4) V. marina (gespielt v. d. Brüdern Castrucci zu einer Schlummermusik in Handels *Orlando*) bezeichnet vielleicht auch nur die *V. d'amore*.

Violine (ital. *Violino*, ist nicht Verkleinerungsform v. *Viole* [s. *Violetta*], sondern bedeutet „einer Viole ähnl-

lich“, franz. *Violon* [spr. violō], engl. *Violin* [spr. uäiln]), heute volkstümlich „Geige“ (das Wort bezieht sich aber urspr. auf die Birnen-Fiedel, *Pochette, *Rebec), ein aus den *Violen um die Mitte des 16. Jhs. entwickeltes Renaissance-*Streichinstrument, 4saitig in Sopranstimmung (g d' a' e'') u. Altstimmung (= *Bratsche, c g d' a') gebaut, wozu sich etwas später das *Violoncello (in C G d a) gesellte. Um 1600 noch mit dem *Zinken (Cornetto) in Wettbewerb, hat sich die V. dann sehr bald als Trägerin der Instr.-*Monodie an die Spitze des Orchesters gesetzt, seit 1720 auch in Frankreich die bis dahin in der Kammermusik herrschende *Gambe verdrängt u. in Italien u. Dtschld. im Solo-*Konzert wie in der Solo-*Sonate eine hochbedeutende Literatur erzeugt; s. auch *Streichquartett u. *Kammermusik.

1. Violinbau. Während der V.-*Bogen, entsprechend dem besonderen Sinn der Franzosen für Artikulation u. Strichartenwesen, vor allem in Frankreich seine höchste Ausbildung erlangte, hat das *Belcanto-Ideal der Italiener zur Vollenwicklung des Klangkörpers d. V. in Norditalien geführt (Vorformen zeigt das Bild des Füsseners C. *Tiefenbrucker in Lyon um 1550 v. Woeirot, eine andere ist die auf Raffaels Apollonbild [1505] gespielte *Lira da braccio*).

Die ältesten echten V.en bauten Gasparo [Bertolotti] da Salò [am Gardasee] (1540—1609) zu Brescia u. ebenda sein bedeutender Schüler G. P. Maggini (1581—1632). Von hier ging auch der Begründer der großen Cremoneser Geigenbauerschule aus: Andreas *Amati (1535—nach 1611) samt seinen Söhnen u. dem noch wichtigeren Enkel Nik. A. (1596—1684), der wieder der Lehrer des genialen Ant. *Stradivari, des Andr. *Guarneri, des Franc. *Ruggieri, des S. Seraphin u. vielleicht auch des großen Tirolers J. *Stainer gewesen ist, deren jeder wieder an der Spitze einer bedeutenden Werkstatt- oder Familienüberlieferung gestanden hat, was für die Stradivari-Schule C. Bergonzi und Gius. Guadagnini-Cremona, Dom. *Montagnana, in Tirol Math. Klotzu, Gofriller, in Paris Lupot u. Vuillaume beweisen. Ein namhafter Außen-

seiter war J. *Tielken in Hamburg. Die Höchstschätzung für einzelne Meister hat im Verlauf der Geigergenerationen mit dem veränderlichen Klangideal gewechselt, die Bewunderung für die Cremoneser Violinen ist aber im ganzen ungefähr die gleiche geblieben, u. man hat ihr „Geheimnis“ seit 100 Jahren auf vielen Wegen gesucht: in der Faserung des besonders abgelagerten Holzes, in der „Abstimmung“ der Teile zueinander, im Lack usw. Doch werden auch heute wieder treffliche Geigen nach mancherlei Verfahren gebaut.

Lit.: [außer den Spezialwerken bei den genannten Meistern] Frh. v. *Lüttgendorff, Die Geigen- u. Lautenmacher v. M.-A. bis zur Gegenw. (1904, 3-422); J. Rühlmann, Gesch. der Bogeninstr. e (1882); L. Grillet, *Les ancêtres du Violon* (2bdg., 1901); P. A. Vidal, *La lutherie et les luthiers* (Paris 1889); Frid. Hama, Meisterwerke ital. Geigenbaukunst (1932); ders., D. Geigenbau, ein Kunsthandwerk oder eine Spielwarenerzeugung? (Die Musik 30, 1937); A. M. Mucchi, *Gasparo da Salò* (Mailand 1940); R. Sonner, Geige und Geigenbau (Die Musik 28, 1936); M. Möckel, D. Kunst d. Messung im Geigenbau (Berlin 1935); A. Seiffert, D. Eigentöne d. Geigenbrettchen (Zs. f. Instr.en-Bau, Breslau 1936); H. Meinel, Akustische Eigensch. an klangl. hervorragenden Geigen (Akust. Zs. 4, Lpz. 1939); ders., Über neuere physik. Unters. an Geigen (Forschungen und Fortschritte 14, Bln. 1938); Fachliche Vorschriften f. d. Meisterprüfung im Geigenbau (hg. v. dt. Handwerks- und Gewerbekammertag, Berlin 1938); R. Vannes, *1252 étiquettes de violons, tirage à part du Dictionnaire universel des Luthiers* (Paris 1934); R. Rinne, Zum Problem des altital. -Geigenlacks (1928); E. Peluzzi, *La cassa armonica degl. strum. mus. ad arco* (Genua 1935); ders., *Chi fu l'inventore del Violino* (RMI 1941); O. Fossa, *Pellegrino da Montichiari inventore del Violino* (Brescia 1937, 240); C. Rovini, *Il Violino, la Luteria, l'arte del Violino* (Pisa 1938); P. W. Philipp, Der alte ital. Geigenlack (Dresden 1938); D. J. Balfoort, *De Hollandsche Violmakers* (Amsterd. 1931); P. *Stoeving, *The violin, its famous makers and players* (Boston

1929); A. *Moser, *Gesch. d. V.spiels* S. 38ff.; A. *Fuchs-M. Möckel, *Taxe der StrInstr.e* (1936); H. Diestel, *V-Technik u. Geigenbau* (1912); Aug. Riechers, *Die Geige und ihr Bau* (1912, Neuausg. von O. Bahlmann, Lpz. 1940); E. Tschernitschegg, *Die Groß- und Kleingeigen d. 16. Jhs.* (Diss. Wien 1930); E. L. J. *Vanderstraeten, *History of the violin* (London 1933); — *histor.*: *Fétis, *N. Paganini* (1851); ders., *A. Stradivari* (1856).

2. Violinspiel u. -literatur. Die älteste V-Komp. ist eine *Intermedien-Sinfonia v. L. *Marenzio (1589) aus Brescia. Von dem Cremoneser Tonsetzer M. A. *Ingegneri her entwickelten sich erste Geigerschulen um dessen großen Schüler Cl. *Monteverdi in Mantua (*Magnificat*, *Orfeo-Arie Possente spirito* f. 2 konzertante V. 1608) u. im Kreise der *Gabrielis an S. Marco zu Venedig (*Sonata pian e forte*, Son. f. 3 V.en); gingen von ersterem Zentrum Sal. *Rossi (j.), Biagio *Marini, D. Castello aus, so von letzterem Bassano, Cima, Fontana. Ein vorläufig einmaliger Fall blieb die hochentwickelte Doppelgrifftechnik v. O. M. Grandi (Reggio 1628); D. Marco *Uccellini (Modena 1649) ging bereits in die 6. Lage, was Lonati u. A. *Scarlatti gelegentlich fortsetzten. Wesentlicher als die technische wurde aber die musikalische Entfaltung der ital. V.-Lit. im Gebiet der Kammer- u. Kirchensonate zumal in Triobesetzung: *Legrenzi, *Vitali, *Steffani, der ältere *Bononcini u. Bassani führen auf die geistvolle Klassizität v. Arcangelo *Corelli als dem ersten hohen Gipfel des römischen Violinspiels hin, während von *Torelli u. *Vivaldi das V.-Solokonzert, von A. *Stradella das *Concerto grosso* seinen Ausgang nimmt. Das deutsche V.spiel begann, abgesehen von Schützens Konz.-Meister C. *Farina aus Mantua, mit dem „engl. Geiger“ W. *Brade als Begründer einer hanseatischen Schule (N. Bleyer, Schnittelbach, Th. *Baltzar in Lübeck, D. Cramer u. Joh. *Schop, S. P. v. Sidon in Hamburg); auch die im polyphonen Spielgroßen N. A. *Strungk u. J. Paul *Westhoff sind von Lübeck ausgegangen, um in Dresden jene Tradition zu bilden, auf der *Pisendel weiterbaute. Süddeutsche V.-Virtuosen v. Rang wurden M. Keltz aus Schongau,

J. J. *Walther in Mainz, der Schweizer *Albicastro, vor allem aber die Österreicher J. H. *Schmeltzer u. H. I. F. v. *Biber (s. *Skordatur), gegen deren kühn-barocke Freiheit die „deutschen *Lullisten“ mit ihren „pointierten“ kurzen Bogenstrichen seltsam eingeschnürt wirken. Die deutsche Entfaltung des Akkordspiels („senza Bc.“), zumal bei Baltzer, Westhoff, Biber, Walther, bereitete das Wunderwerk v. J. S. Bachs 6 Sonaten u. Partiten f. V. allein (Cöthen 1720) vor. Die Franzosen waren dagegen zunächst weit zurückgeblieben, ihre *Rois des Violons* blieben im Tanzmeisterischen stecken (vgl. die Stücke v. Caroubel, Constantin, u. *Dumanoir in M. *Praetorius' *Terpsichore*), dann beherrschte *Lully die franz. Orch.-Disziplin, aber erst sein Schüler P. *Colasse (*Sturmmusik in Thétis et Pélée* 1689) fördert die Geigentechnik ruckhaft, bis seit dem Corellischüler *Mascitti eigne Sonatisten wie *Rebel (1705), F. Duval (der Lehrer v. *Birckenstock in Cassel), *Montéclair, *Senallié, die Brüder *Francoeur, J. *Aubert wachsend national schreiben. M. *Leclair bringt hier den musikalischen Höhepunkt, während der spieltechnische um 1760 bei dem Flageolet-Spezialisten *Mondonville u. dem Polyphoniker C. A. Branche (* 1722) gelegen hat. Die englischen Anfänge des V.spiels bezeichnen die Namen Davis Mell, John Bannister u. John *Playford, bis der Lübecker T. Baltzar u. der Italiener Nicola Matteis starke Anregungen brachten; aber erst an die Namen *Purcell, *Pepusch, *Händel, *Ariosti knüpft sich eine (italienisch gerichtete) Höherentwicklung, die in dem Corelli-Schüler *Geminiani gipfelt.

Das 18. Jh. erlebt in Italien die Glanzzeiten einer ebenso klangseligen wie spiefrohen venezianischen Schule v. *Vivaldi (dessen Einfl. auch auf J. S. Bachs V.-u. Kl.-Konzerte bekannt ist), u. — nach den bedeutenden Einzelgängern *Tessarini, F. A. *Bonporti (Instr.-Rezitative!), F. Montanari, P. A. *Locatelli (kühne Capricci!), F. M. *Veracini (edle Adagios) — die Piemonters Schule des Corelli-Schülers G.-B. *Somis, aus der u. a. *Leclair u. G. *Pugnani hervorgewachsen sollten; nicht zuletzt die Paduaner Schule des begnadeten *maestro*

delle nazioni G. *Tartini (1692—1770), der vor allem der V-Sonate eine neue, frühromantische Fülle der Gesichte lieh, im Konzert aber kühne Forderungen an das Lagenspiel u. in Variationen erstaunliche Ansprüche an den von ihm reformierten Bogen stellte; sein Lieblingsschüler war P. *Nardini (seinerseits Lehrer v. *Campagnoli), doch fing *Pugnani auch seine Tradition auf, um so Turiner u. Paduaner Kunst auf J.-B. *Viotti als den Klassiker des französ. Violinspiels zu vererben. A. *Lolli u. s. Schüler Giornovich (Jarnovič) führen über den Bratschenmeister Al. Rolla (1757—1841) zu dessen Schüler, dem dämonischen Wundermann N. *Paganini, dessen „Hexereien“ einen Liszt u. Schumann gleichermaßen zu entflammen vermocht haben.

Im deutschen Hochbarock fesseln neben den V-Konzerten J. S. Bachs solche v. *Telemann u. *Pisendel, Sonaten v. *Birckenstock, J. Fr. *Fasch, G. *Graun u. Fr. *Benda, der allerdings samt s. Schwiegersohn J. Fr. *Reichardt u. s. Enkelschüler K. G. Kiese-wetter schon stark zur neuen Empfindsamkeit modulierte. Als *Sturm u. Drang aufgefrischt wird diese durch Joh. *Stamitz (aus Bibers deutschböhmischer Heimat), der die *Mannheimer Schule nicht nur tonsetzerisch u. orchestertechnisch, sondern auch geigerisch zur Wiege vieles Neuen werden läßt; noch der große Geigenromantiker L. *Spohr ist als Enkel der Mannheimer (*Cannabich, *Fränzl, *Pixis, W. *Cramer, die Brüder Eck) zu verbuchen, obgleich bei ihm auch ein französ. Traditionszweig von P. Rode her nicht vergessen werden soll. L. *Mozart, der Salzburger Konz.-M., der geistig zur Gefolgschaft Tartinis rechnet, ist nicht nur als Verfasser der bedeutendsten V-Schule des Jhs. (1756) zu rechnen, sondern gehört hierher auch als der Geigenlehrer seines großen Sohnes — denn daß dieser seine herrlichen V-Konz. (um 1778) nur als Selbergeiger so hat gestalten können, steht wohl außer Zweifel. Überhaupt darf in der Gesch. d. V.spiels nicht unterschätzt werden, was die Geigerei technisch u. geistig den Passagen-Ansprüchen der Kammermusik Haydns, Mozarts u. Beethovens verdankt. Eine bedeutende Wiener Geigerschule knüpft an den Namen

*Dittersdorf an (der sich am Vorbild des Tartini-Schülers Ferrari schulte), dann an Haydns Eisenstädter Konz.M. A. L. Tomasini, vor allem aber an die Beethovenschen Interpreten *Clement (für den das V-Konz. entstand), *Schuppanzigh, *Mayseder u. Jos. *Böhm, der auch wieder ein Schüler Rodes war. Das führt nach Frankreich, wo P. *Gaviniés (1726—1800) seinen Ruhm auf das Alterswerk seiner 24 *Exercises* gründet. Dann hat der Piemontese Viotti für das geigerische und komponierende Frankreich eine ähnliche Bedeutung gewonnen wie sein Freund Cherubini nur für das tonsetzerische — sein 22. Konzert hat Brahms neben das Beethovensche gestellt. Seine körnige Bogentechnik und die Schwungkraft seiner Themen haben bei den „Revolutionsgeigern“ P. *Rode, R. *Kreutzer, *Baillót (dem Triumvirat der Violinschule!) des jungen Pariser Kons. die rechte Fortentwicklung gefunden, bis dann Paganinis Auftreten (Paris 1831) neue, hochromantische Horizonte aufriß. Diesem strebten ebenso E. C. Sivori wie H. W. *Ernst (j.) nach, während Rovelli, die Schwestern Milanollo und A. *Bazzini sich einer bürgerlicheren Romantik zuwandten. Ein kleiner Wundergeiger des Nordens war Ole *Bull. Die franz. Tradition ging von Baillots Schüler *Habeneck u. a. zu D. *Alard, H. *Léonard u. de *Beriot über, letzterer erhielt in H. *Vieuxtemps einen glanzvollen Schüler, von dem wieder E. *Ysaye abstammt, während auf Alards Unterweisung der Ruhm v. *Garcin u. *Sarasate gründet u. der Spanier J. *Manén als Alardscher Enkelschüler zu verbuchen ist. Aus Léonards Schule erwuchsen u. a. *Marteau (sein Schüler Fl. v. *Reuter), *Thomson u. *Mar-sick (von dem *Flesch [j.], Rebner [j.] und *Thibaut geigerisch abstammen). Von Kreutzer gingen Überlieferungs-zweige über *Massart zu H. *Wieniawski (j.), Franz *Ries, *Ondříček und *Kreisl (hj.). Von weitem folgte der Pole *Lipinski der französ. Schule, deren wallonischer Zweig (Vieuxtemps, Ysaye, Thompson) sich besonders zum Virtuosischen hingewandt hat.

Die große Linie des „Musizierens auf der Geige“ verläuft aber von Rode aus besonders nach Deutschland, wo L.

voisier, *Marteau), nachdem sich schon die Etüde vielfach zum selbständigen Charakterstück (Caprice) entfaltet hatte (Gaviniés, Kreutzer, Rode, Paganini, Monasterio, Dont, Vieuxtemps). Die danebenlaufende Kleinform des V-Duetts (Nachfolgerin des alten Instr.-*Biciniums) hängt an den Namen Boccherini, Viotti, Rode, Pleyel, Dancla, Romberg, Bériot, Jansa, Kalliwoda, Spohr.

Führer durch die V.-Lit. v. Tottmann, Eccarius, M. Grünberg.

Lit. (außer allen Werken über Einzelmeister): A. *Moser, *Gesch. d. Violinspiels* (1922); J. W. v. *Wasielewski, *Die V. und ihre Meister* (⁸1927); ders., *Die V. im 17. Jh.* (1874, Notenbeil. (²1905); F. Farga, *Geigen und Geiger* (Zürich 1940); H. *Diener, *D. V.* (In: *Hohe Schule der Musik*, hg. von J. *Müller-Blattau, Potsdam 1937); G. *Schünemann, *D. V.* (Berlin 1940); L. de *La Laurencie, *L'école française du Violon* (3bdg., Paris 1922—24); M. *Pincherle, *Les violinistes compositeurs et virt.* (in *Musiciens cél.* 1922), *La technique du V. chez les premiers sonatistes fr.* (SIM 1911), *Feuilles d'hist. de Violon* (1927); A. *Schering, *Gesch. d. Instr.-Konzerts* (1907); H. *Engel, *Das Instrumentalkonzert* (Kretzschmars Führer III, 1930); die Bücher v. P. *Stoeving; Herma Studeny, *Das Büchlein vom Geigen* (Bosse 1934, ²38); O. Haubensack, *Urspr. u. Gesch. d. Geige* (Marburg 1930); L. Jung, *Der Aufstieg d. V.* (Diss. Kbg. 1925); C. Rovini, *Il violino* (Pisa 1939); G. B. Rangoni, *Tre celebri suonatori di violino: Nardini, Lolli, Pugnani* (Mailand 1932); S. Pfau (j.), *Die V.musik in Italien 1600—50* (Diss. Berlin 1931); Lungershausen, *Das V.konz. der norddt. Schule* (dgl. 1927); H. Weizsäcker, *Studien zur dt. V.-Musik d. 17. Jhs.* (Diss. Prag 1924); G. *Beckmann, *Das V.spiel in Dtschld. vor 1700*; Bruno Studeny, *Beiträge zur Gesch. d. V-Son. im 18. Jh.* (München 1911); H. Neurath, *Das V.konz. in der Wienerklass. Schule* (Stud. zu DTÖ 14); A. *Bonaventura, *Violino e Violinisti* (Mail. 1925); B. F. Swalin, *Das V-Konz. d. dt. Romantik* (Diss. Wien 1932); A. Popovici, *Zur Entw. d. V.*

technik (dgl. 1933); Zs. *Der fortschrittll. Geigenlehrer* (Bonn 1932 ff.); F. B. Emery, *The violinists encycl. diction.* (Chicago ²1928); ders., *The Violin concerto through 300 years* (dgl.). Siehe auch Streichinstr. 300.

B) Sammlungen alter V.musik: Cartier, *L'art du Violon* (1798); D. *Alard, *Les maîtres classiques* (Schott); F. *David (j.), *Vorschule u. Hohe Schule d. Violinspiels* (Br. u. H.); E. Deldevez, *Pièces diverses* usw.; G. *Jensen, *Klassische V.musik*; H. *Riemann, *Alte Kammermusik* (Augener) u. *Collegium musicum* (Br. u. H.); *Wasielewski (s. o.); *Torchi, *Composizioni per V di maestri it. dei sec. 17/18* (Boosey, London); A. *Schering, *Alte Meister des V.spiels* (Peters); Cl. Meyer, *Alte Meister d. Violaspiels* (Peters); G. *Beckmann, *Dt. Violinspiel vor 1700* (Simrock); die Sammlungen v. *Moffat, Edit. Nagel usw.

C) Methodisches (Auswahl): A. *Moser, *Methodik d. V.spiels* (Br. u. H.) und *Vom Vortrag* (Simrock); R. Broches, *Die Korrelation v. Musik u. Bewegung u. d. Problem d. geigerischen Nachgestaltung* (Diss. Hambg. 1939); die Bücher von S. *Eberhardt; M. Grünberg, *Methodik des V.spiels* (1910); K. *Klingler, *Über die Grundl. d. V.spiels* (1921); A. Jahn, *Die Grundl. d. natürl. Bogenführung* (1913); (K. *Flesch [j.], *Das Klangproblem im Geigenspiel* [1931] und *Die Kunst des V.spiels* [1923/28]); F. Küchler, *Lehrb. der Technik d. linken Arms* (Zür. 1932); F. A. *Steinhausen, *Die Physiologie der Bogenführung* (²1907); A. v. d. *Hoya, *Studienbrevier f. d. Musikinstrumentalisten* (1919) u. *Grundlagen d. Technik d. V.spiels* (1898); F. Sfilio, *Alta cultura di tecnica violinistica* (Mailand); V.schulen (außer den oben genannten): Spohr, Bériot, Fr. Hermann, Singer (j.) und Seifriz, G. Eberhardt, Ševčík, Ondříček und Mittelman, Dounis; moderne Werke: E. Doflein (D. Geig.-Schulwerk, Mainz 1940); F. Scharlach (desgl., Berlin 1942); G. Pasquali, *Il violino* (Mailand 1939); W. Isselmann, *Spielbuch f. Geige u. Kl. f. 2 Geigen* (Tonger); H. Kromp, *Geigenschule* (Lehrheft 1 bis 5, Bärenr. 1939/40); Berth. Heine,

Konzentr. Lehrgr. op. 3 (6 Etudenhefte, Regina-Verlag, Berlin-Dahlem).

Violinschlüssel s. „g“ u. Schlüssel.

Violon (franz., spr. wiolō), Violine [aber auch schon lange vor dieser für Kleingeige].

Violoncello (ital., spr. wiolontschello, Verkleinerungsform zu **Violone*, was Vergrößerungsform v. **Viola* ist [anfangs auch *Violoncino*]; sprachlich ungerechtfertigt ist die deutsche Abkürzung *Cello* = „chen“), die Baß-Spezies der *Violine, Stimmung C G d a (zu den Erbauern s. Violine 1), zwischen den Knien gespielt, seit 1550 baulich belegt, jedoch erst um 1650 ausdrücklich öfter genannt, zunächst als Streichcontinuo gegenüber der solistischen *Gambe weit zurückstehend, bis um 1700 eine eigene Lit. einsetzte und um 1750 die Gambe durch das Vc fast völlig verdrängt war. Am Anfang stehen die *Ricercari* v. Dom. Gabrielli (1689, z. T. ohne Bc.) u. Sonaten v. Jacchini (1697); eine Son. v. Dalla Bella hg. v. Upmeyer (Nagel), solche v. G. B. Bononcini, Marcello u. die Partiten v. J. S. Bach sind der altklass. Hauptbestand. Die Virtuosität entfaltet sich vor allem durch die Entwicklung eigener Fingersatztechnik mit Daumenaufsatz (*Duport, *Davidow [j.], *Lamping). Bekannte Vertreter des Vc-spiels waren außerdem dall' *Abaco, *Boccherini, die Brüder Levasseur, *Dotzauer, B. *Romberg, Platel, Bohrer, *Servais, *Kummer, B. Coßmann (j.), Popper (j.), beide *Grützmacher und *Goltermann, *de Swert, *Piatti, R. *Hausmann, J. *Klengel, Hugo *Becker, *Casals, *Cassado, E. *Mainardi, *Grümmer, Piatigorski (j.), Feuermann (j.), von denen die meisten auch Konzerte und Schulen für ihr Instr. geschrieben haben. Weitere Vc-Konzerte v. Haydn, Molique, Schumann, R. Volkmann, Dvořák, Hindemith. Berühmte Vc-Sonaten m. Kl. v. Beethoven, Brahms, Reger (auch Suiten für Vc allein), R. Strauß.

Lit.: A. Grillet, *Les ancêtres du Vc. et Vc.* (2bdg. 1901); J. W. v. *Wasielewski, *Das Vc. u. s. Gesch.* (1889, 31925); A. Voigt, *Kleine Gesch. d. Vc.s* (Die Volksmus., Ausg. A, 1938); Fr. Schertel, *Das Vc.* (In: Hohe Schule d. Mus. v. J. *Müller-Blattau, 1937); F. *Vatielli, *Primordi*

dell'arte del Vc (Bologna 1918); E. Albini, *Dom. Gabrielli, il Corelli del Vc.* (RMI 41, 1937); L. Forino, *Il Violoncello* (Mail. 1905, 230); Lit.-Führ. von C. *Schröder, L. Roth (21899); Br. *Weigl (Un.-Ed. 1911, 329), M. Vadding und Merseburger (j.) (1920), Ed. Nougé (Paris 1825, 231); E. Silberstein (j.), *Zeitgen. Vc-Lit.* (Die Musik XXIV/2); H. Weber, *Das Vc-Konz. des 18. und beg. 19. Jhs.* (Diss. Tüb. 1932); Eug. Rapp, *Beitr. zur Entstg. d. Vc-Konz.s* (Diss. Würzburg 1932); H. *Becker und D. Rynar, *Mechanik und Ästh. des Vc-spiels* (Wien 1929); Fr. Gervais, *Principes de technique du Vc.* (Paris 1931); P. Bazelaire, *The technics of the Vc.* (3bdg., Paris 1928); M. B. Stanfield, *Cello-practisse. and programme building* (In: *The Strad* 49/50, Lond. 1939); Joach. Stutschewsky, *Das Vc-spiel* (2bdg. Schott).

Violone (ital.), *Kontrabaß (Großgeige).

Viotta, Henri, *16. Juli 1848 zu Amsterdam, † 18. Febr. 1933 zu Montreux, stud. am Kölner Kons., wurde Advokat, leitete dann aber den Wagner-V. seiner Vaterstadt u. andere Vereine, wurde Musikkrit., war 1896—1917 Dir. des Kons. im Haag. Er schrieb ein 3bdg. Lexikon (1889), *Het Auteursrecht van den Componist* (1877), *Onze heedendaagse Toonkunstenaars* (20 Biogr., 1896, 21901), *Hdb. d. Muziekgeschiedenis* (1916), u. trat als Komp. hervor.

Viotti, Giovanni Battista, * 23. Mai 1753 zu Fontanetto da Po (Vercelli), † 3. März 1824 in London, wurde V. Schüler v. *Pugnani, der mit ihm Konz. Reisen unternahm, dann Geiger der Turiner Hkap., kam 1782 nach Paris u. wurde hier wie in Petersburg u. London enthusiastisch gefeiert, zog sich aber als Virt., durch Launenhaftigkeit des Publ. verletzt, bald zurück, wirkte in Paris als Accompanist der Marie Antoinette, dann Kplm. des Herzogs v. Soubise, wurde Mitdir. der Ital. Oper (Théâtre Faydeau), die aber infolge der Revolution einging, konzertierte in London, von wo er jedoch als revolutionsverdächtig fliehen mußte, lebte bei Hamburg, dann wieder in London u. wurde, als er 1802 in Paris wieder vor seinen Freun-

den Cherubini u. Rode geigte, als noch vollendeter bewundert. In London galt er wegen einer geldlichen Beteiligung gern als „Weinhändler“. 1819—22 versuchte er vergeblich, die darniederliegende Pariser Große Oper als Dir. wieder emporzubringen; fast der Kunst entfremdet, starb er auf einer Reise. Von s. 29 V-Konzerten (nebst 3 f. 2 V.en) sind die ersten 21 reichlich primitiv; um so erstaunlicher das Höhenwerk d. 22. (Cherubini gewidmet), das edelsten Klassizismus atmet (Bearb. v. J. *Joachim [j.] u. gewiß Beethoven bekannt gewesen ist; auch die vornehme Schlichtheit des 23. u. die auf Chopin weiterwirkende Frühromantik des 29. leben noch wenigstens im Unterricht. Ferner schrieb er 51 V-Duette (die hübschen Serenaden op. 13 bei Litolf), 18 V-Son.en (3 neugedruckt Vincennes 1932), 21 Str-Trios (2 V, Vc), 21 StrQu.e usw. Vgl. auch Violine 2).

Lit.: A. *Moser, *Gesch. d. V.spiels* S. 387ff.; H. *Engel, *Instr.-Konz.* S. 199ff.; W. H. *Riehl, *V. u. d. Geigen-duett* (Mus. Charakterköpfe II); *histor.*: Biogr. v. Fayolle (1810), *Baillot (1825), Miel (1827) u. A. *Pougin (1888).

Virdung, Sebastian, aus Amberg (Oberpf.), Priester zu Eichstätt, 1495 auf dem Wormser Reichstag, seit 1500 Singer der Heidelberger Hkap. unter s. Lehrer Joh. v. Soest (s. Susato), seit 1511 dann auf Wanderschaft (Basel, Stuttgart, Augsburg) u. unbekannten Orts verstorben. Einige Tonsätze bei Schöffers 1513; ein 1510 dem Straßburger Bischof gewidm. Gedicht über Musik u. ein größeres Werk über MTh. sind verschollen, wohl aber ein Auszug daraus als Quelle f. d. Instr.-Musik erhalten u. berühmt geworden: *Musica getutscht* (= verdeutsch), Basel 1511, Neudr. in Eitners Publ. (1882) und v. L. Schrade (Bärenr. 1930).

Lit.: B. A. *Wallner im *Km. Jb.* XXIV (1911); G. Bossert, *Gesch. d. Stuttg. Hofkantorei*; K. *Nef im *Kongr.-Ber.* Basel 1924.

Virga (lat. = Rute), eine Neume, dann in der Choralnotenschrift Zeichen des größten Notenwerts, *Longa* (s. Mensuralnotation).

Virginal (engl., spr. wördsehinel, v. lat. *virginalis* = jungfräulich, also Jung-

fernklavier, wohl nicht erst wegen der „jungfrl.“ Königin Elisabeth, da weit früher belegt, sondern wegen des hohen Tons oder als Damen-Instr.), *Cembalo, Kieflügel, Spinett, insbesondere in England um 1550—1630 blühend, daher dort auch mehrere wichtige Sammlungen der *Virginalisten* (*Bull, *Byrd, *Morley, *Philipps, *Tallis, *Dowland usw.), die besonders für die Ausbildung der Kl-Variation u. des Programm- oder Charakterstücks bedeutsam geworden sind: das *Fitzwilliam-V.-Book* (297 Stücke um 1625, im Fitzw.-Museum Cambridge, hg. v. *Fuller-Maitland u. Barclay *Squire bei Novello 1894ff.), *Lady Nevills Book* (42 Nrn., 1591 abgeschl., meist Byrd), *W. Forsters B.* (78 Stücke, 1624), *Benj. Cosyns B.* (95 Stücke v. dems. u. *Gibbons); auch zwei ältere Sammlgen.; frühester Druck die **Parthenia*. Leichte Ausw. v. H. Craxton *Early Elizabethans* (London 1933).

Lit.: Ch. van den *Borren, *Les origines de la mus. de clav. en Anglet.* (1912); M. *Seiffert, *Gesch. d. Kl.musik* S. 54ff.; L. Neudenberger, *D. Variationstechnik d. Virginalisten im Fitzwilliam Virginal Book* (Diss. Berlin 1935); M. Glyn, *About Elizabethan V.-Music and its composers* (London 1924); M. L. Pereyra, *Les livres de v. de la bibl. du Cons. de Paris* (Rev. de musicol. Nr. 20, 21, 24, 28, 29, 37).

Virtuose (v. ital. [*uomo*] *virtuoso* = tapfer, mutig, tugendhaft), der ausübende Künstler von großem technischen Können, sowohl auf vokalem als auch vor allem auf instrumentalem Gebiet, der konzertierende Interpret schlechthin; ursprünglich der Künstler als „heldischer“ Überwinder aller (wirklichen oder auch nur scheinbaren) Schwierigkeiten; im heutigen Italienisch überwiegt aber schon der spöttische Grundton des bloß Taschenspielerhaften. Die Violin-Virtuosität entfaltete sich bei *Marini u. *Farina (um 1620); blühte bei *Strungku u. *Biber, bei *Veracini u. *Locatelli, um in *Paganini u. *Ernst (j.), in *Sarasate u. *Kubelik besondere Gipfel der Technik zu erklimmen, während die gegenteilige, große Musikertradition sich von *Corelli u. *Tartini über *Viotti zu *Spohr und s. dt. Nachfolgern fortspinnt; im Klavierspiel setzt das Virtuosentum bei

*Dussek, *Clementi, C. M. v. *Weber ein, veräußerlicht sich rasch bei den Salonlöwen *Herz (j.), Hüntten, *Kalkbrenner, *Thalberg, um auf der Linie *Liszt—*Busoni wieder zu etwas wie „schöpferischer Technik“ aufzusteigen; die große Musikerlinie umfaßt hier die Namen Beethoven—Schubert—Chopin—Ehepaar Schumann—Brahms—Bülow. Auch beim *Dirigieren wird von ausgeprägtem Pultvirtuosentum gesprochen. Im Gesang blüht das Virtuösentum vor allem bei den *Kastraten u. *Primadonnen der konzertierhaften *Oper mit der Glanzzeit 1670—1870; hier hat sie vor allem der Bayreuther „Dienst am Drama“ u. der Sieg des großen deutschen Liedes (J. *Stockhausen, J. *Messchaert) zurückgedrängt, wie denn überhaupt der ernsthaftere Kunstbetrieb 1870—1914 das V-tum auf allen Gebieten — wenigstens in den Ländern höchster Musikkultur — stark auf das ihm Gebührende eingeschränkt hat. Ob eine neue Welle des gesanglichen Stawesens, zumal durch *Rundfunk und *Tonfilm, der Welt bevorsteht, bleibt abzuwarten.

Lit.: C. *Krebs, Meister des Taktstocks (1920); M. *Steinitzer, Meister des Gesanges (dgl.); A. Weißmann (j.), Der Virtuose (1918); ders., Die Primadonna (1919); siehe auch Lit. unter Konzert und Gesangkunst sowie bei den einzelnen Instrumenten.

a vista s. Prima vista.

Vitali, Giov. Battista, * um 1644 zu Cremona, † 12. Okt. 1692 zu Modena, wo er nach Bologneser Kirchengängerjahren Vize-Hkplm. war, einer der besten Sonatisten vor *Corelli mit Trio- u. Quadro-Drucken seit 1666 (teils *Correnti e balletti*, teils Kirchensonaten), auch *Salmi concertati* a 2—5 (1677) u. einem Jg. *Inni sacri* f. Solost. u. 5 Instr.e (1684). 18 Neudr.e bei Torchi VII, je eine Trioson. in H. *Riemanns Alter Kammermusik u. bei *Wasielewski, ein Capriccio f. StrO. 1669 (*Lenzewski) bei Vieweg. — Sein Sohn Tommaso V. (*detto il Vitalino*), * um 1665 in Bologna, † um 1747 ebenfalls in Modena, bot 1693 als op. 1 *Sonate da chiesa* a 3, als op. 2 u. [1695] op. 3 dgl., als op. 4 [1701] solche f. V, Vc, Bc. Vielleicht war er der Lehrer von dall' *Abaco.

Lit.: L. *Torchi, *La musica istrom.* (1901); A. *Moser, *Gesch. d. V.spiels* S. 74; eine V-Ciacona in F. Davids (j.) Hoher Schule II 13, Str.-Orch.-Begl. v. *Respighi; originalgetreu bearb. von Charlier (Br. u. H., Brüssel).

vite, vitement (franz.), rasch (= Allegro).

de Vitry, Philippe (*Philippus de Vitriaco*), * um 1290 zu Vitry (Champ.), † 1361 als Bischof zu Meaux, neben G. de *Machaut das erste Haupt der franz. *Ars nova, von dessen einstigem Tonsetzerruhm allerdings nur erst eine einzige 3stg.e Motette sicheres Zeugnis gibt, abgedr. nach Cod. Ivrea v. H. *Besseler, AfMW VII [1925], der ihm ibid. VIII noch einige Anonyma zuweist. Die Zugehörigkeit der ihm von J. *Wolf (Gesch. d. Mens.-Not., 1904) noch zuerkannten Traktate (Coussemaker SS III) bezweifelt H. *Riemann, *Gesch. d. Musiktheorie* S. 222 ff., 230 ff.

Vittoria s. Victoria.

vivace (ital., spr. wiwätsche), lebhaft; *vivacissimo* äußerst lebhaft.

Vivaldi, Antonio, * um 1680 zu Venedig, † ebenda 1743, gleich seinem Vater Kirchengänger an S. Marco, 1707—13 vermtl. in Mantua als Hkplm. des dort. Statthalters, eines Prinzen v. Hessen, dann Dir. des venez. Mädchen-Cons. della Pietà, Priester (*il prete rosso* [rot-haarig]). Seine 38 Opern (22 f. Venedig, 1713—39) sind noch unerforscht. Dagegen hat er als V-Konzertkomponist um so mehr die Forschung gefesselt, als er die neue Form des Solokonzerts (*Torrelli, *Albinoni) so vielfältig u. reizvoll ausbaute, daß Seb. Bach 6 davon als Kl.-Auszüge (Ges.-Ausg. Bd. 42) u. mehrere als Kl.-Konzerte (eines f. 4 V zu 4 Cembali) bearbeitete (dazu Graf *Waldersee in Vj. I, *Schering in SbIMG IV/V). Bemerkenswert bei V. vor allem die Transposition der Tutti u. der Klangzauber der Innensätze (Gondoliera-Piz-zicati). Er schrieb (Themat. Katal. v. W. *Altmann im AfMW IV): 12 Kammer-Trio-Son.en op. 1; 18 Solo-V.son.en op. 2 u. 5; 12 Concerti f. 1, 2 od. 4 V u. StrO. *Estro armonico* op. 3 (je eines hg. v. *Egidi bei Vieweg u. v. P. *Klengel bei Peters, 2 V-Konz.e v. Küchler dgl., V-Konz. A-dur [Pisendel-Konz.] hg. v. Landshoff [j.] dgl.), 24 Solokonz.e

La stravaganza op. 4, 6, 7; 12 4—5stg.e Konzerte *Il Cimento* usw. op. 8 (darin Die vier Jahreszeiten, hg. von *Molinari, von Wollheim [hj.] und Dameck, Afa); 6 dgl. *La Cetra* op. 9; 6 Fl-Konz.e op. 10 (1 hg. v. Zanke 1930); 12 Concerti f. SoloV, 2 konzertierende V.en usw. op. 11/12; vieles hs. (80 Konzerte!) in Dresden; mehrere Neudrucke v. A. *Einstein (j.), v. A. Gentili und M. Corti (Ricordi), je ein Conc. gr. bei Eulenburg (1933) und hg. von Sondheimer (j.) (Berlin 1933); 3 Konz.e hg. von A. *Casella (1940); 4 Konz.e f. Fl., StrO. und Cemb. hg. von Wolfg. *Fortner (Schott); Konz. F-dur, für 3 Vlen und Cont. m. StrOrch. bearb. von G. *Schumann. Eine V-Sonate in F. *Davids (j.) Hoher Schule, ein Präl. in *Scherings Alten Meistern, ein Pastorale f. Fl, Vc, Org. (Upmeyer) bei Nagel, eine Suite hg. von A. *Busch (1930); ein Gloria f. Soli, Ch. u. Orch. bearb. v. A. *Casella bei Ricordi 1941.

Lit.: A. *Schering, *Gesch. d. Instr.-Konz.* (1905); H. *Engel, *Instr.-Konz.* S. 38ff.; A. *Moser, *Gesch. d. Vspiels* S. 200ff.; Ph. *Spitta, J. S. Bach 1409ff. M. *Pincherle, A. V. (*Essai biogr.*, Rev. d. Musicol. 35/36 u. Rass. mus. 1929); S. A. Luciani im *Boll. bibl. mus.* 1928; U. Battistella, *Don A. N.* (in *Le tre Venezie* 1938); R. Gallo, A. N. (in *Ateneo Veneto*, Venedig 1938); F. *Vatielli, *Un ritratto di A. V.* (Rass. mus. 1938); U. Rolandi, A. V. *nell'enigm. frontesp. del Teatro alla Moda di B. Marcello* (Mus. d'oggi 1939); A. Salvatori in *Riv. della città di Venezia* 1928; *Note e documenti sulla vita e sulle opere di A. V.* (hg. v. *Accademia Mus. Chigiana*, Roma 1939); F. *Torrefranca, *Modernità di A. V.* (Nuova Antologia, Aug. 1942).

Vivell, Cölestin, * 21. Okt. 1846 zu Wolfach (Baden), † 10. März 1923 in Seckau (Steierm.), wo er nach Jahren in Beuron u. Maredsous seit 1883 als Benediktiner lebte. Schriften: *Der greg. Ges.*, eine Studie über die Echtheit der Tradition (Graz 1904); *Die liturg.-gesangl. Reform Gregors* (Seckau 1904); *Vom Musiktraktat Gregors d. Gr.* (Lpz. 1911); *Die Entw. d. röm. Kges. aus der vorchristl. Musik* (Km. Jb. XXIV, 1911); *Initia tractatum* (Graz 1912, alph. Ver-

zw. der Absatzanfänge zu Gerbert u. Coussem. SS); *Index rerum tractatum* (Graz 1915); ein großes Namensverz. aller Traktate (hs.); *Commentarius anon. in Micrologum Guidonis Aret.* (in Sitz.-Ber. d. Wiener Ak. d. W. ph.-hist. 185, 1917); *Frutolfi brev. de musica* (1919).

Vlämische Musik, die (hier von der *Niederländischen Mus. des protestant. Nordens geschiedene) Tonkunst des in Belgien u. einem Teil Nordfrankreichs siedelnden kath. Germanenstamms mit den Hauptstädten Antwerpen und Brügge. Frühestes Musikdenkmal sind wohl die Liedweisen des Croeser von Berghen (14. Jh., J. *Wolf im Kongr.-Ber. Basel 1924); auch die Volksliedsammlungen des 16. Jhs. (s. Souterliedekens, *Susatos Muziekboexken hg. von Fl. van *Duyse) reichen z. T. weiter zurück als die hohe Kunst der Polyphonie, die in Vlandern nach der franz.-ital. *Ars nova und der engl. Dunstaple-Schule ihre stolze Blüte erlebte. Hierher rechnet der größere Teil der KM von Cambrai und Lüttich und fast der ganze Kreis der dem burgundisch-habsburgischen Hof des 15./16. Jhs. dienenden Alten Niederländer (s. *Fétis, *Kiesewetter 1829 und *Ambros III), wie die Hennegauer G. *Dufay und G. *Binchois, W. Malbecke (um 1432), Hayne van Ghizeghem (1453 in Cambrai), Jan *Ockeghem (der als Chorknabe in Antwerpen beginnt, Heinrich *Isaac (de Flandria, wohl aus Brügge, J. *Obrecht aus Berg op Zoom war auch lange in Cambrai und Brügge tätig, Kaspar van Werbecke, Georg v. Brügge (*Trienter Codd.), Johs. *Tinctoris (= Verbener? aus Nivelles), Josquin *Desprez (= Joskin van der Weyden?, aus Condé), Jan Ghiselin (um 1500), Jean *Mouton (aus Hollingen, zu S. Quentin), Anton. Divitis (De Rycke aus Löwen, in Brügge und Brüssel), Mathias Pipelare (aus Löwen), Adriaan *Willaert, Cl. *Jannequin (= Janneken), Lupus *Hellinck (in Brügge), *Clemens non Papa (in Ypern und Dixmuide), Nik. *Gombert aus Brügge (?) (in Brüssel), Jachet van Berchem, Ghiselin Danckers, Cornelius Canis (= de Hondt, in Brüssel), Christian Hollander (in Oudenaarde), Tylman *Susato (der Antwerpener Drucker), Jak. *Arcadelt, Hub. Naich,

Cypr. de *Rore (aus Mecheln, zeitw. in Antw. u. Brüssel), Jacques *Buus, Ivo de *Vento, Mathias Hermann Vercorensis (d. h. aus Warkoing), Orlando di *Lasso (Roland de Lassus aus Mons im Hennegau), Jacques de *Wert, Philipp de *Monte (aus Mecheln), Alexander *Utendal, Hub. *Waelrant (aus Tongerlo, Verleger zu Antw.), Cornelis Verdonck (aus Turnhout, 1625 in Antw.), Matthaeus *Le Maistre (aus Lüttich?), Jak. de *Kerle (aus Ypern), Jak. *Regnart, Johs. de Cleve, Jak. *Vaet, Rogier *Michael (aus Mons), Ch. *Luythou (aus Antwerpen), Jan Penneken (in Arras), Lambert de Sayve. Bezeichnend in Guicciardinis *Descriptione dei Paesi Bassi* (1550) das Urteil eines Italieners über die Vlamen: „Das sind die wahren Meister der Musik — sie haben sie so zur Vollendung gebracht, denn sie ist ihnen derart eigen u. angeboren, daß Männer u. Frauen von Natur im Takt mit größter Anmut u. schönster Melodie singen.“ Und im gleichen Jahr sagt der venez. Gesandte bei Karl V.: „Die Niederlande sind heutzutage die Quelle der Musik.“

Diese gewaltige Heerschau 1420—1620 versiegt, als durch Generationen zu viele Talente nach dem Ausland (Paris, Venedig, England, u. an die deutschen Residenzen) abgegeben worden waren, aber wohl auch unter dem Druck der politischen Verhältnisse — vor allem Italien trat zunächst (Palestrina- u. Gabrieli-Schule) die große Erbschaft der Josquin, Lassus, Willaert u. de Rore an; der letzte große Niederländer der 5. Generation sitzt wieder an der Zuidersee: *Sweelinck.

Im 18. Jh. vertreten das Land Locillet und da Fiocco (nichtvläm. Herkunft), de Croes, Defesch, van Maldere, van Helmont.

Es ist fast, als hätte das Land sonst alle Musikkraft aufgespart, um den einen Großen hervorzubringen, dessen väterliche Ahnen bei Mecheln gesessen haben: Beethoven, wenn dieser auch nur noch zu einem Viertel Vläme gewesen ist. Daneben sind sein erster Lehrer Van den Eeden (aus Mons), der Org. und Glockenspieler Math. van den Ghein in Löwen (1721—85) nur kleine Namen, während die größeren *Gossec (aus Vergennes im Hennegau) und *Grétry aus

Lüttich) wohl halb zu den Wallonen zählen. Erst mit der Gründung des Brüsseler Cons. (1826), und als unter den Klängen v. Aubers *Stumme* (1831) die Südniederlande von Oranien getrennt wurden, nahm das vl. Musikleben hohen Aufschwung. Die Berufung v. *Fétis (aus Mons) nach Brüssel (1833) war der große mus. Auftakt, die Namen *Gevaert, van Elewijk, *van Duyse, *Coussemaker, *Vanderstraeten, Van *Maldeghem, *Bergmans, van den *Borren, G. van Doorslaer haben der vl. MW guten Klang gegeben. Tonsetzerisch bezeichnen der Opernkomp. Karel Miry (1823—89, *De vlaamsche Leeuw* 1845), der weit größere Oratorienmeister P. *Benoit (1834 bis 1901), Jan Blockx (1851—1912), Edgar *Tinell das neue Erwachen des Vlamentums, denen sich in Keurvels (1853 bis 1916) u. *Van der Stucken (1858—1929) Antwerpener Kleinmeister von Rang anschlossen. Die nächste Generation vertraten P. Gilson (1865), L. Mortelmans (1868), A. Dendyn, J. Ryeland (*1870), Wambach, Waelput, Flor. *Alpaerts (*1876), L. *Duvosel (1877), Van Nuffel (1883), Artur Meulemans (1884) (2 Sinfonien), Hullebroeck, Jef Van Hoof (*1880, seit 1942 Dir. d. Kgl. vläm. Kons. in Antwerpen), für die Gegenwart zeugen stattdlich Marinus de Jong (*1891, Vläm. Rhapsodie), *Schoemaker (*1890), der Org. Fl. Peters (*1901). Vor allem blüht die vl. Oper, das Oratorien- und volkstümliche Chorwesen, neuerdings auch die Sinfonik und das Liéd.

Lit.: Edm. *van der Straeten, *La musique aux pays-bas*; Sammelwerk: *L'histoire de la musique en Belgique* (1943); Fl. van der Mueren, *Vlaamsche Muziek en Componisten* (Haag 1931); M. Sabbe, *De Muziek in Vl. I* (1928); die Schriften von van den *Borren, G. van Doorslaer, *Bergmans und *Closson; *Viotta und Benoit, *Lex. d. Toonk.* (1888); E. Grégoire, *Notices biogr. des artistes mus. belges et néerl.* (Brüssel 1874), *L'art mus. en Belgique 1830—80.* (Brüssel), *Galerie biogr. des musiciens belges du 18./19. s.* (1885/87/89); Ch. van den *Borren im Bull. Soc. Int. de Musicologie II (1930), in *Mus. Quarterly* Juli 1921 und Juli 1923; ders., *Existe-t-il une tradition*

musicale flamande ininterrompue, du XVe siècle à nos jours? (Die Musieke, Tijdsch. van de Vlaam. Philharmonie Jg. I, 1937, Heft 1); R. Lenaerts, *Het nederl. politonies lied in de 16. eeuw.* (Amsterd. 1933); W. *Gurlitt, Fr.-J. Fétis (1930); V. van Hemel, *Voorname Belg. toonkunstenaars in de 18., 19., 20. eeuw.* (Antw. 1933); Suzanne Clerex, *X. J. de Croes* (1940); dies., *Pierre van Maldeve* (1941); *Vlaamsch Jaarboek voor Muziekgeschiedenis* (seit 1940, Antwerpen); P. Mennicken, *Über d. vläm. Vld.* (ZfM 1941); A. Corbet, *Peter Benoit* (1942); weitere Lit. s. Belgische Musik.

Vocalise (franz.) ein Übungssingstück nur auf Vokale.

Lit.: s. Solfeggio.

Voce (ital., spr. wötsche) Stimme; *mezza v.* mit halber, *sotto v.* mit leiser St.; *colla voce* wie **segundo la voce*; *messa di voce* An- und Abschwollen des Gesangstons.

Voces aequales (lat.) „gleiche Stimmen“, d. h. entweder nur Männer- oder nur Frauen-(Kinder-)Stimmen (Gegensatz „gemischte“ Stimmen); da sich solche Stücke durch Oktavversetzung ungefähr gleich gut für die tiefen wie für die hohen Stimmen singen lassen, schrieb man im 16. Jh. (zumal für Schulzwecke) *a voci pari* oder *ad aequales* und überließ der Praxis die Wahl, ob nur für hohe oder nur für tiefe Stimmen; vgl. Jödes Chorbuch Bd. 5 (weltl.) und 6 (weltl.) oder die geistl. MCh-Sammlg. v. *Braunfels (hj.) (Univ.-Ed.). Zeitgenössische Sätze: Chorbuch f. Fr., Mädchen- u. Kn.-stimmen hg. v. E. Steinbach (Bärenr. 1941); Choral singbuch f. 3 gl. St. hg. v. *Mahrenholz (dgl. 1940); Quempasheft, Chorausg. f. gl. St. hg. v. *Ameln (dgl. 1938); Dt. Vld. er aus Lothr., f. FrCh. u. Instr. e ges. v. Fr. *Neumeyer (dgl. 1940).

Vogel, Emil, * 21. Jan. 1859 zu Wriezen a. O., † 18. Juni 1908 bei Berlin, stud. seit 1880 Philol. u. bei Ph. *Spitta in Berlin MW, ging als Ass. *Haberls nach Italien, prom. 1887 in Berlin (Diss. *Cl. Monteverdi*, Vj. III), schrieb über *M. da Gagliano* (Vj. V), bot 1890 den Musikkatalog v. Wolfenbüttel u. 1892 die wertvolle *Bibl. der*

gedr. weltl. Vokalmusik Italiens 1500 bis 1700 (2bdg.). 1893—1901 war er Dir. der Petersbibl. in Leipzig, Gründer u. Hg. v. deren Jb., dann lebte er leidend in Nikolassee bei Berlin.

Vogeis, Martin, * 5. Juni 1861 zu Erstein (Els.), † im Sept. 1930 in Schlettstadt, wurde 1885 Priester, 1886 Musikl. am bischöfl. Sem. Zillisheim, 1891 Regens chori in Grafenstaden, 1896 Pfarrer zu Behlenheim, 1908 dgl. in Schlettstadt. Er gab 1903 Königshofens **Tonarius* im Faks. heraus u. schrieb über *Murschhauser (KmJb. 1901); *Cantate Domino* (Straßbg. 1903); *Festschr. z. internat. Kongr. f. greg. Ges. in Straßbg.* 1905, darin Konr. v. Zaberns Traktat v. 1474, 1908 dess. *Collectura*; vor allem aber die stoffreichen *Quellen u. Bausteine zur Gesch. d. M. u. d. Theaters im Elsaß 500—1800* (Straßbg. 1911); *Die Musikschätze der früheren Straßburger Univ.- u. Stadtbibl.* (Heidelberg 1929).

Vogelstimmen haben durch die manchmal erstaunlich musikähnlichen, gleichbleibenden Rufe vieler Arten (Singvögel, z. B. der zwischen gr. Terz u. Quarte schwankende Kuckucksruf, Drossel- u. Finkenschlag, Lerchenjubel, Nachtigallentriller, Kanarienroller) immer wieder liebevolle Aufmerksamkeit des Menschen geweckt u. von Theokrit bis Darwin den Glauben erregt, die Musik sei geradezu aus deren Nachahmung entstanden. Daß aber die „Tiermusik“ (ganz abgesehen von der Frage nach einem vergleichbaren Ausdrucksbedürfnis) mit der menschlichen nichts zu tun hat, betont C. Stumpf (Vj. I 312ff.); auch viele rein musikalischen Notationsversuche der V.st.-kundigen verfahren darin zu menschen-tümlich. Wohl aber hat die mus. Nachformung der Vogelrufe der Tonkunst vielfache Motivanregungen und naturpoetische Stimmungswerte geschenkt von dem Johs. Vaillant **Wolkenstein-schen Vogelkonzert* (um 1400) über **Jannequins Programmchansons* und die barocken Kuckucks-Capricci eines J. K. *Kerll und **Poglietti* bis zu Beethovens pastoraler *Szene am Bach* und der Waldszene in Wagners „Siegfried“. **Dvorák* in der e-moll-Sinf. verwendet den Ruf des amerik. Pirols, **Respighi*

in *Pini di Roma* benutzt sogar Schallplatten mit Vogelstimmen.

Lit.: A. Voigt, Exkursionsbuch z. Studium der Vogelstimmen (1906, ¹⁰ v. E. Hesse, 1933); H. Franke, Vogelruf und Vogelsang (Lpz. 1933); W. Rüppell, Physiologie u. Akustik der Vogelstimme (Diss. Berlin 1933); O. Heinroth u. L. Koch, Gefiederte Meistersinger. Das 1. tönende Lehrbuch z. Beobacht. d. heim. Vogelwelt (Berlin 1935); E. v. *Hornbostel (hj.), Musikpsych. Bemerkungen über Vogelgesang (ZIMG XII, 1911); L. Réthi, Untersuchungen über die Stimmen der Vögel (1908); B. Hoffmann, Kunst u. Vogelgesang (1908); Fr. Thomas, Die Mannigfaltigkeit im Kuckucksruf (1906); E. Rambert, *Chants d'oiseaux* (Paris 1936).

Vogelweide, Walter v. d., der größte Lyriker des dt. M.-A.s, um 1200 unter Philipp v. Schwaben, Otto IV. u. Friedrich III., † um 1230 zu Würzburg, den ein Zeitgenosse als Sänger fast noch größer denn als Dichter gefunden hat; leider ist eine Münchner Hs. mit s. Melodien, die 1823 noch bestand, verschollen. So mußte das 19. Jh. mit 5 unter s. Namen gehenden *Meistersinger-Tönen (Hs. Colmar u. Singebuch des Ad. Puschmann) vorlieb nehmen, unter denen allerdings die „Wendelweise“ echt zu sein scheint, bis 1910 die Münster-schen Bruchstücke (Hs. des 14. Jhs.) entdeckt wurden (Jostes u. Kühn in Z. f. dt. Altert.), die die schöne Palästina-weise v. 1228 *Nu alrêst leb ich mir werde* u. Bruchstücke der Sprüche *Mir hât ein licht ouz Franken* u. *Wie soll ich den geminnen enthalten* (Faks. bot R. *Molitor in SbIMG XII, dessen Übertr. aber unmöglich ist). Rhythmische Lesungen bei R. *Wustmann in SbIMG XIII u. H. J. *Moser, Gesch. d. dt. Musik I ⁵(1928), Gedenkb. auf W. v. d. V. (Merseburger 1929), Minnesang u. Volkslied (dgl. ³1933); modal bei H. *Rietsch (hj.) in DTÖ XX 2.

Lit.: Biogr. v. L. Uhland u. v. A. Schönbach (³1910); Textausg. v. Lachmann u. Wilmanns; C. Bützler, Untersuch. z. d. Melodien Walters v. d. V. (Diss. Köln 1940); K. *Burdach, Reimar u. W. (1880); R. *Wustmann, W. v. d. V. (1912) und in der Liliencron-

estschr. 1910; R. Kralik im Anh. zu *Mantuanis MG. Wiens (I 1904); Fr. *Ludwig in Adlers Hdb.; Fr. *Gennrich in Z.f.dt. Altert. 79, 1943.

Vogler, Georg Joseph (Abbé V.), * 15. Juni 1749 zu Würzburg, † 6. Mai 1814 zu Darmstadt, Sohn eines schwäb. Instr.bauers u. Geigers, stud. jur. u. theol. an den Jesuitenuniversitäten Würzburg u. Bamberg, Orgelschüler v. Fr. Kürzinger, war seit 1771 bei Kurf. Karl Theodor Almosenier, 1772 Hofkapl., reiste 1773/74 mit dessen Stip. zu Padre *Martini (Bologna) u. Vallotti (Padua), wo *Tartinis u. Descartes Ideen stark auf ihn wirkten. Vermutl. trat er in den Illuminatenorden ein; 1775—80 leitete er s. „Mannheimer Tonschule“, die Talente wie Knecht, P. v. *Winter, I. M. *Kraus, später C. M. u. B. A. *Weber, *Gänsbacher, *Meyerbeer (j.) anlockte. 1780 siedelte V. mit dem pfälz. Hofe nach München über u. wurde 1784 Bernasconis Nachf. als Hkplm. Es folgten s. berühmten Reisen als Orgelvirt., auch während s. 13 Jahre als schwed. Hkplm. (1786 bis 99); wichtige Choralforschungs-Ergebnisse auf einer Orientfahrt 1792/93 gebaren s. *Choralsystem* (1800). Nach der Errichtung zweier Tonschulen (Berlin, Prag) u. einer Wiener Zeit ging er 1807 als Hkplm. nach Darmstadt.

V. war auf vielen Gebieten fruchtbarer Anreger. Sein Harm.-System wurde, von *Fux, *Mizler, *Kirnberger ausgehend, über Valotti „eine Konsequenz des Tartinischen u. Rameauschen“. Dann fesselten ihn raumakustische Fragen (Bau von Konzert- und Theatersälen). Im Mittelpunkt seines Interesses stand aber der Orgelbau, dessen Zunftgeheimnisse er verflachend in die Öffentlichkeit trug. *Sorges und *Tartinis *terzo suono* bringt ihn darauf, den 32' als Differenzton von 16' und 10²/₃', den 16' als den von 8' u. 5¹/₃' zu erzeugen und so teure Großpfeifen zu sparen — dies, vereinfachte Windzufuhr u. Tastenmechanik sowie Wegfall der Prospekt-pfeifen, Zimbeln u. Mixturen, bringt er mit dem Zeitschlagwort *Simplifikationssystem* überall an — Versuchstyp wurde s. 1789 in Holland tragbar erbautes *Orchestrion* mit orchestralem Manualaufbau, cantabeln Registern, fein-

gestufter Dynamik zur Beseelung — so schuf er mit Umbauten in London, Stockholm, Salzburg den Typ der „romantischen Orchesterorgel“ (Gurlitt) u. versetzte die Leute mit Schlachtgemälden und Orgelgewittern in poetische Schauer; vgl. auch sein *nationalcharakteristisches Orgelkonzert Polymelos* (1806) u. d. Internat. Volksliedsammlungen. Auch s. „Verbesserungen“ Bachscher Choräle zielen auf romantische Chromatisierung; die nordischen unter s. zahlr. Opern, *Gustav Adolf* (*Ebba Brahe*) (Stockh. 1792) u. *Hermann v. Unna* (Kopenh. 1800), zeigen in der Instrumentation wie in der Verwendung des Volksliedes, *Samori* (Wien 1804) in exotischen Zügen gleiche Geistesrichtung. Seine Kirchen- u. Orch. Werke sind vergessen, seine Kammermusik festsetzt noch mg. durch „Mannheimer“ Züge (Neudr. v. H. *Riemann in DTB XV/XVI mit themat. Kat.). Die wichtigsten unter s. zahlr. Schriften: *Mannheimer Tonschule* (1778) u. *Betrachtungen der dgl.* (Mschr. 1778—81); *Hdb. zur HarmL.* (1802); *Dische. KM* (1807); *Über Choral- u. Kirchengesänge* (1814).

Lit.: H. Schweiger, A. V. s. Orgellehre (Diss. Frbg. i. Br. 1958); S. Wistedt (eine schwed. V.-Biogr. i. Vorber.); ders. in Svenska Tidskr. för Mf. 1932/33; P. *Vretblad *ibid.* 1927; ders., A. V. in Stockholm (Würzburg. 1924); E. Rupp, A. V. (Ludwigsbg. 1922); C. F. *Hennnerberg im KongrBer. London 1912; James Simon (j.), A. V. s. kompos. Wirken (Diss. Berlin 1904); *hist.:* J. Fröhlich, Biogr. des gr. Tonk.s A. V. (Würzburg. 1845); K. E. v. Schafhäutl, A. V. (Augsbg. 1888).

Vogt, Hans, * 14. Mai 1911 in Danzig, stud. 1931—34 auf der Akad. f. K. u. Schulm. Berlin, war Meisterschüler von G. *Schumann (Mendelssohnpreis 1934), Theaterkplm. u. a. in Detmold, seit 1938 mus. Oberleiter u. städt. MD. in Stralsund. Schrieb (alles bei W. Müller, Heidelberg): Sinf. C-dur (Berlin 1939), Conc. gr., 2 Kl-Konz. e, weitere Orch.-W.e., 2 StrQue., Str.Quint., Kl-Trio, Sextett f. Kl, Hbl, Str.; Chormusik.

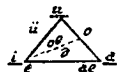
Voigtländer, Gabriel, * um 1591 wohl in Mitteldeutschland, † [23. ?] Januar 1643 als dän. Hoffeldtromp. in

Nyköbing auf Falster. Im Jahr zuvor hatte er auf der Insel Sorö das wichtige Werk mit 96 Mel. hg.: *Allerhand Oden u. Lieder, welche auff allerley als Ital., Französ., Engl. u. anderer Teutschen guten Componisten Mel. u. Arien gerichtet* (bis 1664 5 Aufl.); daß V. aber doch (ähnlich wie später *Sperontes) auch als Liederfinder hier im Stil des schelmischen alten Volkssängers eine persönl. starke Rolle gespielt hat, macht H. *Kretschmar (Gesch. d. u. dt. Liedes S. 63 ff.) überzeugend wahrscheinlich. Vor 1621 scheint er im Dienst eines böhmischen Edelmanns gestanden zu haben; heiratete 1626 als neuer Lübecker Bürger; 1633—35 war er Trp. und Kammermusikant bei Herzog Friedr. III. v. Gottorf-Schleswig neben *Tunder (Mittlg. v. J. Hennings in Lübeck). Neudrucke bei H. J. *Moser, Alte Meister d. dt. Liedes (Peters).

Lit.: K. Fischer, G. V. (Diss. Berlin 1910 u. SbIMG XII).

Voix mixte (franz., spr. wōa) gemischte Stimme, siehe Register u. Kehlkopf.

Vokal, im Gegensatz zu den Konsonanten (stimmlosen oder stimmhaften Mitklängern): Selbstklinger, d. h. die ohne Reibegeräusch oder Verschlüsse bei mehr oder weniger offenem Mund gesungenen Laute, deren Klangfarbe (Vokalfarbe) von je einem kennzeichnend vordringlichen Oberton (Vokalformanten) bestimmt wird, für den die Mundhöhle je nach der Zungenlage den resonatorisch zu verstärkenden Eigentön bietet. So bildet die Mundhöhle bei „i“ vorn einen engen „Flaschenhals“ u. hinten die „Flaschenhöhlung“, bei „u“ umgekehrt, bei „a“ ist sie gleichmäßig geöffnet, daher das Vokaldreieck:



Außerdem unterscheidet das Deutsche auch noch *offene* (mit größerer Mundöffnung u. *geschlossene* Vokale (s. Aussprache) u. Diphthonge (die Doppel-u. Gleitlaute ei, eu, au). Sind die Konsonanten dem Knochengerüst, so die V. dem Fleisch des Sprachleibes zu vergleichen. Die Schönheit des Gesangstons hängt besonders von ihrer in allen Farben gleich voll u. frei strömenden u.

doch jeweils charakteristischen Formung ab.

Lit.: W. Köhler, Akustische Untersuchungen I u. II; C. *Stumpf in s. Beiträgen IV, VI, VIII; H. J. *Moser, Über Vokalformanten (Archiv f. Phonetik I, 1912); weiteres unter Phonetik, Sprecherziehung, Gesang.

Vokalisation, Formung der *Vokale; s. auch *Vocalise*.

Vokalmusik (Gegensatz: *Instrumentalmusik) s. Gesang 1, Kirchenmusik, Oper, Lied. Systematik nach Gattungen:

	handelnd	berichtend	empfindend
kirchl.-liturg.	Messe	Passion, Historie	Motette u. Kantate
religiös-andächtig	Oratorium		geistl. Lied u. Arie
weltlich	Oper, Operette, Singspiel	Ballade u. Chorwerk	Lied u. Chorlied

Lit.: H. *Riemann, Katechismus der V. (1891, 2¹⁹¹¹).

Volbach, Fritz, * 17. Dez. 1861 zu Wipperfurth (Rhld.), † 6. Dez. 1940 in Wiesbaden, stud. in Heidelberg und Bonn Philos., seit 1886 in Berlin an der Meisterschule der Akad. (*Grell) u. am KMInst., an dem er im nächsten Jahr Lehrer wurde (auch Dirig. d. Akad. Liedertafel); 1892 ging er als Leiter der Liedertafel nach Mainz, 1899 Dr. phil. Bonn (Diss. Die Praxis der Händel-Auffg.; Händelbearbb., Tonk.-Fest 1898). 1907 wurde er akad. MD (Prof.) in Tübingen, leitete während des Krieges Sinf.-Konz. e in der Etappe, wurde 1918 Prof. a. d. Univ. Münster u. 1921 städt. GMD (bis 1925), ging 1930 in den Ruhestand nach Wiesbaden. Er schrieb einen *Händel* (in Reimanns Sammlg. 1898/99), *Beethoven* (1905, 2⁹), *Die dt. Musik im 19. Jh.* (1909), *Das mod. Orch.* (Teubner 1910, 2¹⁹), *Die Instr. e des Orch. s* (dgl. 1913, 2¹); *Hdb. d. MW. en* (I 1927, II 1930). *Die Kunst der Sprache* (1929); *Der Chormeister* (1931). Er komp. sinf. Dichtg. en, Chorwerke (*Hymne an Maria*, 1921) u. Chorballa-

den m. Orch., (*Mette v. Marienburg*), eine kom. Oper, h-moll-Sinf., Kammermusik (KlQuint. u. ein solches m. Bläsern).

Lit.: G. Schwake, F. V. s Werke (1921).

Volkmann, Otto, * 12. Okt. 1888 zu Düsseldorf-Gerresheim, stud. Th. bei *Courvoisier (München), MG bei H. *Abert (Halle) u. leitete die Sängerschaft *Friedericiana* in Halle, seit 1920 den Reblingschen GesV. in Magdeburg, wurde 1924 städt. MD. u. KonsDir. in Osnabrück (später auch Opernleiter), 1933 GMD (Konzerte) in Duisburg; er schrieb Lieder; Klavierbegleiter.

Volkmann, Robert, * 6. April 1815 zu Lommatzsch (Sa.), † 29. Okt. 1883 zu Pest, stud. bei s. Vater (Kantor), bei Anacker in Freiberg u. K. F. *Becker (Lpz.) u. ließ R. Schumanns Umgang auf sich wirken, ging 1839 als MusikL. nach Prag, 1840 nach Pest, lebte 1854 bis 58 in Wien, dann wieder in Pest, wo er zuletzt Komp.-Prof. a. d. Landesakad. war.

Nach dem einst beliebten, beethovenschen KlTrio F-dur op. 13 u. dem StrQu. g-moll op. 14 zeigt das b-moll-Trio (1849) erstmals V. s ganze, schwer-mütige Eigenart. V. schrieb feine Kinderstücke f. Kl (*Mus. Bilderbuch* op. 11, 4 hdg., *Tageszeiten* op. 39, *Lieder der Großmutter*), edel u. großzügig ist s. 2. MCh-Messe op. 29. Seine KlWerke (Händelvariationen op. 26 [*vor* Brahms], Buch der Lieder op. 17, C-dur-Fantasie; 2 Ausw.-Hefte v. W. *Lampe in Ed. Cotta) setzen Schumanns Linie bedeutsam fort, ebenso die StrQu. e G-dur op. 34 u. e-moll op. 35 sowie das melod. dankbare VcKonz. Noch fesselnder sind die StrQu. e f-moll op. 37 u. Es-dur op. 43 (Stud.-Part. bei Eulenburg). Das liebenswürdige KlKonzStück in C-dur führt zu seiner einst berühmten d-moll-Sinf. Nr. 1 (1863), während die 2. (B-dur, 1865) mit ihrem 2. Satz auf *Tschai-kowsky weitergewirkt hat. Eine F-dur-Festouv. op. 50, die KonzSzene *An die Nacht* (Alt) u. das Monodram *Sappho* (Sopr.) sind ebenso zu Unrecht vergessen wie die Lieder op. 52 u. Duette op. 67 oder seine mhd. Chöre op. 59. Aus s. Spätzeit (1869/70) stammen die feinen StrO-Serenaden (bes. Nr. 3 mit VcSolo), u. die dämonische

Ouv. nebst Bühnenmusik zu Shakespeares *Richard III.* (op. 72) sollte man ebensowenig brachliegen lassen.

Lit.: Hans Volkmann (s. u.), R. V. (Biogr. 1902 u. Reclam 1915), Briefausw. (1917); Thematisches Verzeichnis d. Werke v. R. V. (Dresden 1937); Die Familie des Komp. R. V. (in Mittlg. en des „Roland“, LandesV. f. Fam.-forschg.); C. *Preiß, R. V. (Graz 1909); K. *Huschke in der *Musik* Okt. 1933 u. ZfM Nov. 33; H. *Kretzschmar, Führer d. d. Konz.-Saal; H. *Riemann in Seemanns Konz.führer; W. *Niemann, Das Klavierbuch. — Vorgenannter Hans V., Großneffe v. R. V., * 29. April 1875 in Bischofswerda (Sa.), 1900 Dr. phil. (Kunstgesch.), stud. Musik u. MW in Berlin u. München, lehrte 1921—42 zuerst MG an der Volkshochsch. Dresden, dann an der dort. Orchesterschule, zuletzt am Kons. Dresden, 1921—35 Musikref. am Dresdener Anzeiger, und schrieb außer obigem eine 2bdg.e Biogr. von Em. d' *Astorga (I 1911, II 19), Neues über Beethoven (1904), ferner wertvolle Studien über J. *Nawach (ZfMW IV) und Chopin in Dresden (1933); Johs. Pache (1937); Beethoven in s. Beziehungen zu Dresden (1943), Chr. Transchel (in Bollert-Festschr. 1936), H. Marschner (in Sächs. Lebensbilder II 1938).

Volksbibliotheken, mus., s. Bibliotheken.

Volksbildung, mus., s. die Stichworte unter Laienmusik u. Gebrauchsmusik.

Volkshymnen (dort, wo sich Volkstums- u. Staatsgrenzen decken, auch *Nationalhymnen*) bilden das klingende Bekenntnis zur Idee des Vaterlandes; bald werden sie als solche amtlich verordnet, bald setzen sie sich (weit besser!) selbst als solche gebrauchsmäßig durch — oft stehen beiderlei Typen nebeneinander. Deutschlands N.-H. waren nach ungeschriebenem Gesetz seit rund 1855 *Die Wacht am Rhein* (Schneckenburger u. C. *Wilhelm) und *Deutschland über alles* (*Hoffmann v. Fallersleben u. Jos. Haydn, der die Mel. 1797 auf Hauschkas Text *Gott erhalte Franz den Kaiser* zur altösterr. N. gemacht hatte), während des wilhelminischen Reiches die Preußenhymne *Heil dir im Siegerkranz*, Text von Harries, Mel. des *God*

save the King, s. u., seit etwa 1923 wieder *Deutschland über alles*, wozu seit 1933 das *Horst-Wessel-Lied* getreten ist. Die älteste noch heut gesungene N.-H. ist Hollands *Wilhelmus v. Nassouwe* (um 1570); Englands zwei N.-H. en *Rule Britannia* (v. *Arne) u. *God save the King* (v. *Carey) stammen v. 1740 u. 43; die *Marseillaise* als das repräsent. Lied der franz. Republik schuf 1792 *Rouget de l'Isle, die belgische *Brabançonne* (Text v. Jenneval) vertonte 1830 Campenhout. In USA. rivalisieren sogar drei N.-H. en: der *Yankee Doodle* (entst. um 1755), *Hail Columbia* (ged. v. Hopkinson, Melod. des *President's March* v. Ph. Phile um 1790) u. *Star Spangled Banner* (Text 1814 v. Fr. Sc. Key zu dem engl. Trinklied *To Anacreon in Heaven* v. 1770, vgl. *Sonneck); in Italien tritt neben die Garibaldihymne (komp. 1882 von *Ponchielli) u. *Marcia reale* der Faschistenhymnus *Giovinetta* auf eine röm. Vld.melodie. Rußland hatte zur kais. Zeit die Hymne *Bože Zarija chrani* (v. A. Lwow), im Sowjetstaat gilt die *Arbeitermarseillaise* als Symbol; die dt. Schweiz singt das *God save the King* mit J. R. Wyß' Text *Rufst du mein Vaterland* (1830) und *Trittst ins Morgenrot daher* von O. A. Zwysig. Die serb. N.-H. stammt von Davorin Jenko, die rumänische ist ein Marsch von Ed. A. Hübsch, die portugiesische (*Hymno da carta*) schuf der König selbst: Dom Pedro IV.; die dänische *Kong Christian stod* (1780, Text v. Ewald), stammt aus einem Singsp. von Joh. Hartmann; in Schweden stellte sich neben das Königslied von *Lindblad der Chor *Sverige v. *Stenhammar*, jetzt das Vld. *Du gamla, du fria, du fjellhöga Nord*. Die norwegische N.-H. komponierte Griegs Freund Rich. Nordraak. Spanien besitzt die Riego-Hymne, die Türkei hat es statt einer N.-H. nur zu einem offiziellen Marsch gebracht. Eine griechische *Hymne* an die Freiheit stammt von Solomos u. Manzaros (um 1825). Ungarn singt *Isten, áldd meg a Magyarot* von F. *Erkel und den Rákóczy-Marsch, die Slowakei *Nad Tatrou sa blýska*. Wertvoll ist schließlich noch die mexikanische (1855, Ged. v. G. Bocanegra, Musik v. Jaime Nunó), während die japanische Kaiserhymne (1880) von Hayashi pentatonisch komp.

worden ist. Daneben spielt ein Marschlied eine wichtige Rolle.

Lit.: 57 Hymnen der Völker (hg. v. L. Weniger b. Br. u. H. 1936); Rob. Michels, Die Soziologie des Nationalliedes (in: Der Patriotismus 1929 und Archiv f. Sozialwiss. u. Sozialpolitik, Bd. 55, 1926); H. *Abert in ZIMG II (1900); E. *Bohn, Die Nat.-Hymnen d. europ. Völker (1908); S. Rousseau und Montorgueil, *Les chants nat. de tous les pays* (1901); H. Wendel, *D. Marseillaise* (Biogr. e. Hymne, Zürich 1936).

Volkskunde, musikalische, ein wichtiger Zweig der allg. Volkskunde u. mit dieser besonders seit 1933 stark in den Vordergrund gerückt, während die Anfänge bis auf W. H. *Riehl, ja bis auf die steir. Knafflts. um 1819 zurückgehen; sie konzentriert sich einmal auf die Volksinstrumente und ihre Träger (Spielleute, Laienmusikanten) und geht so in die *Soziologie der Musik über, zum andern auf das Musiziergut des Volkes (vgl. Volksmusik, Volkslied, Volkstanz), wobei der Hauptton auf dem mus. *Brauchtum liegt. Außer der dort angeführten Lit.: G. *Frotscher, Aufgabe u. Weg d. m. V. (in „Musik in Jugend u. Volk“ 4, 66, 1941); Ad. Spamer, Die dt. Volksk. (Lpz. 1934); H. P. Gericke, Vom Volkstumserlebnis in Musik und Lied (Potsd. 1940); Horst Büttner, Grundr. einer m. V. (in Mitteldt. Bl. f. Vk. IX, 1934); H. in der Gand, Volkstüml. Musikinstr. d. Schweiz (Schw. Archiv f. Vk. 36, 1937); Ingeborg Jurk, Volkstüml. Lärminstre (Diss. Hambg. 1937); R. Gutmann, Die Bauernleier (Bayr. Hefte f. Vk. 12, 1939); Lotte Uhl, Alberus u. d. Musik (Diss. Gießen 1937). Hoffmann-Krayer, Volkskundliche Bibliogr. seit 1917 (1910ff.).

Volkslied, von J. G. Herder geprägter Begriff (vorher sagte man *Gassenhauer, Bauerngesang, *cantio rusticalis*, *Villanella u. dgl.) für das von der Volksgesamtheit (oder wenigstens einem repräsentativen Ausschnitt aus ihr) als Allgemeineigentum empfundene Lied, im Gegensatz zum Kunstlied nur der „Gebildeten“. Damit soll dem Volkslied nicht die „Kunst“ abgesprochen werden (es ist eben ihrer selbst unbewußte *Volkskunst*) noch der Stand

der Gebildeten von der Volksgesamtheit ausgeschlossen werden (auch er kann am V. sehr wohl mit Anteil haben); gemeint ist das von jedem *Artismus* entfernte Lied, in dem jenseits aller Standesunterschiede jeder Volksgenosse sich selbst u. sein Fühlen irgendwie wiederfinden kann. Die Frage der *Liedherkunft* steht für die Begriffsfindung des V.s erst an zweiter Stelle: es kann urspr. Kunstlied der höheren Stände gewesen sein (Individualform des Autors), wird dann volkstümlich, volksläufig (weil es als allgemeingültig empfunden wird) u. ist von dem Augenblick an Volkslied, wo es als Allmende beansprucht (u. U. umgesungen, d. h. zurechtgesungen oder zersungen wird, ohne daß die Singgemeinschaft mehr an den Urheber denkt) — Weg des „abgesunkenen Kulturgutes“ (H. Naumann). So hat John Meier v. zahlr. heutigen dt. Volksliedern nachweisen können, daß sie Kunstlieder des 18. Jhs. gewesen sind. Selbstverständlich ist noch nicht jedes *anonyme* Lied V., denn es kann ein durchaus individualistisches Kunstprodukt sein, dessen Verf. man nur zufällig nicht kennt, u. das Wissen um den Autor verhindert nicht, daß ein Lied Volkslied wird. Das V. kann aber auch (wie die meisten Kühreihen, *Schnadahüpf, Jodler, Arbeits- u. Tanzlieder usw.) in den untersten Ständen entstanden sein — solche von wirklichem „Einfall“ haben auch dort immer einen Urheber (der nur rasch vergessen wird, oft schreibt das autoritätsbegierige Volk solche sogar irrtümlich bestimmten Persönlichkeiten zu), gerät auch da in den Gesamtbesitz u. kann u. U. durch Sammler u. Bearbeiter in die Gebildetensphäre emporgelangen — Weg des „aufsteigenden Kulturguts“ (H. J. *Moser). Durch die Beteiligung verschiedener Leute, durch Einfluß wechselnder Zeitstile, verschiedener Umwelt usw. an den endlichen Gebrauchsfassungen wird „Mehrgesetzlichkeit“ ein Hauptwesenszug des V.s (Ittenbach); größere Dauerhaftigkeit unterscheidet das V. vom bloß kurzlebigen Gassenhauer u. Schlager; schon die unbegleitete Melodie allein muß seine Ganzheit umschließen, jede Begleitung ist nur zusätzlich, während das

Kunstlied (abgesehen von der echten *Monodie v. Minnesang, Meisterges. u. Hofweisentenor) erst mit seiner Begl. ganz vollständig ist. Aus den Lebensumständen des Volksliedes entspringt seine *fließende* Form: das Umsingen kann zu einer Menge von Einzelfassungen führen, deren jede ihr Eigenleben durchzusetzen vermag; liegen nur solche sich widersprechende Sonderphänomene vor, so wird man heute meist auf Erschließung einer Urform (Wiederherstellung seiner „Idee“) verzichten, vielmehr die besten Belege der verschiedenen Überlieferungszweige nebeneinanderstellen. Besondere Vorgänge im Leben des V.s sind die verschiedenen Grade der *Contamination* (Beeinflussung durch Züge eines andern Liedes, Verquickung mit dems., Umbrechen in dieses, Abgabe oder Aufnahme v. Wanderstrophen usf.) u. die eigentümlichen Wege der Ausbreitung in der Sangsgemeinschaft: auf der Frühstufe eines Volks oft durch Sangmeister im Jungmännerbund, dann vor allem als Arbeitsgesänge, Dämonentanzlieder usw.; bei uns aus der Spinnstube, als Schnitterheimkehrlieder, handkettbildend am Feierabend von der Altersgemeinschaft auf der Dorfstraße gesungen, durch Spielleute und Bänkelsänger weitergetragen, bei vom Zaun gebrochenen Wettstreiten im Wirtshaus gelernt, bei Hochzeiten und Begräbnissen gesungen, auf dem Tanzboden gestegreift, durch Handwerker, Erntearbeiter, Reservisten weitergetragen, neuerdings auch durch Jugendbünde, SA, SS usw., verpflanzt (s. Brauchtumsmusik, Jugendmusik), während das offiziell „gelernte“ Schullied oft nicht allzulange weiterhäftet. Heute ist der V.-bestand in weiten Bezirken stark gefährdet, da eigentl. nur noch die Alpengebiete (wenn auch in enger Formelwiederholung) volksliedschöpferisch heißen können und in Mittel- und Norddtschl. die fortschreitende Industrialisierung (Wegfall der Spinnstuben, landwirtsch. Maschinen, Proletarisierung v. der Großstadt aus, Radio usw.) die natürl. Voraussetzungen des Volksliedsingens zu beseitigen drohen; doch kann hier Rücksiedlung und Bodenreform (Neuaufforstung bäuerlicher Verhältnisse) noch manches bessern. Auf-

fallend veredelt sich der V.-vorrat, je mehr man sich dem Grenz- und Auslandsdeutschum nähert: im s. Zt. abgetretenen Deutsch-Lothringen, im Schönhengstgau und in der Zips, auf der Iglauer Sprachinsel, in Polen, Siebenbürgen und im Banat, bei den dt. Rückwanderern aus Rußland und Gottschee usw. leben noch die ältesten und wertvollsten deutschen V.er.

Eine *Geschichte* des V.s in Dtschl. ist in großen Zügen möglich, denn obwohl heute in volksliedreichen Gebieten Stücke verschiedenster Zeiten anscheinend fast „geschichtslos“ nebeneinander fortleben, lassen sich doch textlich wie musikalisch zeitstilistische Schichten mit einiger Sicherheit voneinander abheben; die neuere Beobachtung, daß das Volkslied geschmacklich etwa 100 Jahre hinter dem Kunstlied einherlaufe, läßt sich *mutatis mutandis* z. T. auch auf frühere Epochen anwenden (wobei umgekehrt nicht vergessen sei, daß zu manchen Zeiten auch gerade das V. den Stil u. die Thematik der Kunstmusik erheblich beeinflusst hat). Vom Typ vorchristlicher „geraunter“ Zeilenketten künden heute nur noch die pentatonischen Melodieformeln kindlicher Abzählspiele u. Ammenreime, vielleicht auch tri- u. tetratonische Spuren in ostpr. Märchenliedern (hg. v. H. Grudde u. J. *Müller-Blattau 1931, dazu H. J. Moser im Jb. f. nddt. Volksk. 1932). Der älteste erhaltene Bestand aus christl. Zeit sind *Leisen* (= geistl. Lieder mit Kehrreim *Kyrie eleison*), so das nur neumierte Sankt Peter-Lied (dessen Mel. *Müller-Blattau in ZfMW XVII als fast die von „Nu bitten wir den hlg. Geist“ wiedererkannt zu haben glaubt) und das aus Wipos *Victimae paschali laudes* (um 1050) entstandene, noch heute lebende *Christ ist erstanden* (um 1150). In der F-dur-Gruppe der Kindewiegenlieder im Weihnachtsspiel (z. B. *Joseph, lieber Joseph mein* [14. Jh.]) mischt sich Bauernkunst mit Vagantenpoesie; vgl. dazu unter *Kirchenlied 1 und Balladenweisen s. u.). Wie das gleichzeitige weltl. V. angesehen haben mag, lassen nur Spuren in *Neithart v. Reuentals Tanzliedern und bei Oswald v. *Wolkenstein erraten, z. B. beim *Münch v. Salzburg (um 1390) d. wohl m. Alphornmelodik versetzte Sennerstück:



oder der älteste *Kühreigen (bei *Rhaw 1545) *Loba Loba*. Innerhalb des weltl. Liedes im 15. Jh. tritt zwar in den großen Sammlungen das Volkslied gegen den „abgesunkenen Minnegesang“ der Hofweisen (R. v. *Liliencron) noch stark zurück (Fr. Ranke in Schles. Bl. f. Volksk. 1933), doch zählen selbst im *Lochamer Ldb. Stücke wie *Ich spring an diesem Ringe* unbedingt mehr zum V. Wie dies damals beschaffen war, lehren z. B. 5 v. 6 Nrn. in Hs. Sankt Blasien 77 (hg. v. Moser u. *Quellmalz in der J. Meier-Festschr. 1934) oder Darmstädter Neumierungen des 15. Jhs. (hg. v. J. *Wolf, Liliencron-Festschr. 1910). Auch die histor. Volkslieder (R. v. *Liliencrons Samml. mit MelAnh.) schlagen trotz der anspruchsvolleren Töne fahrender Lautensänger stark ins Volksmäßige. Weit zurück in den Spielmannsstil des 13./14. Jhs. reichen, stilistisch sich vom übrigen Liedergut klar abhebende, rhapsodische Balladenmelodien, wie zum *Hildebrand*, *Herzog Ernst*, *Kerenstein*, *Graf v. Rom*, die jedenfalls im 15./16. Jh. reines V. geworden sind. Noch heute lebt in Lothr. aus der Zeit um 1490 eine Mel. zum *Lindenschmidt*, u. Zeitungsliedmel. en wie der Ton v. Toll, v. Murten, v. Pavia haben als Parodie-Übertragung, ja selbst als geistl. *Kontrafaktur (s. Souterliedekens) in den Kampfzeiten der Reformation eine gewaltige Rolle gespielt. Am schönsten entfaltet den damaligen Bestand R. v. Liliencrons Band *Dt. Leben im Volkslied um 1530* (J. Kürschners Dt. Nat.-Lit.). Daß damals das V. auch in der Kunstmusik als Cf. eine große Rolle spielt, vgl. unter Dt. Musik u. Lied, Hauptmeister dieser Kunst sind *Isaac, *Senfl, *Stoltz, *Othmayr, *Forster, J. v. *Brant, denen auch wieder manche endgültige Neugestaltung v. Volksliedtenores zu danken ist. Starken Neuantrieb brachte dem Volksges. *Luthers reformatorischer Kirchenlied-Bestand. Da aber um 1560 das Interesse der Musiker an der V.-Bearb. vor den neuen welschen Formen von *Canzonette, *Villanelle, *Madrigal, *Ballett usw. plötzlich

vergeht u. Hochrenaiss. u. Barock jene schroffe Spaltung in „Gelehrte“ u. „Ungebildete“ bringen, die bis zu *Rousseaus Naturbewegung dauert, wendet sich um 1620 der Strom des V.s auf volle 150 Jahre ins Unterirdische. Daß auch während der Zeit des Bc.-Liedes das V. reich geblüht, zeigen Spuren bei Pater Werlin (vgl. O. *Ursprung in ZfMW XVI), bei Glettle (H. J. Moser, Corydon), in J. S. Bachs Bauernkantate u. *Quotlibets, im Augsburger Tafelkonzert, der Lhs. des Weingarter Paters Meing. Gaelle (1777), hg. v. E. Blümmel, vor allem aber der reiche spätere Bestand an Volksweisen dieses Stils (man denke nur an das *Lied vom Prinz Eugen* u. dgl.).

Doch vollzieht sich in diesem schwerer übersehbaren Abschnitt auch ein grundlegender Melodienwandel. War das V. des 15./16. Jhs. durch den Einfl. der gregor. Melodik vor allem auf den Horizontalverlauf in Sekundenschritten mit *kirchentonartl. Kadenzverteilung (*Distinctiones) u. schmiegsamster Ausdrucksrhythmik eingestellt gewesen, so tritt jetzt das harmonische Durgeschlecht mit seinen gebrochenen Dreiklängen, und eine etwas primitive Marsch- u. Tanzrhythmik ihre Herrschaft an, die bis heute mit wachsender Naivität (um nicht zu sagen: Flachheit und Blutarmut) angehalten hat. (Zur Vorgesch. dieses Typs: Moser, Kl. dt. MG [1938], S. 34/35). Wahrscheinlich erklärt sich diese Wendung aus der Volkstumsschwächung des 30jg. Krieges, noch mehr aber wohl durch einen (noch nicht immer ganz übersehbaren) Einbruch bayrisch-schwäbischer Popularkomponisten ins Mittelbarock sowie durch den starken Einfluß der damaligen *Suitenliteratur. Um 1765 erwacht durch Macphersons *Ossian*-Fälschung neues V.-Interesse; Herder verkündet schwärmerisch die Urzeugung von V.ern durch die „geniale“ Volksgesamtheit, u. der junge Goethe sammelt 1772 „aus dem Munde der ältesten Müttergens“ V. er im Elsaß (s. Sammlung wiederhergestellt von L. *Pinck

[Metz 1932]]. Der Berliner Aufklärer J. Fr. Nicolai sucht die entstehende Bewegung lächerlich zu machen (*Eyn kleyner feyner Almanach 1777*, Faks.-Neudr. v. J. *Bolte 1918) u. bedient sich als mus. Mitarbeiters des Kplm.s J. Fr. *Reichardt, und dieser macht seine Sache als Mystifizierer so gut, daß ein Johs. Brahms später mehrfach gerade auf seine u. nachmals *Zuccalmaglios Stücke als vermeintl. echtestes Volksgut verfallen ist. Doch ist Reichardt dann auch Hg. echter Weisen gewesen. Den Sammlungen der Gräterschen Zss. *Bragur* (8 Jgg. 1791—1812) u. *Iduna u. Hermode* (1812—16) sowie dem Melodienheft v. Büsching u. v. d. Hagen (Berlin 1807) antworten erste Schweizer Kuhreihen (Bern 1805, 2. erw. Aufl. von G. J. Kuhn 1812, 3. Aufl. von J. R. Wyß 1818 u. 4. Aufl. v. Wyß-Huber 1826); J. N. Böhl v. Faber steuert 1810 24 Weisen zum *Wunderhorn* bei (Faks.-Neudr. v. Johs. Köpp bei Voggenreiter, 1936), es folgten K. A. Groos und B. Klein, Deutsche Lieder f. Jung u. Alt, Berlin 1818. — Tschiska u. Schottky lassen 1819 erstmals das österr. V. sprechen, bis 1826 ff. die bedeutende Hg.-Tätigkeit zum schwäb. V. von Fr. *Silcher einsetzt, der mit s. 12 Heften bis 1860 weitgehend den V.-Stil des 19. Jhs. bestimmt. Kaum geringer wird der Einfl. der Sammeltätigkeit v. L. *Erk vor allem in Norddtschl., der 1839 bis 1847 seine ersten 13 Hefte herausbringt; als Dritter meldet sich 1835 mit s. *Pfennigmagazin* von Elberfeld aus F. W. *Arnold (12 Hefte 1862—70); besonderes künstl. Gewicht bekommen durch *Zuccalmaglios Sammlung die *V. er vom Niederrh.*, von denen er Bd. II 1840 (Kretschmer Bd. I 1838) hg.; dann setzen wichtige provinzielle Veröffentlichungen ein: H. *Hoffmann v. Fallersleben u. E. Richter (Schlesien) 1842, J. v. Spaun (Österr. 1845), Frh. v. Dittfurth (Franken) 1853, Annette v. Droste-Hülshoff (Westfalen) usw., nicht zu vergessen die *studentischen Sammlungen, denen ein *Lyra, Schnezer usw. auch manch echtes V. geschenkt hat. Einen ersten Abschluß bringt 1853 das Erscheinen des Eröffnungsbandes v. Erks *Dt. Liederhort* (3 bdg. aus dem Nachl. bearb. v. Fr. M. *Böhme 1893. Stattlich war auch (trotz zu machender Einwände)

*Böhmes Altdt. Ldb. (1877 u. ö.). Empfang J. Brahms den *Liederhort* als Philologismus, dem er die letzte und größte seiner V.-Sammlungen mit dem Recht des künstlerischen Bearbeit.s entgegenstellte (1894, dazu als Ergänzung H. *Reimanns Sammlungen), so konnte doch die Wissenschaft nur den Erkschen Weg mit verfeinertem Rüstzeug weiter verfolgen (Zentralisierung aller Materialsammlg. im Volksliedarchiv Freiburg u. Weitergabe der Singw. an das Berliner Musik-Archiv [*Quellmalz] — freilich ohne die prakt. Einwirkung auf die singende Gemeinschaft zu vernachlässigen, wie die landschaftliche Sammlg. (hg. i. A. d. Verbandes dt. Vereine f. Volkskunde von *Bolte, *Friedlaender [j.] und John Meier), *V. er mit Bildern und Weisen* (bisher 26 Bde., s. u.) und das Österreichische Volksliedunternehmen (*Pommer, Rotter, *Zoder u. a.) beweisen.

Das Interesse am ausländischen Volkslied ist seit J. J. Rousseaus Lexikon u. Herders *Stimmen der Völker in Liedern* ebenfalls rege gewesen, zumal da von hier aus auch „völkercharakteristisch“ (Abbé *Vogler, *Polymelos* 1805) viel zu gewinnen war. Die Haupt-sammlungen dieser Art wurden eine internationale v. *Silcher, *Bardale* hg. v. Baumstock u. Waldbrühl (1829), ferner die 14 Hefte *Braga* (1830ff. bei Simrock), A. P. Berggreen, *Folke-Sange og Melodier* 1860ff. (11 Bände), eine solche v. H. *Reimann u. die vielbändige v. H. *Möller (Schott, davon Auswahl „Das Buch vom Lied der Völker“). Daß das französ. V. zu allen Zeiten eine große Rolle auch mger Art gespielt, lehren seit *Aubrys *Recherches sur les témoins* zum *Motetus u. den zahllosen Messen über *L'homme armé* viele Sammlungen (besonders *Weckerlin u. *Tiersot), wobei die Stammesunterschiede (Bretonen, Wallonen, Burgunder, Provenzalen, Gascogner usw.) stark hervortreten (s. französ. Musik). Wie sehr das englische Volkslied (besonders seit der Sammlertätigkeit v. Cecil *Sharp, der irischen v. *Hughes usw.) die gesamte neuere hohe Tonkunst des Landes inspiriert hat, lese man unter *engl. M. nach; zum Volkslied der andern Völker s. u. Lit. — Zur volkstüml. Instr.-Musik s. Volkstanz.

- Lit.* (außer der schon genannten): A) *theoretische u. allg. volkskundliche*: J. *Müller-Blattau, Das dt. V. (M. Hesse 1932); W. *Dancert, Grundriß der Volksld.-Kunde (Berlin 1939); ders., D. europ. V. (ibid. 1938); W. *Wiora, D. Variantenbildung im Vld. (Diss. Freiburg 1937); ders., Die dt. Vld.weise u. d. Osten (1939); H. Henschel, Das volkstüml. dt. Tanzld. (Diss. München 1938); H. *Mersmann, Grundl. einer mus. V.-Forschg. (AfMW IV—VI), Das dt. V. (Bard); J. Meier, Kunstlieder im Volksmund (1895), Kunstlied u. V. in Dtschl. (1906), Deutsche u. niederländische Volkspoesie, in H. Pauls Grundriß der germ. Philologie II, 1 S. 1178 ff. (Bibliographie bis 1909); Jb. f. Volksliedforschung hg. v. dems. (1928 ff.); M. Ittenbach, Mehrgesetzlichkeit (1932); ders., Ordnung und Symbol im dt. Vld. (Frankfurt/M. 1938); H. *Engel, Musikoziol. und Volkskunde (Salzbg. er Kongr. Ber. 1932); Zusammenfassung der wichtigsten Volksliedlit. in John Meier, Deutsche Volkskunde (1926); S. 334 ff.; E. Seemann in J. Meiers Dt. Volkskunde (1926), Abschnitt Volkslied; E. Seemann, Musik (in Handwörterb. d. dt. Aberglaubens, 1934); H. *Riemann, Folkloristische Tonalitätsstudien (1919); H. J. *Moser, Das V. in der Schule (1928), Die Rhythmik d. altdt. Volkweisen (ZfMW I), Gesch. d. dt. Musik I, Vld. u. Volksmusik (in Buschan, Das dt. Volk, 1925); ders., Stammesunterschiede d. dt. V.s (Lied u. Volk 8, 1938 und in Dt. Vld. Jan. 1939); S. *Goslich, Ist alle Volksmusik wertvoll? (D. Mus.-Erzieher 38, 1942); P. Levy (j.), Geschichte des Begriffes Volkslied (1911); J. v. Pulikowski, Gesch. d. Begriffs Volksl. im mus. Schriftt. (1933, einseitig); C. Brouwer, Das Volkslied in Deutschland, Frankreich, Belgien und Holland (1930); Bruinier, D. dt. V. (⁶1914); Saar-Sartori, Das dt. V. (Göschel); Böckel, Hdb. d. dtsch. Vld.es (1908); ders., Psychol. d. Vld.dichtung (1906); H. *Rietsch (hj.), Die dt. Liedweise (1904); A. Daur, Das alte dt. V. (1909); H. Rosenberg (j.), Unters. über die dt. Liedw. im 15. Jh. (1931); Alfr. *Quellmalz, Die Überlieferungen der älteren Elsleinmelodie (ungedr. Diss., Freiburg i. Br.); R. *Lach, Die Tonk. in den Alpen (Die österr. Alpen, 1928); R. Geutebrück im AfMW VII; M. Bringemeier, Gemeinschaft und V. (Münster 1932); W. *Hensel, Kl. Vld.-kunde (Bärenr. im Druck); G. Waldmann, Vld.sammlungen der Grenz- u. Auslandsdt. (in Die Musikpf. IV); „Dt. Liederkunde“, Jb. f. Vld. u. V.tanz, Voggenr. 1941); R. Klatt, Vom Vld.sammeln in Mittelpolen (Dt. M. hefte in Polen III, 1936); s. auch Kinderlied. — B) *Sammlungen*: a) allg. deutsche: Die grundlegende, im Entstehen begriffene „Deutsche Volkslieder“ hg. von John Meier in Verbindung mit W. Heiske und E. Seemann (Text), F. *Quellmalz, W. *Wiora, Br. Märker, H. Trede (Melodie), 1934 ff.; L. Erk und W. Irmer, Die deutschen Volkslieder mit ihren Singweisen (2 Bände und Nachtrag) 1838, 1841 ff., 1845, L. Erk, Dt. Liederschatz (600 m. Klbgel., Peters); M. *Friedländer (j.), 100 V. (Peters); Frh. v. *Ditfurth, V.- u. Gesellschaftsl. d. 16. bis 18. Jhs. (1872/75); [H. Breuer], Der Zupfgeigenhansl (1908); F. *Jöde, Der Musikant (1923), Die Singstunde; W. *Hensel, Finkensteiner Ldb. (1922 ff.); — *volkstüml. Lied*: G. W. Fink, Mus. Hausschatz d. Dtschen (1000 Nrn., 1843); F. M. *Böhme, Volkst. L. d. Dtschen (1895).
Zu den Texten: L. Uhland, Alte hoch- u. niederdt. Volkslieder (2bdg.) vgl. dazu W. Heiske, L. Uhlands Volksliedersammlung, Palästra Nr. 167 (1929); H. J. *Moser, L. Uhland und d. dt. V. (Lied u. Volk VI, 1936); Forsters Texte hg. v. El. Marriage; Goedeke u. Tittmann, Ldb. aus d. 16. Jh.; Ambraser Ldb. (Stuttg. Lit.-V., 1845).
b) landschaftliche: G. Amft, V. er der Grafsch. Glatz (1911 u. 1926); K. Becker, Rheinischer V. born (1892); A. Bender, Oberschefflenzer V. er (1902); R. *Heuberger u. P. Rosegger, V. er aus d. Steiermark (1872); Hruschka u. Toischer, Dt. V. er aus Böhmen (1891); Hartmann u. Abele, Weihnachtsl. in Bayern u. Tirol (1883); Fr. Fr. Kohl, Hochzeitslieder aus Tirol (1899); K. Mautner, Alte Lieder u. Weisen aus d. Salzkammergut (1918); Jos. *Pommer, 444 Jodler (1906) [dazu K. Liebleitner in Dt. Vld. 40, 1938]; Heeger u. Wüst, V. er aus d. Rhein-

pfalz (2 bdg. 1909, Ausw. 1929); John, V. er aus d. Erzgeb. (1909); Köhler u. J. Meier, V. v. d. Mosel u. Saar (1896); Krapp, Odenwälder Spinnstube (1904ff); *Lewalter, V. aus Niederhessen (1894); K. Hendrich, Eichsfeldische Kinderl. (1911); E. Marriage, V. aus d. bad. Pfalz (1902); M. Schäfer, V. aus dem Kinzigtale (1925); Al. Reifferscheidt, Westfäl. V. (1879); Roese, Ostpr. Spinnstubenlieder (1911); G. *Schünemann, Das Lied d. dt. Kolonisten in Rußl. (1923); Wolfram, Nassauische V. er (1894); H. *Engel u. L. Mackensen, Pommersche Volksballaden (1932); L. *Pinck, Verklingende Weisen aus Lothringen (5 bdg. 1927/28/33/40ff.); K. *Huber und P. Kiem, Oberbayr. V. (I 1930); Kiem Pauli, dgl. (1935); H. Meyers und J. Zoumer, Eifler V. (1929); G. Dinges, Wolgadeutsche V. (1932); O. Stückrath, Nassauische V. (1929); [Tschinkel und J. Meier] Gottscheer V. (1930); K. Becker, Mittelrh. V. (1926); M. Thill, Luxemburgische V. (1937); Brandsch u. Schullerus, Siebenbürgische V. (1932); Fr. W. Schuster, dgl. (hg. v. Brandsch I 1931); K. Plenzat, Ostpreuß. V. (1927); G. Fr. Meyer, Schlesw.-Holst. V. (1927); A. Lämmle, Württembergische V. (1929); J. *Hatzfeld, Westfäl. V. (1928); A. Haas, Pommersche V. (1927); P. Alpers, Hannoversche V. (1927); Masurische V., hg. v. Institut f. Heimatforschung a. d. Univ. Königsberg (1934); Ankenbrand, Fränkische V. (1929); A. Wirth, Anhaltische V. (1925); C. Köhler, V. v. d. Mosel u. Saar (1926); Badische V., hg. v. Dt. Volksliedarchiv (1925); Th. Siebs u. Max *Schneider, Schles. V. (1924); V. Beyer, Elsassische V. (1926); O. Meisinger, Vldr. a. d. bad. Oberlande (1913); K. Mautner, Steyerisches Rasplwerk (1910); H. Tardel, Niederdt. V. (1928); außerdem noch das österr. Vld.-Unternehmen: Kornfuß u. Pöschl, Niederöstr. V.; K. Liebleitner, Kärntner V.; Eberhard u. Rotter, Pinzgauische V.; V. Zack, V. aus d. obersteir. Murgebiet (1927); E. Jungwirth, Alte Lieder aus d. Innviertel (1925); H. Pommer, V. u. Jodler aus Vorarlberg (I 1926); H. Commenda, V. von der Eisenstraße; V. Schirmunski,

V. aus der bayr. Kolonie am Dnjepr (Wien 1932); J. Heer, Vld. er aus Trier u. Luxemburg (Bärenr. 1940); R. Klatt u. K. Horak, Dt. V. weisen aus Mitteleuropa (Bärenr. 1940); H. *Bräutigam [Nachtr.], dgl. aus der Batschka (Bärenr. 1941); G. Jungbauer u. H. Horntrich, Vld. er der Sudetendeutschen (Bärenr. 1938ff.) [vgl. auch W. Lipp-hard, Die Sudetendts. u. ihr Lied, in Dt. Musikkultur, 1938]; G. Wirsching, Schwäbisches Ldb. (Bärenr. 1938); Marius *Schneider, Dt. Vld. er aus Argentinien (AfMF IV, 1939).

c) ausländische: Bibliogr.: P. *Aubay, *Esquisse d'une bibliogr. de la ch. pop. en Europe* (1905); seit 1917 vgl. Hoffmann-Krayer, Volkskundl. Bibliogr.; *Musique et chanson pop., Inst. intern. de coopér. int.* (Paris 1934, Bd. I, hg. v. László, Lajtha u. a.); (Umfass. Bibliogr. von H. *Möller in Vorbereitung.) Schweiz: Greierz, Im Röseligarte (6 Bde. 1908ff.), Das V. d. dt. Schw. (Frauenf. 1927); S. Grolimund, V. aus d. Aargau (1911); ders., Volkslieder aus Solothurn (1910); Gaßmann, V. i. Luzerner Wippertal (1906); Ad. Tobler, Sang u. Klang aus Appenzell (1899); s. a. Kuhreigen; A. Rossat, *Les chans. pop. dans la Suisse romande* (Lausanne 1930/31); L. Zanetti u. Fr. Niggli, *Canti pop. della Svizzera ital.* (Bern 1930); Frankr.: Pugmaigere (Lothringen) (1881); Doucieux (1904), Rolland (1883); F. Arnaud, *Ch. pop. de la Grande-Lande* (I 1912); A. v. Gennep, *Le folklore du Dauphiné* (Paris 1932); V. Belgodère-Johannès, *Les belles chansons du pays de France* (Paris 1939); A. Croze, *La chanson pop. de Corse* (1912); R. *Lach, Entw. gesch. der ornamentalen Melopöie (1913); K. *Bücher, Arbeit und Rhythmus (1896 u. ö.); s. auch Weckerlin und Tiersot; Coirault, *Recherches sur notre ancienne chans. pop.* 1929ff. — Rußland: Sammlg. en von Pratsch, *Balakirew, *Rimsky-Korssakow, Villebois, Bernard, Prokunin usw. (Bibliogr. in Riemanns Mus.-Lex.¹¹); K. Schindler, *Sixty Russian Folksongs* (Schirmer); Litauen: Chr. Bartsch, *Dainu Balsai* (1886/89); Südslawien: Kuhač, V. er der Südslawen (4 bdg.); Slowakei: Kadavy und Ruppeldt,

Kwapil; Strelkelj, *Slovenske Narodne pesmice*; K. Felber, *Slowakische V.* (Wien 1932); Vlandern: Coussemaeker (1853, 2¹⁹³⁰); A. Friedenthal (j.), *Das vläm. V.* (6 Hefte 1918); D. de *Lange, van Riemsdijk und Kalff, *Nederl. Volksliederenboek* (2¹⁹⁰⁰); van Duyse, *Het oude nederlandsche Lied* (1903ff.); 3 Bde. (grundl.); Skandinavien: Abraham, Nyeruk u. Rahbek, *Udvalgte danske Viser* (1812f.), 5 Bde., und Nyerup u. Rasmussen, *Udvalg af Danske Viser* (1821), 2 Bde.; Arwidsson (Schweden) 1834ff.; Geijer und Afzelius, *Svenska folksvisor* (3bdg. 1814—16, Neuausg. 1880); L. M. Lindeman, *Aeldre og nyere norske Fjeldmelodier* 1853—58; Catharinus Elling, versch. Ausg.; H. Kjerulf, *Norske Volke Viser* (Oslo); G. Hägg, *Songs of Sweden* (NY.); Bjarni Thorsteinsson, *Íslenzk thjóðlog* 1906—09; v. *Hornbostel (hj.) in Dt. Islandforsch. (1930); s. a. *Sandvik; zu England (s. d.), vgl. auch *Journal of the Folk-Song-Society* (hg. v. E. Broadwood und Williams); Child, *English and Scottish Ballads*; Joyce, *Old Irish Folk Music and Songs*; Cecil *Sharp, *100 Engl. folksongs* und viele landschaftl. Ausgaben; ders., *Engl. Folksong, some conclusions* 2¹⁹³⁶; E. Duncan, *The Minstrelsy of Engl.* (Augener); R. *Terry, *Two hundred folk carols* (London 1933); Grattan-Flood in SbIMG XII; M. Kennedy-Fraser, *Songs of the Hebrides*, 4 Bde.; J. Parry, *Cambrian Minstrelsy*, 6 Bde.; Graves, Williams und Somervell, *Welsh Melodies*; auch die Schottischen Lieder von Haydn, Beethoven; ferner die Lit. bei allen Nationalartikeln; s. auch die Lit. unter Amerikanische Musik und *Negro-Spirituals*; Ungarn s. B. *Bartók und *Kodály; Italien: E. Oddone, *Canzoniere it.* (2 Bde.); F. B. Pratella, *Le arti e le tradizioni pop. d'It.*, 2 Bde. (1941); ders., *Etnofonia di Romagna* (1938); ders., *Primo documentario per la Storia dell' Etnofonia in Italia* (Udine 1941); *Saggio di gridi, canzoni etc.* (1919); landschaftl. Sammlungen von Ferrara, Masetti, Fortini, Nataletti, Montanaro, Favara u. a.; V. de Meglio, *Eco di Napoli* (100 celebri canzoni pop.); M. Keller, *Das toskanische V.* (Diss. Basel 1908); L. *Sinigaglia (j.) (Piemont), 4 Bde.

(Leipzig); G. Fara, *Canti di Sardegna* (1923); *Atti del III Congresso naz. di arti e tradiz. popol.* (Rom 1936); A. Bonaccorsi, *La mus. pop.* (Rom 1938); C. Caravaglios, *Saggi di folklore* (Neapel 1939); ders., *Il folklore mus. in Italia* (Neapel 1936); ders., *Il contenuto poetico e il contenuto mus. nei gridi dei venditori ambulanti napoletani* (RMI 1936, 1938); S. Di Massa, *La canz. napoletana e i suoi rapporti col canto pop.* (Neapel 1939); G. Jara, *Etnofonia pugliese* (Bari 1935); ders., *Saggio di geografia etnofonica* (Catania 1930); ders., *Etnofonia e civiltà mediterranea* (Barcelona 1936); ders., *L'anima della Sardegna* (Udine 1940); L. Lana-ro, *Canz. pop. del Vicentino* (Mailand 1940); O. Liviabella u. G. Ginobili, *Canti pop. e derivati della regione marchigiana* (Florenz 1937); A. Muti, *Canti tradiz. calabresi* (Cosenza 1934); L. Neretti, *Fioretti di canti pop. toscani* (Florenz 1940); G. Roncaglia, *I „Maggi“ modenese* (Rass. Mus. 1935); A. Siciliano, *Il sentimento nei canti del popolo di Sicilia* (Riv. Naz. di Mus. 1937); *Costumi, Musica, Danze e Feste pop. ital.* (Rom 1935).

Volksmusik, instrumentale (neben dem vokalen *Volkslied) die Gesamtheit der populären Ausübung auf Tonwerkzeugen im Gegensatz zu der mehr artistischen Grundeinstellung d. Kunst-*musik, in älterer Zeit vor allem durch Brauchtümliches, heute meist durch den Unterhaltungszweck und den Drang nach wertvoller Feier- und Freizeitgestaltung bestimmt. Die V. in Deutschland verfügte ehemals z. T. über Instrumente, die kaum in die Kunstmusik vordrangen, so Brummtopf, Brummkreisel, Waldteufel, Dudelsack, Blaterpfeife, Maultrommel, Drehleier, später Leierkasten, Okarina, oder die abgesunkene, veraltete Typen aus der Kunstmusik darstellen, wie in der Steiermark das Hackbrett (Psalterium), in Schlesien und Böhmen die diatonische Harfe, Fiedel (z. B. in der Iglauer Sprachinsel), das Klapphorn usw. Träger der V. waren im Mittelalter die Spielleute als ländliche Musikanten für Marsch und Tanz, dann auch die Stadtpfeifer, die aber zunehmend zur Kunstmusik drängten („Kunstpfeifer“), daneben das Laientum, dessen gruppenmäßige Be-

tätigung heute in der Fachschaft „Volksmusik“ der *Reichsmusikkammer erfaßt ist und in den letzten Jahren organisatorisch wie leistungsmäßig einen geradezu erstaunlichen Aufschwung genommen hat. Die jüngste, inzwischen erheblich überschrittene Zählung (im Jb. f. Volksmusik 1938/39, Kallmeyer) verzeichnet, nach Gauen unterteilt, insgesamt 10 647 V.-Kapellen im damaligen Großdeutschen Reich, davon 70% ländliche. Von allen betragen die Streich- und Sinfonieorchester 11,1%, die Blaskapellen 58,7%, die Handharmonikakapellen 10,2%, die Mundharmonikakapellen 1%, die Bandonionkapellen 6,4%, die Mandolinenchöre 8,6%, die Zitherschöre 4%, die Musikabteilungen großer Organisationen 5,1%, die Werkkapellen 10,5%. Der Reichsverband für V. hat wertvolle Notensammlungen veröffentlicht, so „Das kl. Sinf.Orch.“ (Kistner) mit Werken von Haydn und Stamitz, dgl. (Tonger) von Fux, Händel, Haydn, Mozart, F. X. Richter, Reichardt, Bialas, Degen, Hans Lang, G. Maaß, G. Rüdinger, B. Stürmer, H. Ambrosius, v. Hanneenheim, L. v. Knorr, Bresgen; „Frisch geblasen“ (Kistner) von Händel, Pezel, Hub. Schnitzler, Beethoven, V. Otto, S. W. Müller, Fritz Werner, H. Ambrosius, Bach, Ph. Krieger, Höffer, Lürmann, A. v. Beckerath, E. Schuchardt, Stürmer, Hans Schneider, Telemann, E. L. Wittmer, G. Fr. Schmidt, „Platzmusik“ (Kistner) von Grabner, Höffer, Hugo Herrmann, Fritz Reuter; Händel, „Die Musikameradschaft“ (Litolf) von Beckerath, Hanneenheim, H. Jörns, H. Uldall; „Das Bläspielspiel“ (R. Erdmann und Co., Lpz.) von Ambrosius, Schuchardt, H. Genzmer, Johs. Aschenbrenner, Grabner; „Blasmusik f. Fest und Feier“ (Schott), „Festliche Musik“, „Lieder der Deutschen“, „Der Marsch“ (Bärenr.) meist von Fritz *Dietrich; „Die Lautengilde“ (Verlag „Musik im Volk“, Lpz.) mit Werken von Ambrosius, Konr. Wölki, Fritz Henschke, H. G. Scholz, Marburg, Adriaensen, Nichelmann, Walter Kretschmar; „Das Zitherspiel“ (R. Lienau) von Reigersberg, Rüdinger, Johs. Pugh; „Fröhliche V. f. Balginstr.e“ (Chr. Fr. Vieweg) von E. G. Naumann; „Spielmusik f. Harmonika-Instr.e“ (R. Lienau) von Beethoven,

Mozart, Schubert, Haydn, bearb. von Rud. Richter. Dazu Schallpl. der Dt. Grammophones. Best.-Nrn. 15321/22.

Lit.: Zs. „Die Volksmusik“ seit 1936 (Kallmeyer), seit 1938 Ausg. A. f. Str.- u. Bl.Orch., B. f. Zupf.- u. Balgmusik; Jb. f. V. f. 1937 (Junker u. Dünnhaupt), f. 38/39 (Kallm.); eine Schriftenreihe des Reichsverb. f. V.m. (Chr. Fr. Vieweg) in Vorber.

Volksmusikschulen, Musikschulen für Jugend und Volk, siehe Jugendmusik.

Volkstanz (s. a. Tanz, Tänze) ist musikalisch teils Singtanz, teils Instrumentalmusik, bald verschwimmt beides durch „Übersingen“ ineinander (s. Schnaderhüpfli). In Deutschland besteht der volkstüml. Instrumentenvorrat dafür in alter Zeit aus Fiedel, Flöte, Bomhart, Dudelsack, Trommel usw.; aus dem m.-a. *Psalterium erwachsen *Hackbrett u. alplerische *Zither, heute besteht die ländl. Tanzmusik gern aus Violine, Cl, Trp, Flügelhorn, Ziehharmonika u. dgl. Die dt. V.e gehen entweder im geraden Takt (alte Schreitreigen, dann Allemande, später die slaw. Polka), oder im dreiteiligen Takt (alte Springtänze [Proporz, Tripla] als Abtanz, dann Ländler, Walzer), als Mischform in Bayern die *Zweifaltigen. Es begegnen Kreistänze, dgl. mit Einzeltänzern (z. T. mit dram. Handl. oder doch Bewegungssymbolen z. B. f. Berufstätigkeiten), Einzelpaartänze u. solche zu mehreren Paaren (Françaisen, Quadrillen usw.).

Lit.: A) deutsche: F. *Jöde, Volkstänze (1928); Gertr. Meyer, Volkstänze (1909); Tanzspiele u. Singtänze (1911); Fr. Zimmer, Volkstüml. Spiellieder u. Liederspiele (1879); O. Roy, Der V. (in *Märtens Reihe 1932); Hugo Moser und R. Zoder, Dt. Volkstum im Volksschauspiel u. V. (1938); V. Junk, D. taktwechselnden V. (Lpz. 1938); R. Wolfram, D. Frühform des Ländlers (Zs. f. Volkskunde 1933); J. *Lewalter, Schwäbmer Tänze (1903); Kück und Schönhagen, Heidjers Tanzmusik (1911); K. Meschke, Schwerttanz und Schwerttanzspiel im germ. Kulturkreis (Lpz. 1931); W. Jaide, Dt. Schwerttänze (Lpz. 1936); eine Sammlg. Erntetänze erschien im Landesbauernschafts-Verlag München

(1935); H. August, Schwäbische Volkstänze (8 Hefte); Helms u. Blasche, Norddt. Tänze (Lpz. 1913ff.), Geestländer Tänze (1923), Vierländer V.e.; F. Kubiena, Kuhländler T.e (1922); J. Lanz, Ostschles. V.e (Plauen 1924); F. Moll, Tiroler Bauerntänze (3 Hfte. 1918); F. Neumann, Alt-schles. T.e (Schweid. 1922); S. Prinke, Altsteir. V.e (2 Hfte, Lpz. 1924); Ad. Kendel, 16 dt. Tänze f. 5 Instr.e (Rohr b. Stuttg. 1934); W.*Stahl, Nddt. V.e (Braunsch. 1922 bis 23); *Zoder u. Preiß, Österr. Volksmusik (1919—25); Zoder, Altösterr. V.e (1924, *32), Montafoner V.e (ZfMW X); Zoder u. Eberhard, Spielmusik fürs Landvolk (bisher 3 Hefte); Die Sammlung „Deutsche Volkstänze“, hg. im Auftrag des Verbandes deutscher Vereine f. Volkskunde hg. von O. Fladerer, J. Meier, W. Stahl u. R. Zoder; davon erschienen H. 1: Volkstänze aus verschiedenen Gauen, 2/3: Sudetendt. V.e, 4: Oberösterr. V.e, 5/6: Sudetendt. V.e, 7: Burgenländische V.e, 8: Bayrische V.e, 9/10: Hessische V.e I, 11/12: desgl. II, 13: Bur-schentänze, 14: Heitere Tanzspiele, 15/16: Pommersche V.e, 17/18: Hessische V.e III, 19: Schwäbische V.e, 20: desgl. II, 21: Oberbayrische Schuhplattler, 22/23: Tiroler V.e, 24: V.e aus der Rhön, 25/26: Ober-schlesische V.e, 27: V.e v. d. nord-friesischen Inseln, 28: V.e aus d. würt-tembergischen Franken, 29: V.e aus d. schwäb. Türkei, 30/31: V.e aus Nassau, 32/33: V.e aus d. Buchenland, 34/35: V.e aus d. Pfalz, 36: Südtiroler V.e, 37/38: Hessische V.e IV, 39/40: V.e aus d. Spessart, 41/42: V.e aus dem Bayrischen Wald; R. Wolfram, Schwerttanz u. Männerbund (Liefg. I 1936/38, Bärenr.); Hessentänze hg. von H. v. d. *Au (1936 dgl.); G. Brenner, Tanzen u. Springen (1935/40 Bärenr.); Jülg, Volkstänze aus Oberösterreich (1938 Bärenr.); f. Kl.: Herb. *Marx, Kirmes komm wieder! (Vieweg 1942); A. Bauer, Bayr. T.e (ZfMW X, XII) und in Deutsche Volkstänze, hg. von W. *Hensel (1927ff.), darin u. a. von die-sem und Fr. Scharlach: Schwäb. V. aus Galizien f. StrQu; Janicz und Giebel, Neue märk. T.e (Lpz. 1932); Moderne V.-Sammlungen in der Han-seatischen Verlagsanstalt, Tänze d. dt.

Gaue; K. M. Klier, Männertänze aus d. dt. Volksüberlief. (Lpz. 1934); F. M. *Boehme, Gesch. d. Tanzes in Dtschl. (2 bdg. 1886); P. J. Bloch, Der dt. V. der Gegenwart (Diss. Gießen 1927).

B) ausländisch: Götsch u. Gar-diner, Alte Contratänze (engl., 1928); W. St. Reymond, Poln. T.e (Sing-gemeinde IX); F. Delzangles, *Danses d'Auvergne* (Tournemire 1931); M. u. B. Evans, *American Indian dancesteps* (NY. 1932); H. Helfritz, V. u. Volks-mus. auf indianisch. Volksfesten (Neues Musikblatt, März 1942).

Vollerthun, Georg, * 29. Sept. 1876 zu Fürstenau (Danziger Werder), Schü-ler v. *Tappert, *Radecke, *Gerns-heim, 1899—1905 Thkplm. in Prag, Berlin (Th. d. W.), Barmen, Mainz, 1908—10 in Paris, lebte in Berlin als Musikkrit. u. Lehrer f. Gesangsstil, dann in Bissenmoor, seit 1922 in Strauß-berg, 1933—38 Prof. a. d. Berliner Hoch-schule. Er schrieb Lieder u. Duette (Agnes Miegel-Liederkr. op. 16, 19 [mit Orch.], 20, Ballade *Schöne Agnete* op. 17); *Lieder der Anmut* op. 24; 4 Lie-der aus Niederdt. op. 27, 1934); dgl. aus Ostland (Miegel) op. 28, dgl. der Andacht op. 31; Ballade *Noch einmal* (C. F. Meyer) op. 33; MCh.e op. 22 u. 26; Proemion (Goethe) f. gemCh. op. 22; Barocksuite f. Kl op. 29; Kan-tate *Lob Gottes in der Musik* op. 30; *Alt-Danzig*, Suite f. gr. Orch. op. 25; *Dt. Liederspiel* f. MCh op. 32; Opern: *Veeda* (Kassel 1916), *Islandsaga* (Mün-chen 1925, Weimar 1926), *Der Frei-korporal* (Hannover 1932); *Das könig-liche Opfer* (ebd. 1942); *Gustav Adolfs Page* (i. Vorber.); eine KlFant. op. 21; *Volkes Weg*; *Alt-Danzig-Suite* op. 25 (1938); Mithg. d. Ldb. „Dt. Ostland-lieder“.

Lit.: Erhard Krieger, G. V. (1942); R. C. Muschler in ZfM 100.

Volles Werk (ital. *organo pieno*) Vor-schrift starker Registrierung, heute oft durch Kombinationsknopf, braucht aber noch nicht *Tutti* zu sein.

Volta (ital.) 1. = („Mal“; *prima volta*, erstes Mal; *due volte* zweimal usw. 2) = „Umdrehung“, rascher Tanz des 17. Jhs., Kehraus, im $\frac{6}{8}$ Takt.

Volti subito (ital.), „blättern Sie rasch um!“

Vorausnahme s. Antizipation.

Vorhalt = Überhalten einer Note schlechten Takteils in den nächsten guten: 1) *notiert*, a) vorbereiteter V. heißt das Überhalten einer Note in die neue Zählzeit, während eine oder mehrere andere Stimmen eine neue Tonhöhe ergreifen, wodurch eine Dissonanz entsteht, die die übergebundene Stimme abwärts oder aufwärts in eine Konsonanz bereinigen muß (der V. ist also immer eine betonte, der *Durchgang eine unbetonte Diss.), z. B.



b) nicht vorbereiteter, „freier“ V.: eine nicht durch Bindung, sondern durch melodische Bewegung entstehende, betonte Diss., die sich ebenso auflösen muß, im strengsten Stil (eben wegen mangelnder Vorbereitung) verboten:



2) nicht notiert, sondern eine überlieferungsmäßig vom Sänger zu ergänzende Ziernote (*Appoggiatur*); a) unbedingt



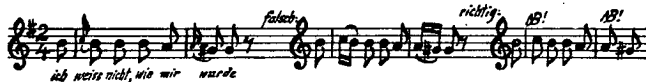
Enfin! voici la Stunde, où je t'ai, ô Gédéon! tout ce que j'ai désiré,

während Mozart bestimmt hat hören wollen:



Ginepro! fin! il momento, che godrò senza affanno, in braccio all'idol mio

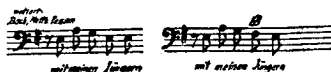
(und so auch noch viele Vorhalte an den Zeilenenden der Arie selbst (bei Seele, Fluren, Rieseln, Wonne). „Sentimental“ wird das nur, wenn man's weichlich ausführt! Das gilt auch noch für Beethoven u. Weber.



Ich weiß nicht, wie mir wurde

u. so noch an zahlreichen andern Stellen (*Greisengesang*: „Wo sind sie hingeschwunden?“ usw.).

notwendig in (zumal weiblichen) Schlußformeln der Rezitative mit Terzen- u. Quartenaufstieg; z. B. auszuführen:



Händel, Messias:



b) freiwillig u. zusätzlich durchaus im Stil sind aber auch solche Ausfüllungen außerhalb der Phrasenschlüsse, sogar als frei überholende V.e und als solche von unten



le-ma a-mo-thon. le-ma a-mo-thon.



Wozu ich aber auf-er-stehe stehe

Es ist deshalb absolut falsch, wenn viele heutige Kapellmeister in falsch-verstandener Denkmalstreue (d. h. aus Gleichgültigkeit gegen die geschichtl. Selbstverständlichkeit) z. B. in Mozarts Figaro notationsmäßig singen lassen:

mung des Werkes und klarer Überzeugung des Dirigenten — zu verwerfen ist nur jene Gleichgültigkeit oder Unkenntnis, die es jeden Solisten beliebig verschieden machen läßt.


Lit. s. Verzierungslehre. J. *Schreyer HarmL. (1924), S. 27ff. u. 96ff.

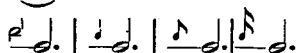

Vorhang nennt H. *Riemann sehr glücklich „die kurzen, zur Kategorie der *Generalaufakte gehörenden und wie diese zurückhaltend vorzutragenden Gebilde von ein paar einleitenden Tönen u. Akkorden, wie das dem Adagio der Sonate op. 106 v. Beethoven nachträglich (!) vorangestellte a—cis.“

Vorschlag (ital. *Appoggiatura*) heißt eine der häufigsten Verzierungen, bestehend aus der vorangestellten oberen oder unteren (diaton. oder chromat.).





Richtig ist für J. S. Bach allein die mittlere (*lang*, d. h. halb so lang als das die Zählzeit darstellende Viertel, u. so auch überall in den Singstimmen zu ergänzen!), während die erste Ausführung (*kurz* u. betont) z. B. in Allegros v. *Tartini richtig wäre u. die dritte (*überlang*) der Empfindsamkeit C. Ph. Em. *Bachs zugehören würde. Doch vgl. zu dem wünschenswerten Rest irrationaler Ausführungsweise das unter Verzierungslehre Gesagte. Leider wird die Notierung (falls nicht nur obige Haken den V. andeuten) von den Meistern äußerst willkürlich gehandhabt, z. B. für das überlange

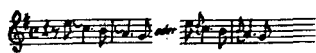
 (das man besser ausschriebel)

 und sogar  so daß in solchen Fällen schließ-

lich doch nur der Vergleich mit stilverwandten ausgeschriebenen Figuren u. das eigne Stilgefühl zur Deutung hilft.

Vorspiel 1. (auch Präambel, lat. *praeludium*, ital. *preludio*, franz. *prélude*), eine Hauptform des Stegreifspiels, um auf ein Stück (Lied) vorbereitend hinzuführen, dann der ausgeführten Orgel-Variation über ein solches (Choralpräl.) oder des scheinbar freifantasierenden Auftakts zu einer Fuge oder sonstigen

Nebensekunde (seltener auch in größeren, akkordeignen Intervallen). Zu unterscheiden ist der *ganz kurze*, rhythmisch vor dem Akzent der Hauptnote einzuordnende V., der am sichersten immer mit Durchstreichung der Fahne notiert wird:  (leider wird aber selbst dies ganz eindeutige Zeichen gelegentlich von den Wiener Klassikern auch für den langen Vorhalt verwendet); bei den betonten Vorschlägen sind „halblange“, „lange“ und „überlange“ zu unterscheiden; z. B. wären im Duett der Bachschen Matth.-Passion  Notierung



folgende drei Ausführungen denkbar:

gebundenen Form u. in diesem Fall mit der *Toccata verwandt. Neueste Sammlungen von Orgelvorspielen zum Gemeindegesang: M. Reger; K. *Straubes Vorspiele alter Meister; *Franke u. Sandmann, Cf.-Präludien (4bdg. Schott 1931); P. Kickstat, Vorspielbuch zum Stamm (1934); Enckhausen-Toppius, 73 Choralvorsp. (Nagel 1931); A. W. Leupold, Ch.-Vorspiele (Kallm. 1934); 75 Choralvorsp. hg. v. H. *Pfannschmidt (1933), dgl. Samml. kurzer Vorspiele (1932). 2. vgl. Ouvertüre.

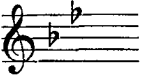
Vortrag u. Vortragsbezeichnungen s. Ausdruck, Deklamation, Agogik, Dynamik, Tempo, Rubato, Dirigieren, Virtuose.

Vorzeichnung 1) der Taktart s. Takt; 2) der *Versetzungszeichen ist stets die gleiche für eine bestimmte Dur- u. deren parallele Molltonart, also:


#####	Cis-dur ais-moll
#####	Fis-dur dis-moll
#####	H-dur gis-moll
#####	E-dur cis-moll
####	A-dur fis-moll
##	D-dur h-moll
#	G-dur e-moll
	C-dur a-moll

\flat	F-dur d-moll *)
$\flat\flat$	B-dur g-moll *)
$\flat\flat\flat$	Es-dur c-moll *)
$\flat\flat\flat\flat$	As-dur f-moll *)
$\flat\flat\flat\flat\flat$	Des-dur b-moll
$\flat\flat\flat\flat\flat\flat$	Ges-dur es-moll
$\flat\flat\flat\flat\flat\flat\flat$	Ces-dur as-moll

*) Diese Molltonarten in älterer Musik oft mit einem \flat zu wenig, da nicht von *äolisch, sondern von *dorisch abgeleitet. Vgl. auch Quintenzirkel. Über die Notierung von Tonarten mit mehr als 7 Versetzungszeichen s. Rechtschreibung (*enharmon. Verwechslung). In der älteren Musik begegnen auch manchmal V.en, die uns als überflüssig erscheinen: 1) Wiederholung in einer andern Oktave, da heute eine Vorzeichnung für alle Oktavlagen gilt; 2) Warnungs-V.,

z. B.  soll nicht „fes“

bedeuten, sondern nur von Klausel-Erhöhung (fis vor g) abhalten, oder man

findet  ohne vorangegangenes

b als Warnung, nicht gemäß der alten Regel *una voce supra la semper est canendum* fa das h als Spitzenton (des dorischen Hexachords) zu vertiefen; 3) bei viellinigen Systemen (s. Notenbeisp. bei Scordatura) fis und b zur Verstärkung der Augenorientierung, also wie ein zusätzlicher Schlüssel.

Vox (lat., ital. *voce, spr. wötsche, franz. voix, spr. woá), Stimme; *vox humana* (Menschenstimme), ein 8'-Orgelregister von verschiedenster Bauart (Zunge, Flöte, jede auch doppelt oder gemischt [s. Tremulierende Register], 4'ig meist *V. celestis, virginea* oder *angelica*.

Vretblad, Patrik, * 5. April 1876 in Svartnäs (Dalarne, Schwed.), stud. 1895 bis 1900 am Kons. Stockholm, erhielt Staatsstip. f. Orgelbau- u. Archivforschungen, seitdem Org. u. MKrit., 1921 Mitgl. d. schwed. Akad., jetzt auch Pressechef d. staatl. Rundfunks. Er schrieb: *J. H. Roman, Svenska musikens fader* (2bdg. 1914); *Konsertlivet i Stockh. under 1700-talet* (1918); *A. Hallén* (1918);

Abbé Vogler (1933); *M. Reger* (Ms.); Mitarb. an *Groves Dict.* 3; zahlr. Aufs.; Bearbb. v. Werken Romans, *Berwalds, Beethovens; komp. Kl-Stücke—Orgel-W.e (Sinf., Fant., Choralfant.), Suite f. Kammerorch., Festpolon. f. Orch., Lieder m. Kl.

Vrieslander, Otto, * 18. Juli 1880 zu Münster i. W., stud. Musik u. a. bei *Buths u. *Klauwell, lebte seit 1904 in München, war 1911/12 Schüler von *Schenker (j.) (Wien), lebte 1912—24 in Ebersberg (Ob.-Bayern), dann in Neapel u. Wien. Er begann mit wertvollen Liedern (22 aus dem Wunderhorn; *Pierrot lunaire*, 12 nach Goethe, 12 verschiedene Dichter, 3 Hefte Keller, Storm u. Volksl., 46 nach C. F. Meyer), bot Ph. Em. Bachsche *Kl-Stücke f. Anfänger* (mit Analyse 1914); Lieder v. dems. (1922), ein Buch über ihn (1923) u. Abhh. dgl. (Ganymed 1922 u. in Von neuer Musik 1925); Bearb. v. Ph. Em. B.s 9. Kammersonate und 6 Sinf.en 4hdg., 3 Haydn'sche Sinf.en f. 2 Kle u. a. m.

Vuillaume (spr. wüijöm), Jean Bapt., * 7. Okt. 1798 zu Mirecourt, † 19. März 1875 zu Les Ternes, berühmter Pariser Geigenmacher, zumal nach ital. Vorbildern.

Vulpus, Melchior (eigentlich Fuchs), * um 1560 zu Wasungen, † (beerd. 7.) Aug. 1615 in Weimar, Schulkollege in Zittau, 1596—1615 Kantor in Weimar und ML am Gymn., einer der besten volkstüml. Kleinmeister s. Z., erfand die Singweisen zu „Christus der ist mein Leben“, „Die helle Sonn leucht jetzt herfür“, „Hinunter ist der Sonne Schein“, „Jesu deine Passion“, „Gelobt sei Gott im höchsten Thron“, „Gen Himmel aufgefahren ist“, „Ehret, lobt und dankt“; gab heraus: *Cantiones sacrae* (I 1602, 203, II 04, 11); Kirchenges. und geistl. Lieder a 4-5 (1604); *Canticum b. V. M.* (Magn.) 4- bis 8stg. (1605); lat. Hochzeitsstücke (1608); *Opusc. cant. sacr.* 4—6stg. (1610); Matth.-Pass. 1613 (hg. v. Ziebler, Bärenr. 1934); Sonntaggl. Evangelien sprüche 4stg. (I 1619, II 20, III 21, dazu H. J. *Moser, Evangelienvertonung); Hymnen (hg. v. Heyden bei Nagel 1932), Weihnachtschöre (hg. v. dems. u. *Twittenhoff dgl.), Einzelsätze bei Schöberlein, im Hdb. d. ev. KM und in den kl. Bärenr. *

Ausgg. Auch bot er 1610 H. Fabers *Compendiolum* mit Zusätzen u. Übers.
Lit.: C. v. *Winterfeld, Zur Gesch.

hlg. Tonk. I; O. Michaelis in Mittlg.en d. Thür. Landesv. evang. Kirchenchöre Nr. 15 (April 1937).

W

Waelrant, Hubert, * um 1517 zu Tongerlo (Brab.), † 19. Nov. 1595 zu Antwerpen, wo er (Schüler v. *Willaert?) 1544 als Tenorist der Kathedr. begann u. 1547 eine Musikschule eröffnete, an welcher er die *Solmisation nicht mehr *hexachordisch, sondern als *Bocedisation* (*Voces belgicae*) siebensilbig lehrte. Seit 1554 war er auch als angesehenener Verleger tätig, der z. T. s. eignen Werke (Motetten, Madrigale, Chansons) hg.

Wagenaar, Johan, * 1. Nov. 1862 zu Utrecht, stud. dort bei Hol u. in Berlin bei *Herzogenberg, wurde in s. Vaterstadt 1888 Domorg., 1904 Musikschuldir. u. Chorleiter, 1908 dgl. in Arnheim, 1910 zu Leiden, 1919 Dir. d. kgl. Kons. im Haag (1916 Dr.h.c. Utr.). W. zählt zu den besten mod. Tonsetzern s. Landes. Er schrieb: das Orch.-Stück *Frithjofs Meerfahrt* (1885); humor. Kantate *De Schipbreuk* (Schiffbruch); Ouv. *Koning Jan* (1890); Lustsp.-Ouv. (1892); Romantisches Intermezzo f. Orch. (1894); Oper *Der Doge v. Venedig* (1898); Ouv. *Cyranus v. Bergerac* (1905); sinf. Dichtg. *Saul u. David* (1906); Ouv. *Der Widerspenstigen Zähmung* (1909); Oper *Cid* (1912); ein Vaudeville (1916); 5stg. Madr.e (1917); Sinfonietta (1917); *Avondfeest* (Orch., 1922); hum. Chorw. *Jupiter amans* (1923); *Driekoningsavond* (Orch., 1928); *Intermezzo pastorale* (dgl.); *Wiener Dreivierteltakt* (Walzerzykl., 1929); Ouv. zu Gozzis *Philosophischer Prinzessin* (1931); Chöre, Lieder, Duette, Orgelw.e.

Lit.: RM. 1921; Cor Backers, *Nederl. Componisten* (d. Haag 1941).

Wagenseil, Georg Christoph, * 15. Jan. 1715 zu Wien, † ebenda 1. März 1777, Schüler v. J. J. *Fux, Musikl. der Kaiserin Maria Ther. u. v. deren Kindern — derjenige, den der kleine Mozart umzuflattern bat. Er schrieb Kl-W.e (Suiten [1 Divert. hg. v. *Blume bei Nagel], Konzerte, Konz. C-dur f. Cemb. m. Bgl. v. 2 V.en u. Vc, hg. von W. Upmeyer b. Vieweg) geschichtl. fesselnde Sinfonien (etwa parallel zu *Stamitz'

Reform, 2 nebst einer Trioson. in DTÖ XV 2) u. ebensolche 18 Opern (1740-62).

Lit.: W. *Vetter, G. Ch. W. ein Vorläufer Glucks (ZfMW VIII u. Abertgedenkbuch); K. Horwitz, W. als Symphoniker (Diss. Wien); Sondheimier (j.) in ZfMW IV 340ff., 450ff.; J. Pelikant, Die Kl-W.e W.s (Diss. Wien 1926); H. G. Bauer, Der Einfl. d. franz. Kl-Musik auf die Wiener Vorklassiker (dgl. 1932); H. *Abert, Mozart I 390ff.

Wagenseil, Joh. Christoph, * 26. Nov. 1633 zu Nürnberg, † 9. Okt. 1708 als Gesch.-Prof. in Altdorf, gab in seiner *De civitate Norimbergi commentatio* (1697) eine Abh. über die späten *Meistersinger, die eine Hauptquelle f. Wagners Werk wurde.

Lit.: K. Mey, Der Meistersongesang in Gesch. u. Kunst (21901).

Wagner, Cosima, * 25. Dez. 1837 als natürl. Tochter Franz *Liszts mit der Gräfin d'Agoult (geb. Bethmann aus Frankfurt a. M.), † 1. April 1930 in Bayreuth, erwuchs mit ihrer Schwester Blandine, verm. Ollivier, und ihrem Bruder Daniel L. in Paris in der Obhut von Liszts Mutter; mit der dichterisch wie musikalisch (als Klavierspielerin) gleich hochbegabten 27jg.en vermählte sich H. v. *Bülow in Berlin, doch war die Ehe nicht glücklich; aus ihr stammten die Töchter Blandine verm. Gräfin Gravina und Daniela verm. Thodé; die dritte Tochter Isolde verm. Beidler war wohl schon Wagners Kind. Denn 1865 hatte sich Cosima dem Meister Richard *W. in München als ihrer Lebensliebe angeschlossen, folgte ihm nach Tribschen bei Luzern und gebar ihm hier Eva verm. *Chamberlain und den Sohn Siegfried *W. (1869). Von Bülow geschieden, ließ die Katholikin sich 1870 mit Wagner protestantisch trauen und siedelte mit dem Gatten 1872 nach Bayreuth über, wo sie fürstlich haushielt und nach dem Tode des Meisters als geniale Hüterin seines Erbes die Festspiele ins neue

Jahrhundert hinüberleitete. 1909 ernannte sie die philos. Fakultät der Univ. Berlin zum Dr. h. c. Sie schrieb „Franz Liszt“ (1911). Von ihren Briefen erschienen: die an die Tochter Daniela (hg. von M. Frh. v. Waldberg [j.] 1933), an Ludw. Schemann (hg. v. Bertha Sch. 1937), an *Nietzsche (hg. v. Thierbach 1941), der Briefw. mit H. St. *Chamberlain (Reclam 1934), mit Fürst Ernst zu Hohenlohe-Langenburg (1937).

Lit.: R. du Moulin-Eckart, C. W. (Paris 1933); S. D. Gallwitz, C. W. (1938); M. Millencovich-Morold, C. W. (1939); K. *Grunsky, C. W. (Lebensläufe aus Franken V, Erlangen 1936); belletrist.: K. Martens, Die junge Cosima (Roman, Lpz. 1937).

Wagner, Franz, * 17. Dez. 1870 in Schweidnitz, † im Mai 1929 in Berlin, wo er (nach Stellungen in Bunzlau u. Guben) seit 1903 als Kirchen- u. Schulmusiker (Dirig. d. Liedertafel, 1903 kgl. MD, 1910 Prof.) verdienstlich wirkte. Er schrieb zahlr. Chöre u. Chorw.e, Kl-, V-, Vc-Stücke u. mit W. Herrmann ein Schulgesangbuch.

Wagner, Johanna (Jachmann-W.), * als Tochter v. Rich. W.s Bruder Albert 3. Okt. 1828 bei Hannover, † 16. Okt. 1894 zu Würzburg, seit 1844 an der Dresdener Oper (die erste Elisabeth im *Tannhäuser*), stud. nochmals bei Frau *Viardot-Garcia, 1850—61 Mitgl. (53 Kammer.) der Berliner Hofoper (1859 verm. mit d. Landrat Jachmann), dann Schauspielerin, aber nochmals 1872 (9. Sinf.) u. 76 (Schwertleite, 1. Norne) in Bayreuth, 1882—84 Lehrerin an der Münchner Musikschule, seitdem in Berlin.

Lit.: J. *Kapp u. H. Jachmann, Wagner u. s. erste Elisabeth (1926).

Wagner, Peter, * 19. Aug. 1865 zu Kürenz bei Trier, † 17. Okt. 1931 in Freiburg (Schweiz), war bis 1886 in Trier Domchoralist unter Hermesdorff, stud. in Straßburg MW. bei *Jacobsthal (j.). (1890 Dr. phil., Diss. *Palestrina als weltl. Komp.*), arbeitete weiter in Berlin bei Ph. *Spitta u. H. *Bellermann, wurde 1893 Priv.-Doz. in Freiburg (Schweiz), 1897 a. o. Prof., 1902 Ord., 1920/21 [als erster MW.ler] Rector magnif. (Rede: *Univ. u. MW*) u. wurde 1927 1. Präs. der neuen Internat. *Ges. f. MW; Mitgl. d. schwed. Akad., päpstl. Kammerherr u. Mitgl. der Vaticana-Komm.; die bei ihm

geschriebenen Arbeiten bot er als Veröffentl. der *Gregor. Akad. — Er selbst war in Sachen der Choralforschung eine Weltautorität; Schriften: *Die hs. Überlieferung Oddos* (Vj. VII); *Das Madrigal u. Palestrina* (Vj. VIII); *Petrarcas Vergini v. de Rore* (1893); *Einfg. in die greg. Melodien* (1895, auch franz., engl., ital.), später 3bdg. (dazu AfMW IV); I: Urspr. u. Entw. d. liturg. Gesangsformen bis z. Ausg. d. M.-A.s (1911); II: Neumenkunde (1912); III: Greg. Formenlehre (1921); *Das Freiburger Dreikönigsspiel* (1903); *Über traditionellen Choral* (1905); Der Kampf gegen die *Editio Vat.* (1907); Elemente des greg. Gesangs (1909, 216); *Gesch. d. Messe* (I bis 1600, 1914); *Einfg. in die kath. KM* (1919); Hg. des Leipziger Thomasgraduales (PÄM 1930 u. 34), dazu ZfMW XII; ferner zahlr. Abhh. im Gregoriusbl., *Musica sacra* (Rgh.), Greg. Rundschau, *Rassegna Greg.*, AfMW III (Zur MG der Univ.), VI (liturg. Organa) u. ZfMW I, III, IX (Anfänge des mehrstg. Ges.), XII (Thomasarchiv), Km. Jb. (z. B. 1908 Zur m.-a. Officiums-Kompos., 1909 *O Roma nobilis*, 1910 Z. Gesch. d. altruss. K.-Ges.s, 1931 Agnustropus, 1932 *Wortakz. im Greg. Ch.*), Schweizer Jb. f. MW (I: *Media vita*), Schwed. Zs. f. K.-Gesch., Kongr.-Ber. Lpz. 1925 (*Germanisches im m.-a. K.-Ges.*), Kongr.-Ber. f. KM Berlin 1927 (*Asth. d. greg. Ges.*), Kongr.-Ber. Wien 1927 u. Span. Forsch. en Münster I u. II (*Mozarab. K.-Ges.*); Adler-Festschr. (*Zur m.-a. Tonartenlehre*) u. J. Wolf-Festschr. (*Ein versteckter Disc.*). Ferner gab er in Paris (um 1895) mehrbdg. eine Harmonis. d. greg. Mel. heraus. 1926 erschien eine P. W.-Festschr., hg. v. K. *Weinmann.

Lit.: J. *Wolf in ZfMW XIV 65; H. *Halbig in Liturg. Zs. 1931; W. Kurthen, P. W. und s. Bedeutung f. d. kath. KM. (Im Dienste der Kirche, Essen 1936).

Wagner, Richard, * 22. Mai 1813 in Leipzig, † 13. Febr. 1883 zu Venedig.

A) *Lebensgesch.* W.s Vater war Polizeiaktuar, stammte aber aus einer Kantorenfamilie, deren Künstler. Gaben besonders bei W.s Oheim Adolph bedeutenden Niederschlag fanden; daß W. statt dessen der natürl. Sohn s. späteren Stiefvaters, des Schauspielers u. Lustspieldichters Ludwig Geyer gewesen sei

(bis zur Konfirm. hieß er R. Geyer u. hat selbst an diese Abstammung geglaubt), ist zwar bestritten worden, gewinnt aber durch neuestes Material wieder an Wahrscheinlichkeit — trotzdem ist auch dann R. W. reiner Arier u. ginge auch so auf altsächs. Kantoren zurück; dagegen hat H. St. *Chamberlain vermutet, W.s Mutter sei eine natürl. Tochter des wettinischen Prinzen Constantin v. Weimar (Bruder Carl Augusts) gewesen. Kurz nach der Völkerschlacht starb der Aktuar W., u. Geyer wurde das liebevolle Haupt der vielköpfigen Familie, die er in das C. M. v. Webersche Dresden verpflanzte, starb aber auch schon 1821. Richard besuchte die Kreuzschule, seine älteren Schwestern genossen den Unterricht des Freischützmeisters, in ihm meldete sich zuerst der Dichter (Schauerdrama *Leubald*), u. erst, als er das Leipziger Nikolaigymn. besuchte, auch der Musiker, der sich als stud. mus. (1830) bei Thomaskantor Th. Weinlig in einem erstaunlichen Schnell-Lehrgang schulte. Die erste künstler. Erschütterung wurde ihm Beethovens 9. Sinf., von der er dem Orig.-Verleger 1831 eine Kl-Bearb. anbot. So entstanden an Frühwerken (hg. meist v. M. *Balling in der Ges.-Ausg. Bd. 1, 15 u. 16): die Kl-Son.en op. 1 (B-dur) u. op. 4 (A-dur), Polonäse op. 2, Fantasie fis-moll 1905 auch hg. v. *Breithaupt), 4 Ouv.en (b-moll, d-moll, C-dur [mit Fuge] u. *Polonia*, gedr. alle erst 1908), 7 Stücke zu Goethes Faust op. 5, eine Chorkantate und Huldigungsges. (MCh, Orch.). Der Höhepunkt dieser Werkgruppe wurde 1832 eine stark an Beethoven sich anlehende C-dur-Sinfonie. Von einer Oper *Die Hochzeit* (1833) vernichtete er, da der Stoff seiner Schwester Rosalie mißfiel, die Skizzen (außer Einl., Chor, Septett). 1833 ging er zu s. älteren Bruder Albert, der als Sänger u. Spielleiter in Würzburg wirkte, als Chordir. u. Korrep., schrieb ihm eine Arie zu Marschners *Vampyr* u. schuf textl. wie mus. seine erste Volloper *Die Feen* (nach Gozzis *La donna Serpente*, aufgef. erst 1888 in München; Part. Ges.-Ausg., auch Kl-A. gedr.); gründet sich das deutsch-idealistische Werk vor allem auf Weber, so zogen ihn, als er 1834 Thkplm. in Magdeburg wurde, bei dem 2. Bühnen-

werk *Das Liebesverbot oder Die Novize v. Palermo* (frei nach Shakespeares *Maß für Maß*, München 1923, Berlin 1932) mehr ital.-franz. Kulissenverve u. der sinnl.-internat. Stil v. Laubes *Jungem Dtschld.* (denen er auch literar. huldigte, Ges.-Schr. u. Dichtgen. Bd. 11/12 u. 16), in ihren Bann; war das erste Werk gar nicht auf die Bühne gelangt, so wurde das zweite ein Mißerfolg, da die Bethmannsche Truppe, mit der W. bereits viel Wertvolles aufgeführt, soeben zerfiel. Schon hatte die große *Schröder-Devrient zum Benefiz des jungen Kplm.s gastiert; W. lag in den Banden der schönen Heroine Minna Planer u. folgte ihr stellungslos über Berlin (*Columbus*-u. *Rule Britannia*-Ouv.) nach Königsberg, wo er MD am Theater wurde u. sie sich 1836 trauen ließen. 1837 wurde W. unter Holtei Kplm. des Rigaer Stadtth.s; hier ging (nach dem Tiefpunkt einer à la Ad. *Adam geplanten *Lustigen Bärenfamilie*) die entscheidende Rückversammlung vor sich: W. begann mit Dichtung u. Vertonung des *Rienzi* (nach Bulwers Roman). Da ihm aber H. *Dorn plötzlich als 1. Kplm. vorgesetzt wurde, ging er 1839 (vor s. Schuldnern in abenteuerlicher Flucht) nach Paris, um im damaligen Weltmittelpunkt des Operngetriebes den Erfolg zu erzwingen. Die stürmische Segelfahrt dorthin entlang der norweg. Küste brachte letzten Anstoß zum *Fliegenden Holländer* (nach Heine u. Hauff). Äußerlich wurde es in der franz. Hauptstadt eine Unglücks- u. Hungerzeit (vgl. den novellist. Niederschlag in W.s *Ein Ende in Paris*): *Meyerbeers (j.) Empfehlung nützte nichts, das das betr. Theater Bankrott machte, W. mußte für M. *Schlesinger (j.) unwürdige Fronarbeiten leisten und entging kaum der Schuldhafte. Aber die ausgezeichneten Beethovenauffg.en von *Habeneck gaben ihm neuen Glauben (wenn dieser auch mit dem „langen Rätsel“ von W.s *Faust-Ouv.* nichts anzufangen wußte), und er fand sich im Heimweh der Fremde endgültig zu Dtschld. zurück (Aufsätze *Über deutsches Musikwesen*, *Über Webers Freischütz*). War die Holländerpartitur zu Meudon noch „in Nacht und Elend“ vollendet worden, so kam freudigster Umschwung durch die Annahme des *Rienzi* in Dresden; am 20. 10. 1842 ge-

wann das Werk als erste „deutsche große Oper“ (seit Webers *Euryanthe* v. 1823) durchschlagenden Erfolg (*Tichatschek, *Schröder-D., Chordir. Fischer). Kurz darauf konnte hier auch der *Fliegende Holländer* einen starken Achtungserfolg buchen (nächste Annahmen in Cassel [*Spohr] u. Berlin [*Meyerbeer], u. da in Dresden soeben der letzte ital. Operndirig. (Rastrelli) gestorben war, wurde W. neben *Reißiger kgl. sächs. Hkplm. — Hier entfaltete er als Dirig. eine großzügige Wirksamkeit (Auffg. der 9. Sinf. 1846) u. schrieb f. d. große MCh-Fest v. 1845 s: Pfingstatorat. *Das Liebesmahl der Apostel*, sorgte für die Heimleitung v. Webers Gebeinen u. ließ vor allem zwei Gipfelwerke der romant. Oper entstehen: *Tannhäuser oder Der Sängerkrieg auf der Wartburg* (Urauffg. Dresden 1845) u. *Lohengrin* (1847), den er freilich nicht mehr auf die sächs. Hofbühne bringen konnte, da W.s Stellung durch die Gewitterschwüle der nahenden polit. Kämpfe v. 1848/49 immer gefährdeter wurde. Schon s. *Entwurf eines Nat.-Th.s des Königr.s Sachsen*, der erstaunlich viel heutige Gedanken vorwegnahm, hatte beim Intendanten v. Lüttichau lebhafte Abneigung erzeugt; W.s Theorien waren zwar keineswegs antidynastisch, wohl aber antikapitalistisch — er schwärmte unter dem Einfluß Bakunins für Abschaffung des Geldes und entwickelte ein Stände-Weltbild, von dem über die Abh. *Die Wibelungen* noch vieles in den *Ring des Nibelungen* eingegangen ist. Die Bearbeitg. von Glucks *Iphigenie in Aulis* zeigt im Schlußauftritt schon die klangliche Nachbarschaft des *Lohengrin*. Schließlich brachte W.s tätliche Mitwirkung am Maiaufstand 1849, die ihn zur Flucht über Weimar in die Schweiz zwang, die natürliche Auslösung aller Spannungen. Die Urauffg. des *Lohengrin* bot Freund Liszt 1850 in Weimar.

Der nach Zürich Verbannte hielt nach dieser Katastrophe eine große geistige Bestandaufnahme ab: die theoretischen Schriften *Die Kunst und die Revolution* (1849), *Das Kunstwerk der Zukunft* (1850), *Kunst u. Klima* (1850), *Oper u. Drama* (1851), *Eine Mittlg. an m. Freunde* (autobiogr., 1851), mit denen er sich zugleich den Weg ins große „Musikdrama“ bahnte. 1853 lag die Dichtung

Der Ring des Nibelungen gedruckt vor, u. die Vertonung gelangte bis zum Waldweben im 2. Aufzug des *Siegfried* — da drängte ein menschliches Erleben allmählich so stark in den Mittelpunkt, daß W. die Arbeit auf fast ein Jahrzehnt unterbrach: die Liebe zu seiner Zürcher Schutzherrin Math. Wesendonck (der Dichterin der *Fünf Gesänge*) gebar das Bekenntniswerk *Tristan u. Isolde*. An diesem Erlebnis zerbrach die Ehe mit Minna († 1866 in Dresden), doch auch Wagner formte sein geistigstes Werk in tiefem Verzicht (1859 zu Venedig u. Luzern). Unruhig sah sich Wagner, der im kleinen Zürich nur selten hatte praktisch wirken können, nach weiteren Möglichkeiten um: die 1861 von der Fürstin Metternich durchgesetzte Pariser Auffg. des *Tannhäuser* (dazu neu das große Bacchanal) endete mit einem vom Jockeyklub inszenierten Skandal; von der Verbannung befreit ging W. nach Karlsruhe, Wien, 1861 Biebrich (Arbeit an den *Meistersingern*, seine *Eva* die Mainzerin Math. Maier), 1863 richtete er sich in Penzing bei Wien ein, mußte aber wieder vor Gläubigern weichen u. irrte 1864 verzweifelt durch Deutschland — 4½ Riesenwerke unaufgeführt im Koffer, als „Revolutionär“ von den ihn fleißig spielenden Hoftheatern meist um die Urheberanteile betrogen, dem Selbstmord nahe —, da erreichte ihn in Stuttgart ein Sonderbote des soeben 18jährig zur Regierung gelangten Königs Ludwig II. v. Bayern, der sich erbot, alle Pläne W.s in die Tat umzusetzen. Damit schien W. in märchenhafter Verwandlung endgültig gerettet; aus der Freundschaft mit dem Fürsten erwachsen die Münchner Urauffg.en des *Tristan* (1865) u. der *Meistersinger* (1868), die Berufung H. v. *Bülows (1864) als Vopsieler des Königs, dann (1867) zum Dir. der neu ausgebauten Kgl. Musikschule, die Schrift *Deutsche Kunst u. deutsche Politik* usw. Aber eine innerbayrische Gruppe, die den Einfluß des großdeutschen „Barrikadenkämpfers“ und Protestanten haßte und der schon damals sich meldenden Verschwendungssucht Ludwigs zu steuern suchte, nahm vor allem die freie Bindung W.s mit Frau Cosima v. Bülow (siehe Cosima *Wagner) zum Anlaß einer Hetze; beide wichen vor dem „Münchner Hexen-

kessel“ 1866 nach Triebtschen bei Luzern, wo der *Siegfried* beendet, das *Siegfried-Idyll* (zur Geburt des Sohnes) komponiert u. die *Götterdämmerung* begonnen, außerdem die Freundschaft mit *Nietzsche (Basel) geschlossen wurde u. die Schriften *Über das Dirigieren* u. *Beethoven* entstanden; den vom König befohlenen Münchner Erstauffg. von *Rheingold* (1869) u. *Walküre* (1870, Fr. *Wüllner) stand W. betont fern.

Der Sieg der dt. Waffen 1870/71 u. der nat. Aufschwung des jungen Kaisertums ermöglichten die Verwirklichung v. W.s altem Traum eines eigenen Festspielhauses mit versenktem Orch. u. amphitheatr. Platzordnung: er siedelte 1871 mit s. Familie nach Bayreuth über (Villa Wahnfried), 1872 wurde unter den Klängen der Neunten Sinf. der Grundstein auf dem Festspielhügel gelegt, 1876 das „provisorische“ u. doch endgültige Haus mit der 1. Gesamtauffg. des *Ringes* in Gegenwart Wilhelms I. u. Ludwigs II. eingeweiht. Damals trennte sich Nietzsche von ihm. Blieben auch dem Patronatsverein u. Wagner schwerste Sorgen nicht erspart (er mußte Schulden durch Konzerte tilgen; Angelo Neumanns [j.] Nibelungen-Tournee), so arbeitete er doch rastlos sein letztes Werk, *Parsifal*, aus, das seit der Urauffg. v. 1882 bis 1913 einzig den Festspielen vorbehalten blieb, u. brachte die letzten weltanschaulichen Schriften (zur Regenerationslehre, Tiererschutz usw.) in die Scheuer, wofür seit 1878 die *Bayreuther Bl.* (Hg. Hans v. *Wolzogen) zur Verf. standen; den Freundeskreis bildeten außer der geistig beherrschenden Gattin Cosima: Heinr. v. Stein, Graf Gobineau, P. de Lagarde usw., deren Gedankenerbe später vor allem H. St. *Chamberlain mehrte. Als W. siebzigjährig u. bei höchster geistiger Klarheit infolge eines Herzleidens im Palazzo Vendramin die Augen schloß (am 18. Febr. 1883 wurde er im Garten v. Wahnfried beigesetzt), wurde er zwar immer noch von vielen als vermeintlicher Formenzerstörer u. Dämon der Sinnlichkeit bekämpft, hatte aber doch nach einem Kampf ohne Gleichen den Weltieg des deutschen Musikdramas errungen. Daß die Musterauffg. v. Bayreuth bis heute fortleben, ist vor allem das Verdienst von Cosima, Wagner und *Siegfried W.s samt ihrem

Stabe (Jul. *Kniese, Hans *Richter, C. *Muck, Fel. *Mottl, Friedr. *Feustel, H. *Rüdel), deren Erbe nun die Schwiegertochter Winifred W. mit Glück angetreten hat (mit *Tietjen, Karl *Kittel, *Ellmendorff).

B) *Das Schaffen*. Bei R. W. ist in wahrhaft einzigartiger Weise der Idealfall vollkommenster Einheit von Dichter u. Tonsetzer eingetreten; darüber hinaus aber ist der Meister auch (vom Dirigenten u. Spielleiter abgesehen) Kunstphilosoph erster Ordnung, ja ein Kulturdenker gewesen, dessen Weltanschauung jenseits jeder Schultradition u. Parteibildung gerade im heutigen Deutschland richtungweisend in den Vordergrund tritt. Etwaige „Einflüsse“ v. L. Feuerbach und Schopenhauer (bei diesem sogar, bevor er ihn durch Lesung kennenlernte!) sind eigentlich nur Parallelbestätigungen eigenster Erkenntnisse W.s gewesen, ja er hat vieles bei jenen ihm verwandt Erscheinende geradezu in seine eigne Begriffswelt umgeprägt. W. war nicht „Komponist“, der sich mangels zulänglicher Libretti solche selber schrieb, sondern Gesamtdramatiker, dem sich zur Wortdichtung die Tonsprache fügte, um noch das Unaussprechbare symphonisch auszudrücken; so hat er dem in der Geschichte der *Oper vorher nur zweimal zur Gleichberechtigung der Dichtung mit der Musik ausschlagenden Pendel (Monteverdi, Gluck) den mächtigsten Schwung zu geben vermocht. Ohne sich selbst untreu zu werden, hat W. auf seiner stürmischen Lebensfahrt ganze Weltmeere der Entwicklung durchschifft — von der antistauischen Amoralität des *Liebesverbots* bis zum herrlich vaterländischen Schluß der *Meistersinger*, von den aufreizenden Barrikaden-Artikeln in Röckels Volksblättern bis zu der abgeklärten Weisheit von *Kunst und Religion*, von der nirwanasüchtigen Ichtülichkeit des *Tristan* u. dem nordisch-freien Heidentum des *Ring* bis zur gemeinschaftsgebundenen Christlichkeit des *Parsifal*, in den selbst Arabisch-Persisch-Brahmanisches eingegangen ist — welch ein riesenhafter Umkreis! Ein Motiv eint fast all diese Stoffe: der Erlösungsgedanke — in der ersten Schaffenshälfte durch Opferwillen der irdischen Liebe,

in der zweiten durch Kraft der Güte im Allgemeingeistigen. Schon mit dem *Holländer* ist die wirklichkeitsflache Staatsaktion der meisten früheren Opern überwunden u. der für die Atemweite des großen Musikdramas erforderliche Raum im Mythos des Ewigmenschlichen gewonnen. Wenn W. im Verlauf seines Schaffens dem Drama die hergebrachte musikantische Nummernkette opfert, so nicht, um vager Gestaltlosigkeit zu fröhnen — sondern er entwickelt (freilich in nordisch-romantischer Verdeckung) einen eignen reichen Kosmos z. T. uralter Liedformen, den wir erst wieder seit den Forschungen v. A. *Lorenz klar überschauen. Was W. aber auch rein tonsetzerisch (in Harmonik, Instrumentation, Themenstil u. Variationenkunst) Neues gebracht hat, macht ihn über Liszt, Berlioz, Bruckner hinaus zum gipfelhaft beherrschenden Klassiker der mus. Hochromantik.

Der *Rienzi* gehört noch größtenteils in den Geistesbezirk der pomphaften „großen“ Oper (*Rossinis *Tell*, *Aubers *Stumme*, Meyerbeer), wengleich auch hier schon z. B. die Einbeziehung des Balletts in die Handlung Zukunftswege weist — die posthume Bayreuther Überarbeitung der gedr. Partitur im Stile des späteren Musikdramas verwischt diese Eigenart des an wirksamen Zügen reichen, von Ehrgeiz gespornten Frühwerks. Der *Holländer* läßt zwar in Spuren noch die Nummernoper und Reste der franz. *Opéra comique* (Daland) durchscheinen, gleichwohl wird hier die in Bayreuth pausenlos abrollende Balladenauffassung der Idee des Werks vollkommen gerecht; was *Marschner und *Spohr ersehnt, ward jetzt erfüllt — überholt aber noch in der stilistischen Vollendung des *Tannhäuser*. Denn soweit hier auch die mus. Ausdruckswelten von Höselsberg u. Wartburg, Venus u. Elisabeth, Tannh. u. Wolfram voneinander abstehen — sie sind restlos zu Wagners Sondersprache eingeschmolzen; erschütternd genial aber wirken im Hauptpaar Tannhäuser-Elisabeth statt ehemals typischer Schwarzweiß-Gegensätze gerade die Mischungen der Affekte (dazu A. *Heuß in ZfM 1932). Die „Bewältigung der Textmassen“ im *Lohengrin*, deren Möglichkeit eben noch Spohr bezweifelt hatte, führt dann zur „Durch-

komposition“ in der Ausdehnung des *Finale-Baus auf drei riesige Aufzüge, wobei durchgehende Erinnerungsmotive die mus. Bausteine liefern u. die Personalcharakteristik durch Tonarten (dazu H. J. *Moser in der Musik 1933) das Verwendungsfeld bestimmt. So kündet sich deutlich die Formenwelt des *Rings* an: die Leitmotivsymbolik mit der symphon. Durchführungstechnik u. die Tonalitätsflächen, die durch Bare, Strophen u. Bögen von verschiedensten Formatklassen aufgeteilt werden. An Stelle zwangsläufig sich rundender Arienmelodik gebiert sich die ewige *Melodie* des Gesanges aus der Sprachmelodik, der Konsonantismus des *Stabreims gibt ihr äußerste Ausdruckskraft, aber Wort u. Gebärde schwimmen nur wie ein Kahn auf den Fluten des Orchesters, das mit beispielloser Empfindlichkeit die seelische Erläuterung des *inneren* Dramas zu unmittelbarem Wissen bringt. Hatte in der Romantik eine wunderhafte Oberwelt in die menschliche Wirklichkeit eingegriffen, so wird jetzt u. hier das intrigenreiche Kräftespiel von Menschen der Bismarckzeit gleichnishaft in die Mythenferne eines riesenhaften Wotandramas entrückt; sein Grundgedanke: Wallhall muß vergehen, weil seine Götter dem Macht- u. Besitzdrang (Ring!) untätig sind — einzig das künstlerische Genie (Siegfried) ist frei, weil es allein die Liebe liebt —; aber dieses fallen die Menschen aus Neid (Alberich-Hagen). W. hat sich hier ähnlich (in Wotan u. Siegfried) doppelt porträtiert wie später in Sachs u. Stolzing.

Der *Tristan* (welch erstaunliche Stoffbeseelung seit dem Abenteuerroman des Gottfr. v. Straßburg, erkennt man am deutlichsten an der Vergeistigung des Liebestrankes) ist wohl artistisch die äußerste Leistung des Meisters u. verwirklicht die höchsten Steigerungsmöglichkeiten, die die mus. Romantik in die nervöse Spanningskraft des Leittons gelegt hatte — die Ekstase des überm. Dreiklangs u. seine Fortspinnung durch Funktionsumdeutungen ist das Grundelement dieser unerschöpflichen u. doch kammermusikalisch zarten Partitur, von der noch *Im- u. *Expressionismus gleichermaßen gezehrt haben. Blieb in dieser „Kunst des ewigen Übergangs“ alles im Schweben, so kennzeichnet das ur-

gesunde C-dur-Massiv der *Meistersinger*-Partitur die klare Quadratur der Liedformen. Verschiedenste Stilanspielungen heben sich voneinander ab: Minne- u. Meistergesang, ev. Kirchenlied u. altprotestantische Cf.-Motette (die drei Aktschlüsse), Haßlerscher Intradentyp (Vorspiel), Buffokomik (Lehrjungen) u. moderne Ausdruckmonodik (Wahnmotiv) — gleichwohl ist nicht bloß Geschichtelndes übriggeblieben, sondern wie im Tannhäuser (zu dessen Ernst dies ursprünglich das heitere Nachspiel sein sollte) alles restlos eingewagnert — in seiner behaglichen Wucht ein einmaliger Fall des mus. Lustspiels, hinter dem viel erlebter Ernst steckt — die Verzichtshandlung Sachs — Eva wie das Kritikerproblem Beckmesser — Stolzing, die Frage des Volkes oder der Zunft als obersten Richters wie die Deklamationslehre v. Sachs gegen Beckmesser. Dies ist die eigentümliche Forderung W.s, obwohl er oft die seltsamsten Neutönerbahnen seiner Zeit ging: er wendet sich über die Kenner u. Liebhaber hinweg an die breiteste Volkheit, er will (erst statt, dann mit der Religion) die Nation u. die Menschheit durch die Kunst zu ihrer besseren Natur „erlösen“. So vollendet er die Tetralogie des *Rings* (entstanden aus *Siegfrieds Tod* u. dann immer ein Drama als Vorgeschichte vor das andere gestellt) „im Vertrauen auf den deutschen Geist“. Bewundernswert, wie die beethovenisch adligen Elementartheemen über alle zehn Aufzüge weg ausreichen, wie sie in der *Götterdämmerung* tragisch umgefärbt u. verzerrt werden, welchen Großrhythmus nach dem Prolog des *Rheingold* u. dem tragischen Allegro der *Walküre* das holde Märchen-Intermezzo des *Siegfried* vor dem gewaltigen Finale des Weltbrandes darstellt. Endlich *Parsifal* — in der Lichtverklärung auf den stoffverwandten Lohengrin, in den liturgischen Chören auf das *Liebesmahl*, im chromatischen Einzelmelos auf *Tristan* scheinbar zurückgreifend u. dennoch ein völlig Neues, das keineswegs Altersschwächen zeigt. Auch hier entfernt sich W. weit vom mittelalterlichen Epos Wolframs v. Eschenbach: dem Erziehungsroman von Wolframs „Tälerdurchstreifer“ *Parsifal* tritt der Erlösermythos des „reinen Toren“ „*Parsifal*“ gegenüber, u. die Phantasiekraft W.s bewährt sich vor

allem an der mehrwurzigen Idee der *Kundry*. Den Werkstil bestimmt am stärksten eine v. Liszt ausgehende Neugregorianik (aus dessen *Excelsior* wird das Abendmahlsmotiv) — die neue Weihehandlung bleibt von der alten franz. Kardinalsoper weltenweit entfernt; zu den so liturgienahen Außenakten bilden die (aus Glucks *Armida* stammenden) Blumenmädchen den dramatischsten Gegensatz, und mit der Klingsor-Szene hat W. wohl die kühnste und fortschrittlichste Variationenkunst überhaupt bewiesen.

Wagners Gesamtwerk hat in einer Weise den deutschen Namen um den Erdkreis getragen wie vordem wohl nur die Haydn-Mozart-Beethovensche Sinfonie u. das Schubertsche Lied. Sein Musikdrama hat in London, Paris u. Barcelona ebenso Fuß gefaßt wie in Mailand und New York. Bis 1914 hat auch das franz., ital. u. engl. Musikschaffen stärkstens unter dem Einfluß des deutschen Meisters gestanden, um erst seitdem vor neuem Nationalismus etwas zurückzutreten. In Deutschland hat W. zunächst ausgesprochene Nachahmungs-Werke (von *Schillings *Ingwalde* u. R. *Strauß' *Guntram* bis zu K. *Hösls *Wieland*) nach sich gezogen, dann (während die *zirkumpolare Oper* [*Kroyer] der P. *Cornelius und H. *Götz ihn bewußt umging) eine kluge Formatverkleinerung „echter“ Wagnerianer, die sich wie *Humperdinck (*Hänsel u. Gretel*) u. *Klose (*Ilsebill*) zum Märchen, wie *Pfitzner (*Armer Heinrich*, *Rose v. Liebesgarten*) zur Legende wandten, ohne die Leitmotivtechnik u. die Dichteransprüche W.s zu vernachlässigen, bis dann der Zwischenfall des **Verismo* (d.*Albert) einen gewissen Abbruch verursachte u. mit den großen Musikdramen v. Strauß seit *Salome* und mit Pfitzners *Palestrina* eine neue Wendung der dt. Operngesch. erfolgte. Wurde W. in den Nachkriegsjahren von den *Atonalisten als bombastischer Zeitgenosse der Makart u. Hammerling abgelehnt, so hat er die Spötter gelassen überlebt und ist jetzt in neuer Gegenwärtigkeit wohl zur endgültigen klassischen Geltung eingegangen. (Siehe auch Gesang S. 300.)

Gesamtausg. d. mus. Werke im Entstehen. Gesamtausg. d. Schriften und Dichtgen: 10bde. von Wagner selbst

bei Fritzsche 1871—83, ²⁸⁷, ⁶ (Volksausg. 1930) bei Kistner u. Siegel, dazu 11/12 (Nachträge hg. von R. Sternfeld [j.]), 13/14 Mein Leben (dieses auch kritisch durchgesehen von W. Altmann 1933); *I Drammi di R. W.*, hg. von G. Manacorda, 11 Bde. (Florenz 1936).

Briefe. (Regesten v. W. *Altman: R. W.s Br.e nach Zeitfolge und Inhalt 1905, verm. Neuausg. wäre dringend erwünscht!); v. d. Ges.-Ausg. v. *Kapp u. Kastner erschienen nur 2 Bde. (1914); kurze Ausw. von C. S. Benedict (W.s Leben in Briefen, Br. u. H.); Briefw. mit Liszt (2bdg. 1887, hg. v. Klobß); Briefe an Uhlig, Fischer, Heine (1888), an Aug. Röckel (La Mara 1894, ²1903), an Ehepaar Wille (1897), an E. Heckel (1898), an Ehepaar Wesendonck (1904 hg. v. W. Golther, Nachträge v. Kapp in der Musik XXIII/12), Familienbriefe 1832 bis 1874 (Glasenapp 1906), Bayreuther Briefe (dgl. 1907), Der Briefw. v. Ludwig II. und R. W., 5bdg. (hg. v. O. Strobel, 1936—39); Briefe R. W.s an Judith Gautier (hg. v. W. *Schuh, 1936), Unbekannte Br. R. W.s an Lorenz Düfflipp (Südd. Monatshefte 31, 1934), an Minna W. (2bdg., 1908), an F. Praeger (Chamberlain 1908), an Freunde u. Zeitgenossen (Klobß 1909), an Th. Apel (1910), Briefw. mit d. Verlegern (Altman 1911); an H. v. *Bülow (1916, franz. 1928), an Frau Julie Ritter (S. v. *Hausegger 1920), an die Töchter Ritter (H. J. *Moser, Dt. Rundsch. 1931), Br. aus Paris (R. Sternfeld [j.] ²1917); an Math. Maier (H. *Scholz 1930, ital. 1932), an Pusinelli (A. Lenzow, N. Y. 1932), weitere hg. v. Deetjen in der Musik XXIII/9, W. Lippert, W. in Verbannung (Briefe 1849—62, Dresd. 1927, London 1930); Ausgew. Schriften und Briefe, hg. von A. *Lorenz (In: Klassiker d. Mus. i. ihren Schriften u. Briefen Bd. 7, 1938); S. Röckel, R. W. in München, ein Bericht in Briefen (Bosse 1938); E. Kretschmar, R. W., Sein Leben i. Selbstzeugnissen (Berlin 1939); W. Golther, Leben u. Werke R. W.s in Briefen, Schriften, Berichten (Ebenhausen 1936).

Lit. (Ausw.) Bibliogr.: N. Oesterlein, Katalog einer W.-Biblioth. (4bdg. 1882—95, 10181 Nrn.!); A) Allg. Biogr.: a) deutsche: grundlegend (außer der Selbstbiogr. *Mein Leben* [s. o.]): C. Fr.

*Glasenapp, R. W. (6bdg. 1876 bis 1911, s. d.); Max Koch (3bdg. 1907, vor allem lit.-gesch.); H. St. *Chamberlain (1894, 2bdg. 1911 u. ö.); rbdg. gut orientierend: G. Ernest (j.) (1915), C. Waack (Br. u. H.), J. *Kapp (1910, ³²⁹); E. *Bücken (1934), F. *Pföhl (1911), W. *Kienzl (1904, ²), B. Bürkner (1919, ⁷19); Alexander Spring, R. W. (1933, volkstüml.); P. A. Merbach (1933), G. de Pourtales (1933), Al. Spring (1933); H. *Teßmer (1930), Morold; E. *Schmitz (Sächs. Lebensbilder 2, 1938); C. R. Ganzer, R. W. (In: W. Andreas und W. v. Scholz: Die großen Dt. III, 1936); E. *Valentin, R. W. (Regensb. 1937); E. Preetorius, R. W., Bild u. Vision (1942); W. Golther, R. W. (Reclam 1938); R. W. Stock, R. W. und die Stadt der Meistersinger (Nürnberg. 1938); R. Bory, R. W., s. Leben in Bildern (1938); G. Schweizer, R. W. u. s. Getreuen (Frankf. a. M. 1940); b) franz.: Ad. *Jullien (1886), Dumesnil (1929); H. de *Curzon (1920); J. G. *Prod'homme (1921); E. Poirée (1922); L. de Fourcaud (1923); d' *Indy (1930); E. *Closson (Toronto 1934); c) engl.: M. Burrell, R. W. (I bis 1834, 1905); E. Newman [j.], *A Study of W.* (1899); *Life of R. W.* (1933); W. H. Henderson, *W., his Life and his Drama* ²1923); W. Wallace, *W.* (1925); P. H. Grumman, *The mus. dramas of W.* (Lincoln 1930); E. *Newman (j.), *Fact and fiction about W.* (1931); Sir W. H. *Hadow, *R. W.* (Lond. 1934); d) ital.: L. *Torchì (Bologna 1890); e) span.: J. D. Bernavides (Barc. 1929); F. Vera (Paris 1928); f) holl.: W. *Hutschenruyter (Haag 1928); g) russ.: W. Foermann (Mosk. 1929).

B) Allg. Darstellungen a) des Musikers: A. *Lorenz, Das Geheimnis d. Form bei R. W. (1923ff., I Ring, II Tristan, III Meistersinger, IV Parsifal); G. *Adler (j.), W.-Vorlesungen (1905, ²³); E. *Kurth (j.), Die romant. Harmonik und ihre Krise in W.s Tristan (1920 u. ö.); P. *Bekker (hj.), R. W., das Leben im Werke (1924, engl. 1931); A. *Seidl, Wagneriana (3bdg.) u. Neue W. (3bdg., Bonn); H. W. v. *Waltershausen, Das Siegfriedidyll (1920); W. Engelsmann, W.s klingendes Univer-

sum im Ring (1933); A. P. Blumhagen, E. dt. Arbeiter erlebt R. W. (Hamburg 1938). Buchreihe: W. über seine eigenen Werke (6 Bde., Br. u. H.).

b) des Dichters u. Denkers (vgl. auch die Schr. v. *Nietzsche und *Chamberlain): H. Dinger, W.s geistige Entwicklung (I 1892); E. Ruprecht, Der Mythos bei W. u. Nietzsche (Diss. Freiburg 1938); H. Seeliger, D. dt. Seher; d. nationalsozial. Idee bei R. W. (Bayreuther Blätter 1934); A. *Orel, D. dt. Prophet, R. W.s sibyllinisches Lebenswerk (Wien 1936); H. *Pfitzner, R. Schumann u. R. W., eine Sternenfreundschaft (D. innere Reich III, 1936); K. *Huschke, W. u. Brahms (in dessen Buch *Musiker, Maler und Dichter*); Fr. Herzfeld, Königsfreundschaft, König Ludwig und R. W. (Leipzig 1939); H. Lichtenberger, R. W. *poète et penseur* (2 1901, 31, auch dt.); W. Golther, W. als Dichter (in R. Strauß' Musik), Die sagengeschichtl. Grundlagen des Ring (1905), Tristan u. Isolde (1910); K. R. Ganzler, R. W. der Revolutionär gegen das 19. Jh. (1934); G. *Frommel, Der Geist der Antike bei R. W. (1933), A. Drews, D. Ideengehalt v. W.s Dichtg. (1930); R. Boßhart, W.s Regenerationslehre u. d. Gegenw. (ZfM 100, 688); Ed. *Schuré, *Le drame mus.* (1875, dt. v. H. v. *Wolzogen) u. a. (s. d.); H. Weber, R. W. als Mensch (Bosse); K. Knopf, Die romant. Struktur d. Denkers R. W.s (Diss. Jena 1932); F. Groß, Die Wiedergeburt des Sehers (1927); W. Weißheimer (j.), Erlebnisse mit R. W. usw. (2 1898, fragwürdig); B. Diebold, Der Fall W., eine Revision (1928, mit Vorsicht zu benutzen); P. Moos (j.), R. W. als Ästhetiker (1906); G. Roethe, Z. dram. Aufbau d. Meisters (Sitzungsber. d. pr. Ak. d. W. 1919); W. Rammann, Der dichterische Stil W.s (Diss. Jena 1928). F. Groß, Der Mythos W.s (Wien 1932); O. Strobil, Skizzen u. Entw. zum Ring (1930); Führer durch die Ausstellg. des Archivs Wahnfried (1933).

c) von *Bayreuth: E. v. *Komorzynski, Aus d. Vorgesch. d. Bayr. Festsp. (Die Musik, Juli 1942); Jul. *Knieße, Kampf um Bayreuth (1931); L. *Reichwein, Bayreuth (1934); A. *Lavignac, *Le voyage artistique à*

Bayr. (1897); A. *Prüfer, Das Mysterium v. B. (1905); P. Bülow, R. W. u. s. Werk v. B. (1927); F. *Klose, Bayreuth (1929); O. Bie (j.), W. u. B. (Zürich 1931).

C) Einzelthemen: a) allg. u. biogr.: W. K. v. Arnswald, Ahnentafel W.s (1930); H. v. *Wolzogen, W.-Erinnerungen (Reclam); J. *Kapp, W. u. Liszt, W. u. d. Frauen (Neubearb. 15 1929), W. in Bildern (1932), W. u. d. Berliner Oper (1933); F. Herzfeld, Minna Planer und ihre Ehe mit R. W. (Lpz. 1938); Fr. W. v. Bissing, Math. Wesendonck (Wien 1942); Kreowski u. Fuchs, W. in der Karikatur (1907); W. Vanselow, W.s fotogr. Bildnisse (1908); E. Stemplinger, W. in München (1933); P. G. Dippel, *Nietzsche u. W. (Bern 1933); Paul Stephan (j.), Die Feindschaft gegen W. (Bosse); *Tappert, Wagner-Lexikon (1887, s. d.), W.-Jb. v. J. Kürschner 1886, v. L. Frankenstein (seit 1907 5 Jgg.); G. Petrucci, *Epistolario di R. W. con note* (Maild. 1907); *Lettere di R. W. ai suoi amici* (dgl. 1908), *Manuale wagneriano* (dgl. 1911); G. Bastianelli, *Il Parsifal di R. W.* (Florenz 1914); H. Güntert, Kundry (1928); K. Jäckel, W. i. d. frz. Lit. (2bdg. Breslau 1931f.); M. Moser, R. W. i. d. engl. Lit. d. 19. Jh. (Diss. Bern 1938); W. Wahle, R. W.s szenische Visionen (Diss. München 1937); E. Preetorius, Vom Bühnenbild R. W.s (Haarlem 1938); E. Falkenberg, D. Bedeutung d. Lichts u. d. Farben i. Gesamtkunstwerk R. W.s (Diss. Rostock 1939).

b) musikalisch: G. Ritter, Studien zu Tristan (Diss. Frkt. 1933); W. Hapke, Die mus. Darstellg. d. Gebärde im Ring (Diss. Münster 1927); F. Slavik, Die Jugendopern usw.; G. Vulpius, Das mimische Element bei W. (Diss. Hdlbg. 1929); A. Nathan (j.), Das Rez. in den Frühopern W.s (Diss. Berlin 1933); Fr. *Rühlmann, R. W.s theatr. Sendung (Braunschweig 1935); H. Beckh, D. Sprache d. Tonart i. d. Mus. v. Bach bis Bruckner m. bes. Berücksichtigung d. W.s Mus.-Dramas (Stuttg. 1937); F. Riedel, Führer durch R. W.s Ring (Lpz. 3 1939).

D) Belletristik: A. Jacobson, Nachklänge R. W.s im Roman (Hdlb. 1932); P. Bülow, R. W. in der erzählenden Dichtg. (1933); Romane: Hans Reisi-

ger, Unruhiges Gestirn (1930); A. Elkan, Im Dreieckelhaus (1929); Max Kronberg, Feuerzauber (1932); ders., Jung Siegfried, der Jugendroman R. W.s (Lpz. 1938); ders., Frauen um Rich. W. (Berlin 1939); Elbertzhagen, Amfortas (1931); G. Renker, Finale in Venedig (1933).

Wagner, Siegfried, * 6. Juni 1869 zu Triebtschen bei Luzern, † 4. Aug. 1930 zu Bayreuth, der Sohn v. Richard u. Cosima W., Enkel Liszts, Schüler v. *Humperdinck u. *Kniese, seit 1896 Mitdirig. bei den Festspielen, dann vor allem ausgezeichnete Spielleiter. Er schrieb eine große Reihe Märchenopern (Dichtg. u. Musik), mit deren volkstümlicher Haltung er bei Weber u. Lortzing anknüpfte, nämlich Der Bärenhäuter (München 1899 u. ö.), Herzog Wildfang (dgl. 1901), Der Kobold (Hbg. 1904), Bruder Lustig (dgl. 1905), Sternengeböt (dgl. 1908), Banadietrich (Karlsr. 1910), Schwarzschanenreich (dgl. 1918), Sonnenflammen (Darmst. 1918), Der Heidenkönig (geschr. 1915, Köln 1933), Der Friedensengel (1915, Karlsr. 1926), An allem ist Hütchen schuld (Stuttg. 1917 u. ö.), Der Schmied v. Marienburg, 1920, Rostock 1923), Rainulf u. Adelasia, Die heilige Linde, Ferner komp. er eine sinf. Dichtg. *Sehnsucht* (1895), eine Sinf. (aus d. Nachlaß, Mannheim 1941), Konz.-Stück f. Fl. u. kl. Orch. (1913), V-Konz. (1915), sinf. Dichtg. *Glück* (1923), Orch.-Scherzo *Und wenn die Welt voll Teufel wär* (1923), MCh m. Orch. u. Org. *Der Fahnen-schwur* (1914), u. bot *Erinnerungen* (1922). Seine Gattin Winifred, Adoptivtochter v. K. *Klindworth, ist jetzt seit s. Tode Leiterin der Festspiele, beider Sohn Wieland W. ist Opernspielleiter in Altenburg seit 1943.

Lit.: C. Fr. *Glasenapp, S. W. u. s. Kunst (1911, Nachträge 1914 u. 19); P. Pretzsch, Die Kunst S. W.s (1919); O. Daube, S. W. u. s. Werk (1925); ders., S. W. u. d. Märchenoper (Leipzig 1936); Janson, Gedächtnisrede auf S. W. (Wartburg-Jb. 1930); R. du Moulin-Eckart Wahnfried (1925); R. Eidam, Bayreuther Erinnerungen (1930); Fr. Stassen, Erinnerungen an S. W. (Blätter d. Bayr. Bundes 1940/41); B. Götz, S. W.s Banadietrich (1912); H. Rebois, *Lettres de S. W.* (Paris 1933).

Wagner-Régeny, Rudolf, * 28. Aug. 1905 in Sachs.-Regen (Siebenbürgen), stud. u. a. in Leipzig Kompos., lebt in Berlin, seit 1943 Kriegsteiln., schrieb die Opern *Der Günstling* (1935), *Der zerbrochene Krug* (1937); *Die Bürger v. Calais* (1939); *Johanna Balk* (Wiener Staatsoper 1941, Texte v. C. Neher); im Entstehen eine „Oper f. Schauspieler“ *Der Erste Beste*; dann schrieb er (zeitliche Reihenfolge): Liederbüchlein, Spinnettmusik, Klavierbüchlein, 2 Sonaten f. Klavier, Hexameron; Orch.musik mit Kl (KlKonz.). *Lit.*: J. Burgartz, R. W.-R. (M. Hesse 1935).

Walcha, Helmut, * 27. Okt. 1907 in Leipzig, kam 1922 aufs dortige Kons. (Orgel bei *Ramin, dessen Vertr. in der Thomask. er 1926 wurde), staatl. Org.-prfg. 1927, kam 2 Jahre später als Org. an die Friedensk. in Frkft. a. M. u. wurde 1933 Orgellehrer am Hochschen Kons. (1938 Hochschulprof.), rief 1939 die „Frankfurter Bachstunden“ ins Leben. Schrieb zahlr. Sätze alter und neuer Singweisen, die Motette „Was einer ist“ (Carossa, Kallm.), Hg. sämtl. Orgelkonz. v. Händel (Schott), schrieb Aufsätze in „Musik u. Kirche“ 1933, 34, 36, 38, im Musikerzieher 1941 u. 42, N. Musikbl. Nov. 1941, Völk. MErz. Okt. 1942.

Walcker, E. F. u. Cie., Deutschlands größte Orgelbaufirma, gegr. v. d. bedeutenden Orgelbauer Eberhard Friedr. W. (* 3. Juli 1794 in Cannstatt, † 2. Okt. 1872 zu Ludwigsburg), dessen Vater Joh. Eberh. W. schon 1781 in Cannstatt eine Orgelbauwerkstatt besaß; E. F. W. verlegte das Geschäft 1820 nach Ludwigsburg, sein Ruhm begann 1833 mit dem Bau der Orgel für die Paulskirche in Frnkfurt a. M. mit Kenntnis des Simplif.-Systems *Voglers; den er auf seinen Konzertreisen mehrfach begleitete. 1842 führte er die Kegellade in Verbesserung der von Haussdörfer in Tübingen 1740 erfundenen Registerkanzellenlade ein; seine 5 Söhne kamen in die Firma, von denen Paul W. (1846—1928) 1890 in die ausgezeichnete Firma W. Sauer (Frkft. a. O.) eintrat und sie 1910 übernahm. Seit 1899 ist der hochbedeutende Enkel Oscar W. (1921 Dr. phil. h. c. Freiburg i. Br.) Teilhaber, seit 1916 Alleininhaber in Ludwigsburg u. Frkft. a. O. Unter seiner Führung entstanden die berühm-

ten Großorgeln, u. a. in der Reinoldikirche Dortmund (1909), Michaeliskirche Hamburg (1912, s. *Sittard), im Stadthaus Stockholm (1924), Hans-Sachs-Haus Gelsenkirchen (1927), Weltausstellung Barcelona (1929), Vor Frelserkirche Oslo (1930), die Kufsteiner Heldenorgel (1931) und im 150. Jahr des Bestehens der Firma als op. 2500 die Riesenorgel in der Kongreßhalle der Reichsparteitage zu Nürnberg (1936). In Zusammenarbeit mit W. *Gurlitt erbaute Oscar W. die *Praetorius-Orgel im Musikwiss. Institut der Univ. Freiburg i. Br. (1921), die einen Ausgangspunkt der neueren Orgelbewegung bezeichnet. In deren Zug führte die Zusammenarbeit mit Chr. *Mahrenholz und H. H. Jahn (s. Orgel S. 654) zu den W.schen Reformwerken, wie in der Matthäikirche Düsseldorf und Pädag. Akademie Kiel.

Lit.: Johs. Fischer, Das Orgelbauer-geschlecht Walcker (Bärenr. 1943); O. Walcker, Erinnerungen eines Orgelbauers (Bärenr. 1943); W. *Gurlitt, Schwäbische Orgelbaukunst (Breslau 1941).

Waldbrühl s.: Zuccalmaglio.

Waldersee, Paul Graf, * 30. Sept. 1831 zu Potsdam, † 14. Juni 1906 zu Königsberg (Franken), 1848—71 pr. Offizier, wurde dann Mitbearb. der Klassiker-Ges.-Ausgg. (Br. u. H.), Hg. der *Sammlg. mus. Vorträge* (5 Bde.), bot Abh. in Vj. u. schrieb *Schumanns Manfred* (1880), sowie *Palestrina* (1884).

Waldhorn s. Horn.

Waldteufel, Emil (j.), * 9. Dez. 1837 zu Straßburg, † 16. Febr. 1915 in Paris, Tanzkomp., 1865 Hofball-Dir. Napoleons III. und Kammerpianist d. Kaiserin Eugenie; mehrere hundert Walzer sind gedr. (5bdg. Ausw. f. Kl. bei Litolf).

Wallaschek, Richard, * 16. Nov. 1860 zu Brünn, † 24. April 1917 in Wien, stud. dort, in Heidelberg u. Tübingen (Dr. jur. et phil.), wurde 1886 Priv.-Doz. f. Philos. in Freiburg i. Br. (Lehranst. f. Redeübungen), schrieb 1886 eine *Ästh. d. Tonk.*, ging zur *Tonpsychol. über, forschte 1890—95 in London u. habil. sich 1896 in Wien f. MW (a. o. Prof.), 1900—02 Lehrer f. Ästh. am Wiener Kons. Er schrieb u. a. Über die Bedeutg. der Aphasie f. d. mus. Ausdr. (Vj. VI), dgl. f. d. Musikvor-

stellg. (ZfPhysiol. u. Psychol. 1893), Das mus. Gedächtnis (Vj. VII), *On the Origin of Music* (London 1891), *Primitive Music* (dgl. 93, dt. erweitert als *Anfänge der Tonkunst*, 1903); Entstehg. d. Skala (Wiener Ak. d. W., math.-nat. Sitzgber. 1899), Psychol. u. Technik der Rede (1909), Kunstgefühl und Kunsturteil (Ästh. Kongr.-Ber. 1913).

Lit.: R. *Lach in ZfÄsth. 1917.

Walliser, Christoph Thomas, * 17. April 1568 zu Straßburg, † ebenda 26. April 1648 als MD am Münster, an der Thomaskirche u. d. Univ., einer der besten Schulkantoren des Humanismus, veröffentlichte 1611 ein Schulbuch *Musica figuralis*, seit 1613 Motetten und treffliche Dramenchöre 4—6stg.

Lit.: A. Bähre in Festschr. z. 350jg. Bestehen des prot. Gymn. zu Straßb. (1888).

Wallner, Bertha Antonia, * 20. Aug. 1876 zu München, stud. MW bei *Sandberger u. *Kroyer (1910 Dr. phil.) u. schrieb u. a.: Seb. Virdung (Km. Jb. XXIV, 1911); Mus. Denkmäler der Steinätzkunst des 16./17. Jhs. (1912, sehr ergiebig), Ein Instr.-Verz. d. 16. Jh. (Sandberger-Festschr. 1919); J. Kuen (Peterskalender 1920); D. Gründg. d. Münchner Hofb. (ZfMW II); Totentanzbilder (VI); Die Mus.-Instr.e d. Dt. Museums, Webers Messen (VIII); Hg. von DJB XXXII (Kindermann) und XXXV (Pez).

Wallnöfer, Adolf, * 26. April 1854 in Wien, wurde Opernbariton bei A. Neumann [j.] (Bremen, Prag), Theaterdirektor, lebt seit 1908 in München und hat sich als Komp. volkstümlicher Lieder und Balladen (3bdg.es Album), Chöre, Chorwerke, Kammermusik, Kl.-Stücke, eine Oper *Ildicho* bekannt gemacht. Er schrieb 1911 ein Buch *Resonanztonlehre*.

Walsh (spr. ūlsch), John, † 13. März 1736 in London als bedeutender Musikverleger, der als einer der ersten den Notenstich auf Zinnplatten u. wohl am frühesten die Benutzung v. Stempeln zum Einschlagen v. Notenköpfen verwandte (s. Notendruck); sein gleichnamiger Sohn u. Geschäftserbe † 15. Jan. 1766.

Lit.: Frank Kidson, *Handel's Publisher J. W., his Successors and Contemporaries* (Mus. Quarterly VI 3, 1920).

Walter, Bruno (eigentl. Schlesinger) (j.), * 15. Sept. 1876 in Berlin, † angeblich 1940 in New York, stud. bei H. Ehrlich (j.), *Bußler und *Radecke (Sternsches Kons.), wurde Opernkplm. in Köln, Hamburg, Breslau, Preßburg, Riga, Berlin (kgl. Oper), Wiener Hofoper (1901—12 unter G. *Mahler [j.]), dort auch Dirig. der Singakad., 1913 bis 22 als Nachf. *Mottls GMD in München, 1925 Leiter der Berliner städt. Oper, 1930—33 Gewandhausdir. in Leipzig, 1933 Leiter d. Staatsoper Wien und des Wiener Philh. Orchesters, 1938 franz. Staatsbürger, seit 1940 in USA.

Lit.: M. Komorn, Was wir v. B. W. lernten (1913).

Walter, Fried., * 19. Dez. 1907 in Ottendorf-O.-Krulla bei Dresden, stud. Musik bei *Striegler (Orch.schule der sächs. Staatsoper), kam über Korrep.-u. Kplm.stellungen (seit 1928) in Gotha, Gera, Eisenach, Berlin (Krolloper) und Auslandsreisen als Konz.begl. 1935/36 als Hauskomp. an den Leipziger Rundfunk. 'Sein erster großer Opernerfolg wurde (Stockholm 1939, Hamburg 1940) *Elisabeth v. England*, es folgte *Andreas Wolfius* (Staatsoper Berlin 1940), beide Bücher von Chr. Schulz-Gellen. Das Tanzdrama *Kleopatra* (Dt. Theater Prag), die kom. Oper *Dorfmusik* (Wiesbaden) und die Märchenoper *In Teufels Küche* (Arbeitsauftr. d. Reichsstelle für Musikbearb.) befinden sich in Vorber.; seine Bearb. v. Joh. Strauß' Operette *Jabuka* als *Das Apfelfest* (Auftr. wie vor., beide textl. v. Schulz-Gellen) erschien 1943 im Stadttheater Nürnberg. Ferner schrieb er zahlreiche Lieder, dramatische Balladen, Kammermusik (V-Son., Br-Son., StrQu.), eine Kantate f. S, T, V, Br, Harfe und Orgel, zahlr. Orch.-W.e, so eine Kleine

Sinf. (Hannover 1942), sinfon. Tänze f. gr. Orch.

Walter, Georg A., * 13. Nov. 1875 in Hoboken bei New York als Sohn deutscher Eltern, stud. Ges. bei R. Otto (Berlin), M. Vidal (Mailand), *Scheidemantel (Dresden), v. *Zur Mühlen (London) u. Zawilowski (Berlin), Komp. bei W. *Berger, wurde hervorragend stilicherer Sänger zumal der Bachschen Evangelisten, seit 1920 auch bei den Göttinger Händeloperen, lebte seit 1905 in Berlin, wurde 1925 Prof. an der Stuttgarter Hochschule, seit 1934 dgl. in Berlin. Er schrieb Lieder und bot Neudrucke v. *Schütz, *Bruhns, Ph. Em. *Bach, Friedr. *Bach, J. Christian *Bach.

Walter, Johann (Johannes), eigentlich Blanckenmüller, doch von einem Verwandten namens W. adoptiert, * 1496 in Kahla (bei Jena), † 25. März (?) 1570 in Torgau, Gymn. in Rochlitz, kam durch K. *Rupsch aus Kahla 1517 als Bassist in die — damals Altenburgische, sonst Torgauer — Hofkapelle Friedrichs d. W. u. Joh. Friedrichs d. Beständigen, wurde dort als Nachf. Ad. *Reners Komponist u. beriet, nachdem er 1524 das berühmte Wittenberger *Geistlich Gesangk-Buchleyn* als erstes 4—5st. Kantoreibuch des Protestantismus ausgearbeitet hatte, *Luthern 1525 bei der mus. Ausgestaltung der *Deutschen Messe*, was zu dauernder Freundschaft beider führte. Nach Auflösung der Hofsingerei wurde er Kantor der Torgauer städt. Lateinschule u. Leiter der dortigen Stadtkantorei (1526—48) u. damit das Vorbild aller evangelischen Kirchen- u. Schulmusiker, seit 1532 Torgauer Bürger. Von ihm strahlen bedeutendste künstlerisch-geistige Erbschaften aus, nämlich durch seine Schüler:

Joh. W. d. Ält.

Joh. W. d. Jüngere
(1548 in Tübingen)

Lorenz Schröter

Michael Schulteis

Georg *Otto

Leonhard *Schröter

Mich. *Praetorius

Heinr. *Schütz

Zur Einweihung der Torgauer Schloßkirche als des ersten ev. Kirchenbaues durch Luther (1544) schrieb er eine 7-stg.e Huldigungsmotette, (Vorbild v. *Dufay DTÖ VII 145), stellte 1545 für die Kapelle das bekannte *Gothaer Cantional* als vollständigen *de tempore-Jg. zusammen u. schrieb auf Luthers

Tod ein wertvolles *Epitaphium* (gedr. 1546). Infolge des schmalkald. Krieges wurde er, obwohl seinem entthronten Kurfürsten lebenslang verbunden, 1548 bis 54 Kapellmeister des neuen Kurf. Moritz u. gründet als solcher die so berühmte gewordene Dresdener Hofkapelle, ging aber vor der sich meldenden Nie-

derländerepoche nach Torgau u. zurück veröffentl. aus dem Ruhestande: Ein gar schöner geistl. u. christl. Berckreyen (Herzlich tut mich erfreuen die liebe Sommerzeit, 1552), *Magnif. octo tonorum* (1557), Ein neues christl. Lied (Wach auf, wach auf, du dt. Land; 1561, mehrere Neudrucke). Das christl. Kinderlied *Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort* mit etl. lat. u. dt. Gesängen gemehrt (1566) und die zwei Reim-dichtungen *Lob u. Preis der löbl. Kunst Musica* (1538 u. 64, Faks.-Neudr. hg. v. W. *Gurlitt, Bärenr. 1938). W. war der Führer einer „durchgängig theol. bestimmten, streng religiösen Musikanschauung“ (*Gurlitt), die aber doch völlig volksnah blieb, da sie auch das Weltliche als Erscheinungsform des Geistlichen faßte (*Kontrafaktur). Erinnerungen von ihm an Luther (einst auf der Veste Coburg) sind verschollen u. nur noch durch ein wichtiges Zitat bei M. *Praetorius belegt; daß er die Wittenberger Luthermelodien erfunden, ist unwahrscheinlich (s. Luther). Part.-Ausg. des Chorgesangbuchs (weitere Ausgg. 1525, 37, 44, 51) v. O. *Kade in Eitners Publ. Bd. 7 (1878); seine Choralpassion bei O. *Kade, Die ältere Passionskomp. (1893), ist noch heute in Siebenbürgen i. Gebrauch; 9 2stg.e u. 17 3stg.e Instr.-Sätze auf der Thomana in Leipzig, Schering Beisp. 80/81; Einzel-Neudrucke im Hdb. d. ev. KM; Ges.-Ausg. von O. *Schröder im Erscheinen (Bärenr.).

Lit.: W. *Gurlitt, Johs. W. u. d. Musik der Reformationszeit (Lutherjb. 1933, 21943); Ad. Aber (j.), Die Pflege der Musik unter den Wettinern (1920); O. *Kade, Der Luthercodex von 1530 (1870); R. *Haas, Zu W.s Choralpass. nach Matth. (AfMW IV), G. *Adler (j.), dgl. in der Liliencron-Festschr. 1910; A. *Schmitz in der Siebs-Festschr. 1933; W. *Ehmann in Musik und K. 1934 (mit Neudr.verz.).

Walter, Karl, *27. Okt. 1862 in Cransberg (Taunus), † 4. Dez. 1930 zu Montabaur, wo er am Lehrersem. Schüler v. K. S. Meister war u. nach Besuch der Regensburger KMSchule 1893. SemMusikl. wurde; 1925 an der Aufbauschule Prüm (auch Dirig. des Lahn-Sängerbundes, Glocken- u. Orgel-

insp., Cäcilienvereinsvorstand usw.). Er schrieb u. a. Kleine Orgelbaulehre (1904), Orgelbegl. f. d. Limburger GB, (1907, 211), Glockenkunde (1913) u. kl. dgl. (1916), Abhh. in MfM., Km. Jb., ZfInstr.bau usw.; sein Sohn Karl Jos. W. (* 14. Nov. 1892 in Biebrich), 1913 Org. v. Stift Seckau, stud. 1917—19 an der Wiener Staatsakad. u. ist dort seit 1927 Prof., seit 1921 erster Stefansorg.

Waltershausen, Hermann Wolfgang Sartorius Frh. v., * 12. Okt. 1882 in Göttingen, stud. bei J. M. Erb in Straßburg, bei Thuille u. *Schmid-Lindner in München u. war dort 1923—33 stv. Direktor u. Prof. der Akad. d. Tonk., an der er schon seit 1917 ein Seminar f. Operndramaturgie gehalten. 1927—33 war er mit Philippine *Schick verheiratet, 1928—33 auch Beirat des Bayr. Rundfunks. Seit 1933 im einstweiligen Ruhestand. W. zeigt eine einmalige Verbindung von Komponistentum und Wortgestaltungsgabe mit produktiver Musikpädagogik, die vom Dirigierunterricht u. der Formenlehre bis zur allg. Kunstphilos. reicht. Als moderner, doch stets tonal bleibender Tonsetzer erwies er sich in dem erfolgreichen Opernwerk *Oberst Chabert* (Frkft. a. M. 1912, nach Balzac) von packender Lebendigkeit. Weitere Bühnenwerke (sämtl. von ihm selbst gedichtet): *Else Klapperzehen* (Dresden 1909); *Richardis* (Karlsr. 1915); *Die Rauensteinere Hochzeit* (dgl. 1919); Funk-oratorium (Melodr.) *Alkestis* (1932), *Die Gräfin v. Tolosa* (mus. Komödie, 1934, Urauffg. steht noch bevor); ein-sätzliche *Apokalyptische Sinf.* op. 20 (1924); *Sinf. Hero u. Leander* op. 22 (1925); *OrchGesänge* op. 13; *Polyph.* Studien f. Kl. op. 21; *Krippenmusik* (Kammerorch. u. obl. Cembalo op. 23 (1926); *OrchPartita* über drei Kirchenlieder op. 24 (1928); *Passions- u. Auferstehungsmusik* f. Kammerorch., Lustspielouv.; „Klavierstudien u. Bearbb. f. d. linke Hand allein“. Ferner schrieb er *Musikalische Stillehre in Einzeldarstellungen* (Zauberflöte, Siegfriedidyl II, Freischütz, Glucks Orfeo, 1920—23); *Richard Strauß* (1921); ges. Aufsätze *Musik, Dramaturgie, Erziehung*. (1926); *Dirigenten-erziehung* (1929); *Der stilist. Dualismus in d. Musik d. 19. Jhs.* (Adler-Festschr.), *Die Kunst des Dirigierens* (Sammlg. Göschen 1943), *Das Opernbuch* (W. Müller, Heidel-

berg, in Vorber.); die Sprechdramen *Heinrich v. Kleist* und *Weiblinger und Wolf*, zwei Komödien *Vogelsangs Ende* und *Das Maultier* sowie ein Band *Gedichte* sind ebenso wie *Vorlesungen zur allg. Asth. u. Kunstwissenschaft und Lebenserinnerungen* noch unveröffentlicht; Webers *Oberon* (hg. in der Ges.-Ausg. der Dt. Akademie in Vorber.).

Walther v. d. Vogelweide s. Vogelweide.

Walther, Johann, s. Walther.

Walther, Johann Gottfried, * 18. Sept. 1684 zu Erfurt, † 23. März 1748 in Weimar, stud. bei Jak. *Adlung u. Joh. Bernhard *Bach in Erfurt, wurde dort 1702 Thomasorg. u. 1707 Stadtorg. in Weimar, auch Musikl. der Prinzen u. 1720 Hofmusiker. Mit seinem nahen Verwandten J. S. Bach (sie hatten beide eine geb. Lämmerhirt zur Mutter) war er während dessen Weimarer Jahren nahe befreundet, sie arbeiteten an denselben Kontrapunktproblemen, u. eine Abkühlung der Freundschaft, weil Bach in W.s Lexikon „kurz genug wegkame“, braucht nicht sicher zu sein, da das Werk grundsätzlich nur gedruckte Kompos.en verzeichnet. W., den *Mattheson als „einen zweiten *Pachelbel, wo nicht an der Kunst den ersten“ rühmt, zeichnete sich vor allem in der Choralbearb. f. Orgel aus, erreicht dabei aber Bach inhaltlich keineswegs; wertvoll sind seine Orgelkonzerte u. *Vivaldi-Bearbb.; gedruckt sind ein Kl.-Konz. ohne Orch. (1741), Präl. u. Fuge (1741), 4 variierte Choräle; vieles andere hs. Leider sind seine hochwertvollen Sammlungen älterer Kl.- u. Orgellit. verstreut (preuß. Staatsbibl. Berlin, Univ.-B. Königsberg, Haag). Sämtliche Orgelw. hg. von M. *Seiffert als DTD 26/27. Orgelchoräle, hg. v. *Poppen (Bärenr. 1930, 234); 3 hg. von *Matthaei (ibid.); 5 ausgew. Orgelstücke bot ebenda M. *Seiffert 1930. Am wichtigsten ist sein schon erwähntes *Musicalisches Lexikon oder Musicalische Bibliothek* (1732, Probeheft 1728), wertvoll in den Sachartikeln, vielfach grundlegend in den biobibliogr. Nachweisen; s. Nachträge verwertete E. L. *Gerber.

Lit.: Biogr. v. M. *Seiffert in DTD 26/27; H. Gehrman, J. G. W. als Theoretiker (Vj. VII); G. *Schünemann, J. G. W. u. H. Bokemeyer

(Bachjb. 1933); O. Brodde, J. G. W. (Bärenr. 1937).

Walther, Johann Jakob, * 1650 zu Witterda bei Erfurt, besuchte wohl Italien, wirkte seit 1674 als KonzM in Dresden, war 1688 ital. Sekr. beim Kurf. v. Mainz u. wird 1693 als *Doctor* bezeichnet, einer der bedeutendsten Geiger des 17. Jhs., der z. T. selbst *Biber übertrifft. Er schrieb: *Scherzi da Violino solo* m. Bc. (1676, Neudr. von G. *Beckmann in RD 17) und *Hortus Chelicus* (1688, ² als *Wohlgepflanzter Violinischer Lustgarten* 1694; mehrere Sonaten neugedr. bei G. *Beckmann (Simrock), eine von Bethan (Nagel), Schering Beisp. 239 u. in dessen *Alten Meistern* Nr. 10. Lit.: A. *Moser, *Gesch. d. Vspiels* S. 131ff.; J. W. v. *Wasielewski, *Die V. u. ihre Meister*; G. *Beckmann, *Das Vspiel in Dtschl. vor 1700*; Hilde Weizsaecker in *Geigenspielrundscha* Nr. 17 (Bonn 1936).

Walzer (franz. *valse*, engl. *waltz*), deutscher Tanz im $\frac{3}{4}$ -Takt, seit etwa 1785 in *Martin y Solers *Casa rara*; ein frühes Mollbeispiel bei *Paër, *Camilla* (1801); abstammend von den Wiener Bratleigeiertänzen J. H. *Schmelzers, dann den Redoutentänzen Haydns u. Mozarts sowie Beethovens *Mödlinger Tänzen*, deren Welt sich zum Ländler vervolkstümlichte (vgl. auch die Reigen im 3. Akt der *Meistersinger* u. im 2. *Parsifal*-Aufzug Wagners!). Vom Ländler Schuberts (Deutsche Tänze) stieg der W. bei Jos. *Lanner zum Zyklus auf, wurde beim älteren Joh. *Strauß rhythmisch elektrisiert, bei C. M. v. *Weber (Aufforderung zum Tanz [1820]) virtuos beschleunigt, bei Schubert lyrisiert und bei Chopin romantisch verschwärmt und ist bei Joh. *Strauß d. J. in seine ideale Schwungkraft eingesetzt worden (Nachblüte in den Tanzoperetten um *Lehár). Im Biedermeier als Sechsschritt gemütlich gehoppelt, um 1890 in Wien zwar schneller, aber immer noch elastisch-elegant im Dreischritt geschweht, ist er in Norddtschld. um 1910 etwas eilig mechanisiert worden, hat aber seit 1925 als *Boston* und *English waltz* (Zweischritt) wieder mehr Ruhe gewonnen. Viele W. der Meister (Chopin, Schumann, Liszt, Brahms) sind weit vom Gebrauchstanz abstehende Hochstilisierungen geworden.

Lit.: Bruno *Weigl, *Gesch. d. W.s* (1910); W. Herrmann, *Der W.* (in *Martens Reihe VIII, 1931).

Wanhal (Vanhall), Joh. Baptist, * 12. Mai 1739 zu Neu-Nechanitz (Böhmen), † 26. Aug. 1813 in Wien, stud. bei *Dittersdorff u. in Italien, außerordentlich fruchtbarer Kleinmeister, den besonders J. Haydn in Esterházy viel musizierte; er schrieb Sinf., StrQu.e, Str-Trios, VDuetten, KlQu.e, KlTrios, V-Son.en, KlSon.en, Orgelstücke, Messen.

Lit.: G. Wolters, J. W. als Sinfoniker (Diss. Köln 1933); M. v. Dewitz, V., s. Leben u. KlW.e (Diss. München 1932).

Wannenmacher (Vannius), Johann, * zu Neuburg a. Rh., † um 1551 zu Interlaken, 1510 Kantor in Bern, 1513 Kantor u. Chorherr an Skt. Nikolaus zu Freiburg i. Ue., mußte aber 1530 wegen Neigung zur Reformat. nach Bern zurück, von wo aus man ihn 1531 als Schreiber in Interlaken anstellte. Er schrieb treffl. Motetten (Ps. 137 bei Ott 1549, *Attendite* bei *Glarean 1547, *Agnus* bei dems. 1557 (Neudr. v. *Merian, Geistl. Werke d. 16. Jhs.); ein weltl. Lied bei Schöffner 1536; seine *Bicinia germ.* (Bern 1553) neugedr. v. Ad. Müller (sächs. Pos.-Mission); einige bei *Pier-sig, *Bicinen* (Bärenr. 1930) u. im Staatl. Jugendldb. I; Ps. u. geistl. Gesänge hg. v. Geering (Genf 1934).

Lit.: A. Geering, *Die Vokalmusik in der Schweiz z. Z. d. Reformation* (Aarau 1933), Schw. Jb. f. MW VI, S. 127ff.

Warlock s. Heseltine.

Wartisch, Otto, * 18. Nov. 1893 zu Magdeburg, Kriegsteiln. 1914—18, stud. MW zu Berlin und Erlangen (Diss. 1928 *Studien zur Harmonik d. mus. Impressionismus*), Kplm. in Gotha, Trier, Königsberg, Kaiserslautern, Plauen, Prag, 1939 Teiln. am Polenfeldzug, jetzt Intendant und GMD in Kattowitz, SA.-Oberführer. Er schrieb die Opern (eigene Texte) *Capliostro* (Gotha 1924), *Schuß nebenan* (Sender Hamburg 1932), *Kaukasische Komödie* (Nürnberg 1933); f. Orch.: Partita, Rondo, Konz. f. Saiteninstr.e, Lustspiel-ouv. *Comédie der Masken* (1943), 2 Str-Qu.e, Bläserquintett, KlSon., Lieder m. Kammerorch. u. m. Kl.; Abh. *Neue Operndramaturgie* (1943).

Wasielewski, Jos. Wilh. v., * 17. Juni 1822 zu Großleesen bei Danzig,

† 13. Dez. 1896 zu Sondershausen, stud. als einer der frühesten Schüler (1843 bis 46) am Leipziger Kons. bei *David V. bei *Hauptmann u. Mendelssohn Th. u. Komp., wurde Musikkrit., dann Geiger am Gewandhaus, 1850 Schumanns Düsseldorf KonzM u. 1852 Chorleiter in Bonn, ging aber 1855 als Musikforscher nach Dresden, 1869 als städt. MD wieder nach Bonn (1873 kgl. MD), u. lehrte seit 1884 am Kons. Sondershausen MG. Er schrieb R. Schumanns *Biogr.* (1858, 41906, engl. 1878), u. *Schumanniana* (1887); *Goethes Verhältnis zur Musik* (1880); *Die Violine u. ihre Meister* (1883, 71927, die letzten Aufl. bearb. v. s. Sohn Waldemar v. W.); *Die V. im 17. Jh.* (1874, der wertvolle Beispielband 1905); *Gesch. d. InstrMusik im 16. Jh.* (1878); *Musikal. Fürsten vom MA bis zu Beginn d. 19. Jhs.* (1879); *Beethoven* (2 bdg. 1888); *Das Vc. u. s. Gesch.* (1889, 1925, bearb. v. s. Sohn Waldemar v. W.); C. Reinecke (1892); *Aus siebzig Jahren, Lebenserinnerungen* (1897); auch Beiträge zur Allg. dt. Biogr. u. zu Vj.

Weber, Bernhard Anselm, * 18. April 1766 zu Mannheim, † 23. März 1821 in Berlin, stud. bei Abbé *Vogler u. *Holzbauer, wurde 1787 MD der Großmannschen Truppe in Hannover, begl. 1790 Vogler nach Schweden, wurde 1792 Dirig. am Berliner königstädt. Nat.-Th. u. dadurch Hkplm., der fleißig Glück aufführte u. diesem auch als Opernkomp. nachstrebte. Lebendig erhalten hat sich wohl nur s. Melod. zu „Mit dem Pfeil, dem Bogen“.

Lit.: Hans Fischer, B. A. W. (Diss. Berlin 1923); Pariser in der Munckerfestschrift 1917 (Epimenides).

Weber, Bernhard Christian, * 1. Dez. 1712 in Wolferschwenda (Schwarzburg-Sondersh.), † 5. Febr. 1758 in Tennstedt, wo er seit 1732 Stadtorg. war, schrieb nach 1743 auf Anregung des dortigen Kantors u. Bachschülers G. H. Noah ein Orgelwerk *Das wohltemperierte Klavier* (24 Präl. u. Fugen durch alle Tonarten), das auf volkstümliche Art dem großen Vorbild nachstrebt (Neuausg. nach der Brüsseler Hs. v. M. *Seiffert, Neue Bachges. 1933).

Weber, Carl Maria v., * 18. Nov. 1786 zu Eutin, † 5. Juli 1826 zu London, entstammte einer weder freiherrlichen

noch adligen Familie, die (von einem französ. Urgroßvater abgesehen) rein alemannischer Abkunft (aus der Gegend v. Freiburg i. Br.) war; alles Gegenteilige erfand der phantastische Vater (dessen Bruder der Vater von Mozarts Frau Constanze war), ein abenteuernder Soldat, Beamter, Geiger, z. Zt. v. Webers Geburt Eutiner Stadtmusikus, dann Theaterdirig. u. -direktor. Früh mutterlos, wuchs Carl Maria zwischen den Kulissen der väterlichen Wandertruppe auf, erhielt während deren Hildburghäuser Gastspiel (1796) Kl. unt. bei J. P. Heuschkel, trieb dann in Salzburg Kontrapunkt bei M. Haydn (op. 1 Fughetten), stud. 1798—1800 in München beim Hoforg. J. N. Kalcher Komp., bei Valesi (J. B. Wallishauser) Gesang; seine hier erschienenen Kl. Variationen op. 2 hatte er (nach der neuen Erfindung Senefelders) selbst lithographiert, u. der Vater siedelte mit ihm nach Freiberg i. Sa. über, um den Steindruck weiter auszubauen. Die hier an die Auffg. v. W.s Oper *Das stumme Waldmädchen* geknüpfte Pressefehde veranlaßte erneuten Ortswechsel; W. ging zum zweitenmal in M. Haydns Schule — in Salzburg 1801 entstand als erstaunliche Frühleistung W.s erste Messe; 1802 waren Vater u. Sohn in Hamburg, im nächsten Jahr führte W. in Augsburg seine Oper *Peter Schmoll u. s. Nachbarn* auf. Dann wurde er in Wien Schüler v. Abbé *Vogler, der ihm die Stelle des Breslauer Opernkplm.s verschaffte — hier entstanden die Bruchstücke seiner Oper *Rübezahl*, aber durch einen Unfall (er trank versehntl. Scheidewasser) verlor er fast seine Stimme. 1806 wurde er zu Karlsruhe (Schles.) Musikintendant des Prinzen Eugen v. Württemberg, für den er seine beiden Sinf. en schrieb, dann Privatsekr. des Prinzen Ludwig in Stuttgart, wo er zu einem Text v. Hiemer den Einakter *Abu Hassan* schuf; die lustige Zeit endete 1810 mit einer Katastrophe: der (geistig nicht mehr verantwortliche) Vater hatte Gelder genommen, um jemand vorgeblich vom Militärdienst zu befreien — Vater u. Sohn wurden aus Württemberg ausgewiesen, der Alte kam zu Freunden nach Mannheim in Verwahr, C. M. aber ging aus dem Zusammen-

bruch sittlich gefestigt hervor. In Darmstadt schloß er sich erneut Abbé Vogler an u. gründete hier mit den Mitschülern *Meyerbeer (j.), *Gänsbacher, *Gottfr. Weber den *Harmonischen Verein*, erlebte in Frankfurt die Erstauffg. der *Silvana* (1812 umgearb. in Berlin), ging dann über Heidelberg, wo er 1810 als schwärmender Gitarrist den Freischützstoff kennen lernte, nach München, wo sein *Abu Hassan* uraufgef. wurde. Inzwischen hatte W. sich zum eleganten, selbstkomponierenden Kl. Virtuosen entfaltet, der Deutschld. (Bamberg, Schaffhausen, Gotha, Weimar usw.) auf erfolgreichen Konzertreisen durchzog (Plan eines Konzerthandbuchs), bis er 1813 in Prag Gesamtleiter der deutschen Oper wurde, wo er sich ideal für einen vorbildlichen Spielplan einsetzte (*Spohrs *Faust*, Beethovens *Fidelio* usw.); 1814 schuf er in der nationalen Hochstimung Berlins die berühmten Männerchöre zu Körners *Leyer u. Schwert*, mit denen er vor allem das dt. Studententum (Lützower) entflammte. 1817 trat er in Dresden die Stellung des Kgl. MD.s der Deutschen Oper an, in der er freilich seine Kräfte in fast aussichtslosem Kampf gegen die vom Hof begünstigte italienische Oper (Morlacchi, Polledro) zermürbte, obwohl er dem Hof auch mit Kantaten, Ouvertüren (Jubelouv.) u. den zwei späteren Messen opferwillig diente — seine Hauptbelastung war (nach dem treffl. Grafen Vitzthum), der noch Wagner bedrückende Intendant v. Lüttichau. Fast gleichzeitig beendete er die Schauspielmusik zu P. A. Wolffs *Preziosa* (Berlin 1821) u. die Komposition von Fr. Kinds romantische Oper *Die Jägerbraut*, die als *Der Freischütz* am 18. Juni 1821 im Berliner Schauspielhaus (im Lindenhaus regierte die ital. Oper unter *Spontini) epochemachenden Erfolg errang — hier fanden die Kriegsheimkehrer ihr vaterländisches Sehnen, ihre volkheitliche Begeisterung endlich erfüllt. blieb das Lustspiel *Die drei Pintos* in den Anfängen stecken, so wurde der Auftrag zu einer „großen“ (d. h. voll durchkomp.) Oper für das Kärntnertheater in Wien ausgeführt — 1823 kam *Euryanthe* zur Urauffg., ein groß gewolltes Meisterwerk, das nur der unmögliche Text der Hel-

mine v. Chézy stellenweis hemmte. Leider verfiel W. der Kehlkopfschwindsucht u. mußte, schon totkrank, im Frühjahr 1826 nach London gehen, um den Auftrag zur Kompös. des *Oberon* mit letzter Kraft auszuführen. Hier verlosch er im Hause des Hkplms. G. Smart u. wurde in der Moorfeldkap. beigesetzt, bis Wagners Tatkraft 1844 die Heimholung nach Dresden erzwang. Damals sprach Wagner (Ges. Schr. u. D. Bd. II) an Webers Sarg: „Nie hat ein deutscherer Musiker gelebt als du! Wohin dich auch dein Genius trug, in welches ferne, bodenlose Reich der Phantasie, immer doch blieb er mit jenen tausend zarten Fasern an dieses deutsche Volkshertz gekettet, mit dem er weinte u. lachte wie ein gläubiges Kind, wenn es den Sagen u. Märchen der Heimat lauscht. . . . Sieh, nun läßt der Brite dir Gerechtigkeit widerfahren, es bewundert dich der Franzose, aber lieben kann dich nur der Deutsche; du bist sein, ein schöner Tag aus seinem Leben, ein warmer Tropfen seines Blutes, ein Stück von seinem Herzen.“

So hoch man auch Webers übrige Werke (das f-moll-KlKonzStück, die Aufforderung zum Tanz u. andere Kl-Werke, Lieder, Chöre) stellen mag — er ist u. bleibt doch in erster Linie der Meister des *Freischütz*. Der glückliche Griff in Aberglauben und Volkssage, in Brauchtum und Natur hat hier die bei E. T. A. *Hoffmann eben nur angeklungene *Romantik erstmals in reichsten Akkorden ausströmen lassen. Vom Rauschen der Buchen und Tannen in den verschieden gefärbten Hörnerpaaren der Ouvertüre an ist der deutsche Hochwald das Thema, das in der kühnen Dämonie der Wolfsschluchtszene seinen unheimlichen Höhepunkt findet; Bauernwalzer und Kränzelied, Jagdhorngeschmetter und Posaunenklang um den Eremiten sind das menschlich-volksnahe Gegenspiel; konträre Klangfarben (tiefe Flöten f. Samiel), packende Dissonanzenverwendung sind die techn. Darstellungsmittel, die dies Werk trotz seiner gesprochenen Singspieldialoge zu einem der wenigen Gipfel der dt. Operngeschichte erhoben haben. Klingen die Jugendsinfen noch etwas überladen, so führte ihn die Miniatur-Exotik des *Abu Hassan* zu in-

timem Kammerstil; der spanische Zigeuner-Einschlag in *Preziosa*, der französische Romanzenenton in *Euryanthe* u. wieder das Stück Morgenland im *Oberon* geben seiner Tonsprache vielfarbigen Reiz. Bäumte er sich in der *Euryanthe* stellenweise in Beethovenschem Wollen etwas über seine Möglichkeiten empor, so hat der Meister in der Londoner bloßen Revue-Aufgabe des *Oberon* nicht mehr voll erfüllen können, was ihm hier als holdes Elfendrama vorschwebte, u. es bleibt nach einmaligem Glücksfall restloser Vollendung das schmerzliche Gefühl, das einem unserer Edelsten doch die volle Entfaltung seines Lebens versagt geblieben ist. — Im Liede steht er ästh. noch auf vor-Schubertischem Boden, hat aber (neben viel Mittelgut) mit dem Volksliedton des *Mein Schatz, der ist auf die Wanderschaft hin*, dem witzigen *Reigen* (Voß) oder dem köstlich gestrafften *Frage mich immer* Ausgezeichnetes geleistet. Bei dem Klavierkomponisten darf man zwar nicht Beethovens u. Schuberts Tiefe noch Schumanns schwärmende Inbrunst suchen — er will vom Podium her das Publikum hinreißen u. das ebenso durch wagemutige Technik (neu sind seine Oktavenglissandi, Dezimengriffe, häßlichen Passagen u. begleitenden Gitarrenakkorde) wie durch den ritterlichen Schwung seiner Eingebungen; so sind ihm vor Chopin vor allem zündende Walzer und Polonäsen gelungen; in seinen 4 KlSonaten u. den 2 Konzerten läßt er *Czerny, *Cramer, *Hummel, L. *Berger, *Kalkbrenner und Lauska wesentlich hinter sich — die Adligkeit seiner Eingebung überwindet den manchmal drohenden Salonstil, während seine Kammermusik gelegentlich nur biedermeierlich plätschert. Der KM hat er in einer Zeit von wenig liturgischer Haltung doch die volle Frömmigkeit einer echt religiösen Seele zugewandt, u. in der Fülle theatralischer Pflichtwerke blitzt immer wieder der geborene Dramatiker auf. Wundervoll in ihrer Klugheit und Vornehmheit auch seine schriftstellerischen Arbeiten, mit denen er sich erstmals als Dramaturg der Oper an das Publikum wandte. So bleibt der schmale, hinkende, bebrillte Mann, der irdische Gebrechlichkeit stets heldisch überwand, als ein

zarter „Ritter ohne Furcht u. Tadel“ vor unserm dankbaren Gedächtnis stehen.

Werke: vortreffl. themat. Verzeichnis v. Fr. W. *Jähns, C. M. v. W. in s. Werken (1871); derselbe veranlaßte um 1870 eine Teilgesamtausg. bei Schlesinger; Kurzes Werkverz. v. H. Dünnebeil (Berlin 1941). Ges.-Ausg. d. mus. Werke (im Auftrag d. Deutschen Akad. hg. v. H. J. *Moser) seit 1926 im Erscheinen; bisher (bei Filser, dann Litolf, jetzt C. F. Peters): I Jugendopern (hg. von A. *Lorenz) *Waldmädchen u. Peter Schmoll*, II (hg. v. W. *Kaehler) *Rübezahl u. Silvana*, III ebenda die Salzburger Jugendmesse hg. v. Const. Schneider; *Preziosa* (hg. v. L. K. *Mayer); *Oberon* (von *Waltershausen in Vorber.).

Klavierwerke: Sonaten C-dur, As-dur, d-moll (auch in Mus. Stundenbücher), e-moll; 4 hdtg.e Stücke; Konzerte C-dur op. 11, Es-dur op. 32, Konz. Stück f-moll (Heimkehr des Kreuzritters; op. 79); Polon. Es-dur op. 21, Rondo brill. op. 62; Var. op. 2, 5, 7, 9, 28, 37, 48, 55; Aufforderung zum Tanz (instr. v. *Berlioz); Tänze. — Kammermusik: KlQu, ClQuint op. 34, Grand duo conc. f. Kl. u. Cl op. 48, Trio f. Kl, Fl, Vc op. 63; Var. f. KlTrio op. 6; Var. f. V u. Kl op. 22, f. Kl u. Clar. op. 33; 6 V-Sonatinen op. 10; Divert. für Gitarre und Kl hg. von Jos. Bacher (Bärenr. 1942). — Solowerke mit Orch: Var. und *Rondo Ongarese* f. Br (auch f. Fg) und Orch; Potp. op. 20 u. Var. f. Vc; Concertino f. Cl op. 26 u. ClKonz. op. 73/74; Fg-Konz op. 75; Concertino f. Horn op. 45. — Kantaten *Der erste Ton* (Rochlitz, op. 14); *Hymne In seiner Ordnung schafft der Herr* (Rochlitz, op. 36); *Kampf u. Sieg* (Wohlbrück, op. 44); *Jubelkantate* op. 58. — MChöre: op. 68 (darin: Turnierbankett, doppelch.), op. 42 (Körner), in op. 54 (2stg.), gem. Ch.e op. 61, QuLieder op. 16, Duette op. 36, Kinderlieder op. 22; Ges. Sololieder, hg. v. M. *Friedlaender (j.) (Peters).

Kirchenmusik: 3 Messen (die erste s. o.; Es-dur, G-dur); 2 Offertorien; Einzelarien, Theatermusiken. Nachträge (Ungedrucktes in KlAusz.) bot 1927 L. Hirschberg (j.) als *Reliquienschein des Meister C. M. v. W.*

Ges. Schriften, Krit. Ausg. v. G. Kaiser (1908), Ausw. v. Kleinecke (Reclam). Briefe: *Reisebriefe an die Gattin* (hg. v. K. v. Weber 1886), an *Heinr. Lichtenstein* (hg. v. E. *Rudorff 1900), an *Graf Brühl* (hg. v. G. Kaiser 1911), 77 Briefe, meist an Verleger (hg. v. L. *Hirschberg 1926).

Lit.: A) Biographien: grundlegend das Werk s. Sohnes Max Maria v. W., C. M. v. W. (1864—66, 3 bdtg., im 3. Bd. die Schriften, engl. 1865; gekürzte Neuausg. v. R. Pechel 1912); E. *Kroll (in Bückens Meistern 1934); J. *Kapp, W. (M. Hesse 1922, umgearb. 531); H. J. *Moser, C. M. v. Weber (Br. u. H. 1941); H. Gehrmann in Reimanns Samml. (1898); H. v. d. *Pfordten, W. (1919); Jul. *Benedict (j.), W. (engl. 1881, Neuausg. 1926); G. *Servières, W. (1907 in *Mus. cél.*); A. *Coeuroy (1924, 27 in *Les maîtres de la m.*); V. Kolomijsow, W. (Leninigr. 1927); B) Überblicke: Fr. Heffele, *Die Vorfahren W.s* (Karlsr. 1926); H. Pfitzner, *Was ist uns W.?* (Filser 1926); H. *Abert im Petersjb. 1918 u. Schr. u. Vortr. S. 421ff.; P. *Raabe, C. M. v. W. (ZfM 1936); G. Kaiser, Beiträge zur Charakteristik W.s als Musikschriftsteller (Diss. Lpz. 1910); Ernst Reiter, C. M. v. W.s künstlerische Persönlichkeit aus s. Schriften (1926); K. *Huschke, *Unsere Tonmeister untereinander* Bd. 5; Fr. Kind, *Freischütz* (1843); Ad. *Jullien, *W. à Paris en 1826* (1877); H. A. Krüger, *Pseudoromantik u. Fr. Kind* (1904); F. Hasselberg, *Freischütz* (1921); E. v. *Komorzynski, *Vorläufer des Freischütz* (Die Mus., April 1942); O. *Schmid, W. und s. Opern in Dresden (1922); H. *Bult-haupt, *Dramaturgie d. Oper* (21902); histor.: Fr. *Rochlitz, W. u. s. *Oberon* (1827 u. Für Freunde d. Tonk. III); A. W. *Ambros, *Bunte Bl. I*); F. *Rühlmann, *Zur W.-Bibliographie* (Dt. Mus.-Kultur I, 1936); H. Dünnebeil, *Schrifttum über C. M. v. Weber* (Berlin 1941).

C) Einzelarbeiten: H. W. v. *Waltershausen, *Der Freischütz* (1920); W. *Georgii, W. als KlavKomp. (Diss. Halle 1914); M. Degen, *Die Lieder W.s* (Diss. Basel 1923); H. Heuer-Fautek, dgl. (Diss. Kbg.

1934); H. Allekotte, W.s Messen (Diss. Bonn 1913); A. Sandt, W.s Opern in ihrer Instrumentation (Diss. Frkf. 1923, gedr. 1932); P. Listl, C. M. v. W. als Ouvertürenkomp. (Diss. München 1934); A. Kalix, Stud. über d. Wiedergabe romant. Mus. i. d. Gegenwart an Schallplatten-Aufnahmen der Freischütz-Ouv. C. M. v. W.s (Diss. Erlangen 1934); H. *Schnoor, Weber auf dem Welttheater (Dresden 1942); H. *Engel, InstrKonz. S. 322ff. und Entw. d. dt. KlKonz.s (1927); E. Richter, Die Dichtungen u. d. Dramaturgie der Opern C. M. v. W.s (Diss. Bonn 1933); P. Egert, Romant. KlSon. S. 92ff.; L. Scheibler in der Musik V/17 (Lieder).

D) Dichtungen (Ausw.), vgl. P. Bülow, W. i. d. erzähl. Dichtg. d. Gegenw. (ZfM 1929); K. Th. *Bayer, Die Gestalt W.s in der dt. Dichtg. (Bosse in Vorber.); H. Watzlik, Die romant. Reise des Herrn C. M. v. W. (1932); A.-Ch. Wutzky, Der Freischützroman (Bosse 1934) und Novellen (1928); W. Möller, Der fremde Herr (novellist. Skizze, 1929); O. Anwand, C. M. v. W., Ein Leben f. d. dt. Kunst (Roman, Berlin 1934); W. Pültz, Die Geburt der dt. Oper (Roman, Lpz. 1939).

Weber, Gottfried, * 1. März 1779 in Freinsheim bei Mannheim, † 12. Sept. 1839 in Kreuznach, stud. in Heidelberg u. Göttingen die Rechte u. stieg über Richterstellen in Mannheim (1802), Mainz (1814) u. Darmstadt (1818) zum hess. Generalstaatsprokurator (1832) auf. Daneben hatte er früh Fl u. Vc erlernt, leitete in Mannheim ein Kons. u. einen MusikV u. stellte sich als Messenkompon. vor. Seit 1824 leitete er die Mainzer Zs. *Caecilia*, für die er viele Beiträge lieferte (z. B. focht er hier als erster 1826 die vollst. Echtheit des Mozartschen Requiems an). Nach dem Studium der Systeme von *Kirnberger, *Marpurg, *Vogler, Knecht stellte er ein eigenes auf in dem Versuch einer geordneten Theorie der Tonsetzkunst (3bdg. 1817—21, 24bdg. 24, *1830—32). Von hier stammen die großen Buchstaben für Dur, die kleinen für Molltonarten, die röm. Ziffern für die Stufenbezeichnung usw. Ferner schrieb er u. a.: Über chronometr. Tempobezeichnungen (1817); Allg. Mu-

siklehre (1822 u. ö.); Die Generalbaßlehre z. Selbstuntterr. (1833); auch vieles in der Allg. Musikal. Ztg.

Weber, Heinrich, * 9. Okt. 1901 in Aachen, wo er am Gregoriushaus KM stud.; 1923—24 ML in USA., dann erneut Schüler v. Dahm, *Bachem und *Lemacher in Köln, seit 1927 Orgellehrer am Aachener Gregoriushaus. Schrieb f. Kl 2 Son.en, Thema mit Var. u. geistl. a capp.-Chöre; f. Orgel: Passac. op. 8, mehrere Präl. u. Fugen u. Choralvorsp. (op. 10); Kl-Konz. (1939).

Weber, Ludwig, * 13. Okt. 1891 zu Nürnberg, förderte sich mus. neben dem Lehrerberuf (bis 1925 in Nürnberg) meist durch Selbstuntterr., verdankt aber manches *Courvoisier u. *Abendroth, wurde dann KomposL. an der Westf. Musikhochsch. in Münster u. 1927 an der Essener Folkwangschule. Der mus. *Jugendbewegung nahestehend, ist W. von einer ursprüngl. etwas konstruktiven Primitivität immer mehr auf den Monumentalstil echter Volksgemeinschaft hingewachsen. Er schrieb Sinf. h-moll (gr. Orch.), Streichermusik (1921), Hymnen an die Nacht (gr. Chorw. m. Orch.), 2 StrQue., Bl-Quint., *Festliches Stück* (Org., Trp, Pos), Hymnen (Schott.); 12 FrCh.e, Chöre, Lieder, Volksliedbearbt. m. Instr. (mehreres in *Jödes Musikant), Musik nach Volksliedern; Operneinakter *Midas*; Kammerspiel *Christgeburt* (1924, Kallmeyer); *Totentanz* (1928); Werkfolge *Chorgemeinschaft* (neuer Versuch, auch die Hörschaft zu aktivieren, seit 1933 bisher 9 Nrn.); *Der Natur* (gemCh. u. Orch., Mühlheim-R. 1934); *Heilige Namen* (GemCh, Cf-Chor u. Orch.); für Orch.: *Feierlich und Innsbruck, ich muß dich lassen* (hs.).

Lit.: Fr. W. Herzog, L. W. (Kallm. 1929); Wolfg. Steinecke, L. W. (Die Mus.-Pfleger 10. Jg., 1940); Karl Ziebler, L. W. (Z.f.Hausm. 1939, auch separat).

Webern, Anton v., * 3. Dez. 1883 in Wien, stud. MW bei G. *Adler (j.), Komp. bei *Schönberg (j.), dessen extremer Richtung er mit meist snobistisch kurzen (gern pp-) Stücken folgte; emigriert. Er schrieb Kammermusik, OrchStücke, eine Sinf., Lieder mit Instr. und mit Orch.

Wechseldominante nennt man (schlecht statt Doppeldom.) die Dominante der Dominante, die als Durharm. der 2. Stufe (auch in Moll) wieder mit der Subdominantparallele im *Varianten-Verhältnis steht; besonders wichtig als Auftakt zur betonten Dom., z. B. in C-dur beim *Halbschluß in $\frac{3}{4}$ -Lage: fis a c d vor dem Kadenz- $\frac{3}{4}$ -Akkord (g c e).

Wechselnote nennen manche Theoretiker den *Vorhalt; andere (J. J. *Fux) als *Cambiata* schon überzeugender die Austauschnote innerhalb eines Doppelvorhalts, also das Wegspringen aus einer Dissonanz in die akkordgleiche andere oder als terzspringender Durchgang, was beides selbst der strenge Satz erlaubt, z. B.



während von da aus der Name doch wohl nur Sinn hat für alle Brechungsnoten, die weder Vorhalt noch Durchgang, sondern Austauschnoten im Akkord sind, z. B.



Weckerlin, Jean-Baptiste, * 9. Nov. 1821 in Gebweiler (Els.), † ebenda 10. Mai 1910, stud. am Pariser Cons., wurde Komp. (französ. Einakter u. els. Dialektkomödien, Oratorien und Chorwerke) und Gesanglehrer, war aber 1876 bis 1909 Bibliothekar des Cons. Er schrieb eine Gesch. d. Instr. e und der Instr. Musik (v. d. Akad. preisgekr.), *Musiciana* (3 bdg. 1877, 90, 99) meist über Seltenheiten der Cons.-Bibl., deren Katalog er (aber nicht sehr vollständig) 1885 hg. Ferner schrieb er: *La chanson populaire* (1886), *L'ancienne chans. pop. en Fr.* (1887). Verdienstlich sind besonders seine Volkslieder u. Ariettenbände (m. KlBegl), so: *Les poètes fr. mis en mus.* (1868); *Echos du temps passé* (3 Bde., Bergerettes usw.), *Echos d'Angleterre* (1877), *Chansons et rondes pop.* (Kinderlieder), *Chans. pop. des provinces de la France* (mit Champfleury), *Chansons pop. du*

pays de Fr. (2 bdg. 1903). Seine Privatbibl. (Katalog gedr. 1910), enthaltend rund 3000 Bde. zum Volkslied aller Völker, bewahrt die Bibl. d. Pariser Gr. Oper.

Weckmann, Matthias, * vor 1619 in Niederdorla b. Mühlhausen (Thür.), wo sein Vater Jakob W. Schulmeister war (bevor er 1623 als Pfarrer nach Oppershausen, Thür., ging) u. s. Bruder Jakob W. am 15. Febr. 1623 geboren wurde, † 24. Febr. 1674 in Hamburg, sang als Knabe in der Dresdener Hofkap. unter *Schütz, der ihn 1637 nach Hamburg mitnahm, wo er mit *Reinken bei Jak. *Praetorius u. H. *Scheidemann die *Sweelincksche Orgelkunst erlernte, um 1641 kronprinzl. Hoforg. in Dresden, u. 1642 dass. in Kopenhagen zu werden. 1647 kam er wieder nach Dresden, wo sich zwei Jahre darauf als Gast J. J. *Frobergers mit ihm befremdete. Seit 1655 war er Jacobiorg. in Hamburg, wo er u. Chr. *Bernhard 1668 das große *Coll. musicum* gründeten, das Mittelpunkt der norddt. Oratorienbestrebungen wurde u. mit s. Tode einging. Seine hochbedeutenden Tastenwerke, aus Lüneburger Tab. en z. T. hg. 1927 v. *Buchmayer (Canzonen, Suiten); 14 Präl., Fugen u. Toccaten f. Org. in *Seifferts Organum; 10 mehrst. Sonaten. Seine außerordentlich ausdrucksvollen Hauptkantaten („Motetten“) bot M. *Seiffert in DTD VI; 2 prakt. bearb. in Organum (*Zion spricht und Weine nicht*), Schering Beisp. 212/13. Ausg. der Ges. Werke LD, Bd. 4, hg. v. G. Ilgner (1942).

Lit.: M. Seiffert, M. W. u. d. Coll. mus. in Hmbg. (SbIMG II, 1900); G. Ilgner, M. W. (Diss. Kiel, 1939).

Wedig, Hans, * 28. Juli 1898 in Essen, Kriegsteiln., stud. auf dem Kölner Kons. u. MW in Bonn (Dr. phil., Diss. Beethovens 1. StrQu), war 1921 bis 28 Opernkplm. in Darmstadt, M.-Gladbach, Ulm, leitete dann den städt. GV. Bonn, lebt jetzt in Dortmund als Chordirektor u. Kplm. des Stadth. und mehrerer Chöre (2. Dir. d. städt. MV.s). Werke: f. Orch.: Suite op. 3, kl. Sinf. op. 5, KlKonz. b-moll. op. 7, Musik f. StrO. op. 6, Nachtmusik f. kl. Orch. op. 10, Sinf. d-moll. op. 15; f. gemCh. u. Orch.: Chorkantate op. 2, Dt. Psalm

op. 4, Hymnus d. Liebe (Hölderlin)
op. 8, Das Wessobrunner Gebet op. 11,
auch f. MCh. (statt Orch.: Orgel); M-
Ch., 6stg., *Weckruf* op. 9 (G. Schüler);
gemCh. a capp. *Erfüllung* (H. Claudius)
op. 13; 3 FrCh.e (dgl.) op. 12; meist
Tischer u. Jagenberg, Bote & Bock,
Kistner u. Siegel.

Weelkes (spr. uilkas), Thomas, * um
1575 in Engl., † 30. Nov. 1623 in Lon-
don, um 1600 Org. zu Winchester, 1608
dgl. u. Kapellmitgl. in Chichester,
Bacc., schrieb viele Services u. An-
thems, ist aber der neben *Wilbye
wohl größte engl. Madrigalmeister; er
bot ein Buch 3—6stg.e (1597, Neudr.
v. Hopkins 1843), 5—6stg. *Ballets* u.
Madr. (1598), 5—6stg.e (1600); ferner
3stg.e *Ayres* or *Phantastische Spirites*
(1608); Ges.-Ausg. d. weltl. W.e v.
*Fellowes (1914ff.); ders., *The Engl.
Madr. Composers* (1921) S. 191ff.

Wehle, Gerhard, * 11. Okt. 1884
in Paramaribo (Südamerika), erwuchs
in Niesky, stud.e Musik in Leipzig u.
Berlin (K. *Kämpf) u. wurde dort 1940
Lehrer an der Hochschule, schrieb *Die
Kunst d. Improv.* (I 1925, II 26, III
[Orgelimpr.] 32); *Neue Wege im Kom-
pos.unterr.* (Simrock) und *Die höhere
Kompos.technik in neuzeitl. Beleuchtg.*
(dgl.); kompon. u. a. Sinf. op. 19, sinfon.
Suite *Pfingsten* op. 45; *De profundis*
(5 FrSt, StrQu, Hörner, Harfe, Kl)
op. 17; *Angelico da Fresole* (S, MCh, Kl,
Org.) op. 33; groteske Volksoper *Michael
Atonax* op. 54; *Der Geigenbauer*
f. MCh, Laute, V, Fl, op. 62; Bühnen-
werk *Fahrt ins Wunderland* op. 65;
Schlesische Suite f. kl. Orch. op. 66;
Lausbuben (heitere Bühnenmusik) op. 67,
24 Var. über ein eignes Volkslied f. Kl
op. 68; weltl. Orat. *Bach* op. 52; sinf.
Kantaten *Der magische Glaube* op. 30,
Gesang an das Leben op. 44, *Naturbilder*
op. 49, *Der Unsterbliche* op. 50; *Die
ewigen Mütter* op. 59, *Im Reigen des
Schicksals* f. gem. Ch, Bar, Orch, op. 60;
Glockenlieder, Sinf. Stücke f. GemCh
a capp. op. 55; MCh.e, FrCh.e, Gem-
Ch.e, Lieder u. Duette; äol. u. dor.
Var.en f. V u. Kl op. 48; KlTrio op. 26;
KlSuiten; 3- u. 4stg.e Kanons.

Wenhli, Werner, * 8. Jan. 1892 in
Aarau, wo er (nach Studien in Zürich,
Basel u. Frankfurt a. M.) als SemMusL.
u. Chorleiter wirkt; schrieb 2 StrQue.e,

VSon., KlStücke; sinf. Dichtg. *Chilbi-
zite*; Var. u. Fuge f. Orch. (1927); *Weltl.
Requiem* op. 25 (1928); Kammergesänge
op. 21/23; *Lebenslauf* f. MCh. u. Orch;
Festspiele 1924/27/28; *Märchenspiel*
(Ges, Kammerorch); *Oper Das heiße
Eisen* (Bern 1918); *Allerseelen* (Kantate
f. FrCh.) op. 30; *Festlied* (gr. MCh)
op. 31; *Tafelmusik* (3 Blockfl.) op. 32;
Schuloper *Auf zum Mond!* op. 33; Ro-
manze f. V u. kl. Orch. op. 34; 2 Kl-
Sonatinen op. 35.

Weidemann, Alfred, * 11. März 1883
in Nordhausen, wurde Bibliothekar,
Schriftleiter (seit 1927 der Schallplatten-
Zs. „Skizzen“), bot— wohl als Erster—
1930—37 zahlr. Schallpl.-Konz.e mit
Vorträgen und Erläuterungen. Zahlr.
Aufsätze in Zss. u. Zeitungen, Lieder,
Instr.stücke.

Weidig, Adolf, * 28. Nov. 1857 zu
Hamburg, † 23. Sept. 1931 zu Chicago,
Schüler v. Bargheer u. H. *Riemann
in Hamburg u. v. *Rheinberger in Mün-
chen, seit 1892 in Chicago als Orch.- u.
Kammermusikspieler (Br), 1898 Mit-
dir. des Kons., Komp. v. Sinf.en,
Ouv.en, Chorwerken, Kammermusik
u. hübschen Vstücken. Auch schrieb
er: *Harmonic-Material and its Uses*
(1925).

Weigl, Bruno, * 16. Juni 1881 zu
Brünn, † ebenda 25. Sept. 1939, Schü-
ler von Wickenhauser, Kitzler, *Mojsi-
sowics, war bis 1924 Ing., seitdem lebte
er in seiner Vaterstadt als Komp. und
Musikschriftsteller. Er schrieb beson-
ders Orgelwerke, OrchGes.e, MCh.e,
OrchStücke, eine Oper *Mandragola*;
ferner Gesch. des Walzers (1910);
Hdb. d. VcLit. (1911); Die alterierten
Akkorde (Musik XIV); Die Lehre v. d.
Harmonik (2 bdg. 1925); Hdb. d. Orgel-
lit. (1931).

Weigl, Joseph, * 28. März 1766 zu
Eisenstadt (wo sein Vater Vc.ist unter
Haydn war), † 3. Febr. 1846 in Wien.
Hier schrieb er als Schüler v. *Albrechts-
berger u. *Salieri 13 Ballette, Kan-
taten u. über 30 Opern, darunter vor
allem *Die Schweizerfamilie* (1809, auch
franz. 1827), seit der Ernennung zum
2. Hkplm. (1825) aber viele Oratorien
u. KM, auch Trios f. Ob, V, Vc.

Lit.: A. de Eisner-Eisenhof, *J.W.*
(RMI 1904).

Weihnachtsmusik vgl. Die Musik XXIII/3 und XXIV/3; A. Nestmann, Verz. d. dt. W.musikalien (1925); K. Th. *Bayer (Nachtr.), W. zum Singen u. Spielen (Besprechendes Auswahlverz. v. d. Berliner Stadtbibl. 1930 als Manuskript gedr.); s. auch Pastorale; W. *Gurlitt, Dt. Weihnachten in der Musik (Die neue Schau, Jg. III, 1941, Heft 9).

Weihnachtsspiele s. Drama, liturgisches.

Weiland, Julius Johann, † 2. April 1863 in Wolfenbüttel, wo er seit 1655 Vizekplm. bzw. Hofmusikus war. Er schrieb Kantaten, Psalmen u. Liedsätze (meist gedr. Bremen 1654—57), davon neugedr. Solokonzert *Jauchzet Gott alle Lande* (Saffe) bei Nagel, Dialog f. S. u. B. *Herr wie lange* (dgl. im Bärenr.).

Weill, Kurt (j.), * 2. März 1900 in Dessau, studierte bei *Humperdinck, *Krauselt, *Busoni, schlug einen geschickt zwischen *Jazz, Song u. neuem Symbolismus ein gewisses Publikum mitlockenden Pfad ein, der ihn 1933 sinngemäß aus Deutschland emigrieren ließ. Seine krassen Bühnenwerke: *Royal Palace* (Berlin Staatsoper 1927); *Mahagonny* (Baden-Baden 1927, umgearb. Berlin 29); *Die Dreigroschenoper* (1928 nach *Pepuschs *Beggars Opera*), motorische Scholoper *Der Jasager* (Berlin 1930, Text von Kurt Brecht), *Die Bürgschaft* (Berlin, Städt. Oper 1932), bildeten Hauptsensationen für den Artismus des Zwischenreichs.

Weinberger, Jaromir (j.), * 1896 in Prag, Schüler v. Křižka u. Karel Hofmeister, seit 1922 KompProf. am Kons. Ithaka (USA.), wurde in Dtschld. durch die Volksoper *Schwanda der Dudelsackpfeifer* (Prag 1927, Breslau 1928 usw.) bekannt; ferner schrieb er u. a. KlSon.; 2 OrchW.e.; eine Pantomime.

Weinberger, Wiener Musikverlag, s. Vereinigte Musikverlage H. Sikorski.

Weingartner, Felix (Edler v.), * 2. Juni 1863 in Zara (Dalmat.), † 8. Mai 1942 in Winterthur, war in Graz Schüler v. Remy, stud. 1881—83 am Leipziger Kons. u. a. d. Univ. (O. *Paul), ging dann zu Liszt nach Weimar, der die Auffg. s. 1. Oper *Sakuntala* bewirkte, kam von Mannheim 1891 als Hkplm. nach Berlin (bis 98) und dirig. die Sinf.

Konz.e der kgl. Kapelle. Dann wurde er Leiter der Münchner Kaim-Konzerte, war 1908—11 Dir. der Wiener Hofoper, dirig. 1912—14 als Gast am Hamburger Stadth. u. in Boston u. ging dann als GMD nach Darmstadt; 1919—24 war er Dir. der Wiener Volksoper, eine Zeit, in der er sich politisch sehr unerfreulich benahm, leitete bis 1927 die Wiener Philh. Konz.e und wirkte seitdem in Basel als Dirig. der Allg. MusGes. und Dir. des Kons., 1935 wieder an der Wiener Staatsoper, 1936 Japanreise, lebte zuletzt in Interlaken. Weitere Opernwerke u. a. *Genesius* (Berlin 1892); Trilogie *Orestes* (Lpz. 1902); Faustmusik op. 43; ferner sinf. Dichtungen; Sinf.en; Lustige Ouv. op. 53; VKonz. op. 52; VcKonz. op. 60; 4 StrQu.e; KlSextett; StrQuint.; 2 VSon.en; KlQuint.; Oktett (Clar, H, Fg, Kl, StQu); Bearb. v. Webers *Oberon*.

Ferner schrieb er die Bücher: *Die Lehre v. d. Wiedergeburt u. das mus. Drama* (1895); *Über das Dirigieren* (1895, ⁵1913, russ. 1927); *Bayreuth 1876—96* (1896, ²1904); *Die Sinf. nach Beeth.* (1897, ⁴1901, auch engl.); *Ratsschläge f. Auffg. d. Sinf.en Beeth.s* (1906, ²28, engl. 08); *Schuberts u. Schumanns* (1918), *Mozarts*, *Mus. Walpurgisnacht* (1907); ges. Aufs. *Akkorde* (1912); *Carl Spitteler* (²1913); *BöYinRa* (1927); *Lebenserinnerungen* (I 1923, ²28, II 29); *Unwirkliches und Wirkliches* (1936).

Lit.: W. Jacob, F. v. W. (Wiesb. 1933); eine Festschr. der Allg. Mus.-Ges. Basel (1933); Fel. Günther, W. (1917); P. *Raabe in der Musik (Jan. 1908).

Weinmann, Karl, * 22. Dez. 1873 in Vohenstrauß (Pfalz), † 26. Sept. 1929 in Pielenhofen bei Regensburg, besuchte die Dompräbende u. KMSchule (*Haller, *Haberl) in Regensburg, stud. in Innsbruck u. Berlin, wurde 1899 Priester, promov. bei P. *Wagner in Freiburg (Schw.) u. wurde Stiftskplm. an der Alten Kapelle in Regensburg, wo er auch an der KMSchule MG u. Ästh. las; 1908 wurde er Domvikar, 1909 Dir. d. Proskebibl., 1910 Dir. der KMSchule (Nachf. v. Haberl), 1917 Dr. theol., 1918 Prof., 1923 GehR., 1926 Generalpräses des Allg. Cäcilien-V.s.

1928 Ehrendomherr v. Palestrina. Er schrieb: *Das Hymnar v. Pairis* (Diss. Frbg. Schw. 1905); in der v. ihm hg. Samml. *KM.* eine kl. Gesch. d. *KM* (1906, 425), ital. 08, engl. 10, poln. 11, franz. 12, ungar. 14, span.). *L. Paminger* (1907), *K. Proske* (1909). — Gesch. d. Liedes *Stille Nacht* (1918, 220); *Das Konzil v. Trient u. die KM* (1919); Des *Tintoris De inventione* (Riemannfestschr. 1909 u. vollst. einzeln 1917); *Die Proskebibl.* (Liliencronfestschr. 1910); *Palestrina u. d. Orat. d. Hlg. F. Neri* (KongrBer. Lpz. 1926); Beeth.s Verhältnis zur Religion (KongrBer. Wien 1927); Zur Gesch. d. Missa Papae Marcelli (Petersjb. 1916); Hg. des *Km.* Jb.s 1908—11, der *Musica sacra* (Regensb.) seit 1910, des *Cäcilien-V.organs* seit 1926; ferner redig. er bei Pustet: *Röm. Gradualbuch* (1909, 428); *Graduale* (1910); *Kyriale* (1911); *Totenofficium* (1912, 228); *Graduale parvum* (1913); *Röm. Vesperbuch m. Ps.* (1915); *Karwochenbuch* (1924); *Feier d. hlg. Karwoche* (1925); *Sonntagsvesper u. Komplet* (21928); Hg. der *P. Wagner-Festschr.* (1926).

Weis, Karl, * 13. Febr. 1862 in Prag, wo er am Kons., dann an der Orgelschule stud. u. durch Brahms ein Staatsstip. erlangte. Seit 1888 lebt er seinem Schaffen; von seinen Opern hatte *Der polnische Jude* (Prag 1901) Erfolg, doch schrieb er auch Orch.- und Kammermusik-W.e und seit 1904 Opern.

Weisbach, Hans, * 19. Juli 1885 in Glogau, stud. an der Berliner Hochschule (A. *Moser) u. Univ., wurde in München unter *Mottl Korrep., kam über Frkft., Worms, Wiesbaden, Hagen, Barmen 1926 als GMD nach Düsseldorf, wurde 1933 mus. Leiter des Leipziger Senders und ist seit 1938 Dirig. des Stadtorch.s Wiener Sinfoniker.

Weismann, Julius, * 26. Dez. 1879 in Freiburg i. Br. (Sohn des berühmten Zoologen Aug. W.), stud. seit 1888 bei *Seyffart, seit 1891 bei *Rheinberger u. *Bußmeyer, besonders aber bei dem Freiburger Liszttschüler H. Dimmler, 1898 bei *Herzogenberg u. 1899—1902 bei *Thuille. Dem feinen Meister verdankt man vor allem Opernwerke: *Schwanenweiß* (nach Strindberg, Duis-

bg. 1923 u. a.); *Traumspiel* dgl.; *Leonc u. Lena* (nach Büchner, Frbg. 1925); *Regina del Lago* (nach Calé, Karlsr. 1928); *Gespensersonate* op. 106; ferner Sinf. h-moll op. 19, Rhaps. f. Orch. op. 56; Gesch. vom Xaver Dampfkessel (kl. Orch.) op. 90; VKonz.e op. 36 u. 98; KlKonz. op. 33; Suite f. Kl u. Orch. op. 97; KlQuart. op. 8; Var. u. Fuge über ein altes *Ave Maria* (V, Kl, op. 37); VcSon. op. 73; StrQu.e op. 14, 24, 42, 66, 84, 85; Fantast. Reigen dgl. op. 50; KlTrios 26, 49, 61, 62 u. 77; VcSon.en op. 28, 47, 69, 79; Son. f. V allein op. 30; Div. f. Cl, Fg, H, Kl op. 38; Var. f. Ob u. Kl op. 39; Rondo f. Orch. op. 96; ClSon. op. 72, Kammermus. f. Fl, Br, Kl op. 86; Lieder op. 1—7, 13, 15, 16, 22, 23, 29, 40, 43, 53, 54a (m. V), 54b, 67 (mit Trio), 70, 82; kl. Chorwerke mit Orch. op. 10—12, geistl. Kantate *Macht hoch die Tür* op. 34; 3 Balladen (Bar, Orch) op. 18; MCh.e op. 31, mit Orch. op. 20; 90. Ps. (Bar, gemCh, Orch) op. 46; 3 chines. Lieder (FrCh, Kl) op. 55; *Die Wasser* (4 FrSt, Kl) op. 63; FrCh.e op. 65; KlW.e op. 17, 21, 25, 27, 32, 35 (Tanzfant., auch f. Orch.), 48, 51, 57, 59, 68, 74, 76, 78, 87, 88, 93, 95, 109; Var. f. 2 Kl op. 64; Suite f. Kl u. Orch. op. 97.

Neueste Werke: 18 Inventionen f. Kl op. 101; StrQu. op. 102; Konz. f. 5 Bll, Pk u. StrO op. 106; Partita f. 2 Kl.e op. 107; *Sinfonietta giocosa* op. 110 und *severa* op. 111; *Verklärte Liebe* (5 Ges. f. S. u. StrO.) op. 112; Serenade f. kl. Orch. op. 113, KlPräludien op. 114, *Die Landsknechte* (Totentanz) op. 115, *Sinf. brevis* op. 116, Ouv. zu *Ein Sommernachtstraum* op. 117, Concertino f. Horn op. 118, *Silberstiftzeichnungen* f. Kl op. 119, Var. f. 4 Hörner op. 120, *Alemannenmarsch* (Orch.) op. 121, Sonatine f. 2 Kl.e *Ille terrarum* op. 122 (auch f. kl. Orch.), *Mus. Wochenspiegel* f. Kl op. 123, Sinfonisches Spiel (f. gr. Orch.) op. 124, kom. Oper *Die pfiffige Magd* (Kolberg, 1939) op. 125, *Der Kalendermann* (Hebel) f. Kl. op. 126, KlSon. op. 127, Vc-Konz. op. 128, 14 Lieder (eigne Texte) op. 129, Sinf. B-dur op. 130, dgl. h-moll op. 131, Partita f. Kl op. 132, StrQu. a-moll op. 133, 28 Handstücke f. Kl op. 134, FlSon. op. 135, *Sonatina concertante* (Vc, Kl)

op. 136, OrchVorsp. *Die silberne Windfahne* op. 137, KlKonz. op. 138, Trio f. Fl, Cl, Fg op. 139, V-Konz. op. 140, KlKonz. m. StrO. op. 141, 4hdg.e Sonatine op. 142, Var. u. Fuge f. Trautonium op. 143 und die kom. Oper *Die pfiffige Magd* (Lpz. 1939).

Lit.: E. *Dofflein u. a.: J. W., ges. Beiträge über Persönlichkeit u. Werk (1925); G. v. Graevenitz, Mus. in Freiburg i. Br. (1938).

Weismann, Wilhelm, * 20. Sept. 1900 zu Alfdorf (Württbg.) als Neffe v. A. *Heuß, stud. 1919/20 am Stuttg. Kons., 1921—23 bei *Karg-Elert u. M. Ludwig in Lpz., 1924—29 Red. ander ZfM, schrieb geistl. u. weltl. Chöre (darunter 4 ital. Madr.e, 1925), Ps. 13 6stg., Ps. 126 f. S, gemCh, Orch, mehrstg.e Weihnachtslieder (1933), *Di. Minnesang* 3—6stg., *Tagelied* v. W. v. Eschenbach f. S, B, gemCh, Kamm.-Orch., *Wessobrunner Gebet*, 7stg. m. Orgel (1936), auch Sologesänge (u. a. *Mein schwäb. Ldb.*, Hölderlins *An die Hoffnung* f. S. u. Kammer-Orch.).

Weiß, Silvius Leopold, * 12. Okt. 1886 zu Breslau, † 15. Okt. 1950 zu Dresden, wo er als berühmter Lautenist seit 1918 Kammervirtuose war.

Lit.: H. *Volkmann in der Musik VI/17; K. Prusik, Die Kompos. des S. L. W. (Diss. Wien 1924); H. Neemann bot Neudr. in RD 12; ders., Die W. Wolffheimschen Lautenhss. (ZfMW X 396ff.) mit Übertragung einer Sonate; andere in dess. 4. Heft Alte Meister der Laute (Vieweg); ders., D. Lautistenfamilie W. (AfMW, 4. Jg. 1939); Eine Chaconne übertr. in *Brugers Schule des Lautenspiels II 4.

Weissenböck, Andreas Franz, * 26. Nov. 1880 zu St. Lorenzen a. Wechsel (Steierm.), stud. seit 1899 am Chorherrnstift Klosterneuburg (1904 Priester), an dem er Chorherr u. Regenschori wurde; 1912 Dr. phil. unter *Adler; 1924 wurde er mit der Übersiedlung der dortg. KMSchule nach Wien deren Leiter (RegR.) u. Prof. f. Choralw. u. alte KM an der Wiener Musikhochschule; auch Mitbegr. der *Musica divina* (Wien), Musikkrit., Tonsetzer, Hg. alter Meister u. des kirchl. Werkverz. v. *Albrechtsberger. Ferner bot er ein Lexikon der kath. KM *Sacra musica* (1937).

Weißensee, Friedrich, * um 1560 zu Schwerstedt (Th.), † 1622 als Pfarrer (seit 1602?) zu Altenweddingen; um 1590 Rektor der Lateinschule zu Gebeesee, von wo er 1596 als Stadtkantor nach Magdeburg kam — einer der besten *Deutsch-Venezianer* mit den 72 4—12stg.en Motetten seines *Opus melicum* (1602); außerdem zahlr. Hochzeitsgesänge.

Lit.: Ed. Jacobs in Zs. d. Harz-V. Bd. 35; B. *Engelke, Magdeburg. MG.

Weitzmann, Karl Friedr., * 10. Aug. 1808 in Berlin, † ebenda 7. Nov. 1880, stud. dort bei B. *Klein u. in Kassel bei *Spohr u. *Hauptmann, wirkte 1832-46 in Riga, Reval, Petersburg, u. lebte seit 1847 in Berlin, mit Liszt befreundet, schrieb 1853 ff. mehreres zur Harmonik (das danach 1877 v. Bowman zu N. Y. veröffentl. *Manual of W.s Theory* verdeutschte Fel.*Schmidt 1888) u. vor allem 1863 (279) eine Gesch. d. Klspiels (als Anh. zur Kl.schule Lebert-Stark), als 3. Aufl. 1899 ersetzt durch das Werk v. M. *Seiffert. An Kompos. sind außer Opern, Liedern u. Kl-Stücken zu nennen die 4hdg.en *Rätsel* (Kanons), 4 Hefte Kontrapunktstudien u. Präl. u. Modulationen.

Wells s. Schwingungen u. Akustik.

Wellek, Albert, * 16. Okt. 1904 in Wien, stud. a. d. Univ. Prag u. Wien (MW bei *Lach u. *Ficker, 1928 Dr. phil.), 1926 Kompos. auf dem Prager Kons. (hs. Präl. u. Fuge f. StrQu, KlSon, Rilke-Lieder), ging 1932 mit Stip. d. Notgem. auf die Univ. Leipzig, wo er im nächsten Jahr Ass. v. Felix Krueger (Psychol.) wurde u. sich 1938 habilitierte; 1942 vertrat er die Psychol. in Halle u. wurde 1943 Extraord. in Breslau (Ps. u. Pädag.), seit 1938 Mithg. d. *Neuen psychol. Studien*. Die Musik gehen an die Schriften: *Gefühl u. Kunst* (ebenda 1939), *Typologie der Musikbegabung im dt. Volke* (HabSchr. 1939), *Das absolute Gehör u. s. Typen* (1938), *Musik* (in Festschr. f. Krueger 1934), *Die Aufspaltung der Tonhöhe* (ZfMW XVI), *Die Mehrseitigkeit der Tonhöhe* (ZfPsychol. 1935), *Der Raum in der Musik* (Arch. f. d. ges. Psychol. 1934), *Tonps. u. Typologie* (ib. 1942), *Zur Vererbung d. Musikbegabung* (Ps. Kongr. Bayreuth 1938), *Das Farbhören* (ZfMW

XI), *Farbenharmonie u. Farbenklavier* (Arch. f. d. ges. Psychol. 1935), *Die Entw. unserer Notenschrift aus dem Tönesehen* (2. Farbetongkongr. 1931 u. Acta musicol. 1932), *Kleist u. Wagner* (Bayr. Bil. 1925), *Synästhesie u. Synthese bei Wagner* (ebenda 1929), *P. Bekkers „Wagner“* (dgl. 1926), Aufs. und Kritiken bes. i. d. ZfM.

Wellesz, Egon (j.), * 21. Okt. 1885 in Wien, stud. MW bei *Adler (j.) (1908 Dr. phil., Diss. G. Bonno, in SbIMG XI); seit 1913 Priv.-Doz., 1930 Prof.), 1932 Dr. h. c. (Oxford), seit 1938 im Ausland. Er schrieb vor allem *Byzantinische Musik* (Jederm.-Bücherei 1927, span. 1930), *Aufgaben und Probleme der oriental. KM* (Lit.-gesch. Forschgen VI, Maria Laach 1923), dazu Abhh. im *Oriens christianus VI/VII*, in der Österr. Mschr. f. d. Orient, in ZfMW I—III u. XVI, im Petersjb. 1917 u. 20, in der *Musica div. u. sacra*, Byzant. Zs. 33; ferner *Der Beginn des mus. Barock u. d. Anfänge der Oper in Wien* (1922), dazu Abhh. in ZIMG XI 37 ff., ZfÄsth. XIII, Studien zu DTÖ Heft I u. VI, Sitz.-Ber. d. Wiener Akad. 176/5 (1914); auch gab er in DTÖ XVII die *Oper Costanza e Fortezza* v. J. J. *Fux (1910) heraus. — Als Komponist Schüler von *Schönberg (j.); auch schrieb er: *Die neue Instrumentation* (Berlin 1929).

Lit.: O. F. Beer, E. W. u. die Oper (Die Musik XXIII/12); H. *Mersmann, Kammermusik IV 121 ff.

Welter, Friedrich, * 2. Mai 1900 in Eydtkuhnen (Ostpreußen), stud. 1919 bis 21 am Königsberger Kons., 1921—28 bei G. *Schumann (Meistersch. d. Akad.) u. promov. 1923 in Berlin (*Abert, Johs. *Wolf) zum Dr. phil., seitdem hier Musikkrit. u. Pädagoge, seit 1940 Kriegsteiln. Er schrieb *J. H. *Wetzel* (1931), *Führer d. d. Opern* (1937), *Musikgesch. i. Umriss* (1940) u. kompon. Kl.stücke op. 1, KlSon.en op. 6 u. 7, Var.suite op. 10; Lieder m. Kl: op. 4, 7, 8, 15, *O Leben, Leben* f. Bar. op. 27; Kammermusiklieder: *Intermezzi* (G, Vc, Kl op. 12), *Liebeslieder* f. S u. KlTrio (R. Huch) op. 18, *Japan. Pastelle* (S, Harfe, Fl, Str) op. 28; *Dt. Ostlandlieder* (eigne Vld.er u. Bearbb.). MCh.e op. 2, 3, 14, 16, 17, 19 (*Nach Ostland*), 20 (*Kampflieder der Zeit*), 21 (*Motett.*), 22 (*Madr.*), 23 (*Die zur Wahrheit wandern*), 26

(1918, *ein Kriegsgefangener kehrt heim*); gemCh.e op. 19 (*Nach Ostland*) und 24 (*Aus dt. Gauen*); FrCh.e op. 11 (*Marientlieder*), op. 17a (*Osterhymne aus Goethes Faust*); Kantate *Dtschld. über alles* (Fr, gemCh, Bar u. Orch. op. 5).

Wendel, Ernst, * 26. März 1876 in Breslau, † 20. Mai 1938 in Jena, V-Schüler von *Wirth und *Joachim (j.), wurde 1896 KonzM. des Thomasorch.s (Chikago) u. 1898 in Königsberg Leiter der MV-Konz.e u. Führer eines eignen StrQu.s; seit 1909 wirkt er als Dirig. d. Philh. Ges. in Bremen (1913 Prof., 1922 GMD), war 1912—15 auch Dirig. der Ges. d. Musikfr. in Berlin, leitete lange Sinf.-Konz.e in Frankfurt u. Nürnberg u. gastierte viel im Ausland. Er komp. u. a. MCh.e m. Orch. *Das Grab im Busento* op. 9 u. *Das dt. Lied* op. 11.

Lit.: Fr. *Piersig, E. W. (Die Musik XXVIII, 1936).

Wendland, Waldemar, * 10. Mai 1873 in Liegnitz, Schüler v. *Humperdinck, wirkte in Berlin als Thkplm., lebte 1915—33 in Freiburg i. Br. u. Basel, seitdem wieder in Berlin, schrieb Lieder, 2 Pantomimen, ein Singsp. *Das kluge Felleisen* u. die Opern *Das vergessene Ich* (Berlin kom. Oper 1911), *Der Schneider v. Malta* (Lpz. 1912), *Peter Sukoff* (Basel 1921), *Die vier Temperamente* (Erbg. 1927).

Wendling, Karl, * 10. Aug. 1875 zu Straßburg, V-Schüler hier v. H. Schuster, dann in Berlin v. *Halir u. *Joachim (j.), wurde 1899 HkonzM. in Meiningen, 1903—21 dgl. in Stuttgart, dann dort Prof. an der Musikhochschule u. 1931—40 deren Direktor, auch Führer eines angesehenen StrQu.s.

Wenzel, Eberhard, * 22. April 1896 in Pollnow (Pomm.), stud. in Berlin Org. bei W. *Fischer, Kriegsteiln., stud. am KMinst. (*Thiel, *Dahlke, *Heitmann) und bei A. *Ebel, 1922 Schul- u. KM.er in Berlin, 1925 in Neubrandenburg, seit 1930 Org. u. Chorleiter in Görlitz, schrieb die Oratorien *Ars moriendi* und *Emmaus*, Kantaten *Von der ewigen Liebe*, *Weihnachtskantilene*, *Das Gottesjahr* (gemCh a capp.), *Das deutsche Herz nach E. M. Arndt* (Görlitz 1942); *Eichendorff-Sprüche* (MCh, 4 Instr.e); Zyklus *Kreuz u. Krippe* f. mittl. St. u. StrQu, ClTrio, MCh.e, gemCh.e, KlKonz., Kl-

Son., KlW.e (Suite h-moll), OrgelW.e (Son. a-moll, Choralmesse), Kammermusik, geistl. Lieder.

Wenzinger, August, * 14. Nov. 1905 in Basel, wo er Altphilol. u. Vc (W. Treichler, H. Beyer-Hané), stud., 1927 bis 29 besuchte er die Kölner Hochschule (*Jarnach, *Grümmer); war dann i. SoloVc. in Bremen, seit 1934 v. Basél aus konzertierend als Vc und Gambist, Mitleiter des Kammermusikkreises *Scheck—Wenzinger für alte Musik auf orig. Instr., Mitarb. der „Kabler Kammermusik“, Lehrer a. d. *Schola cantorum Basiliensis*, Mitgl. d. Basler StrQu.s, seit 1938 SoloVc. der Allg. MusikGes. Basel. Er schrieb *Gambenübung* (I 1935, II 38, Bärenr.), *Gambenfibel* (mit Marianne Majer 1943 ebenda), Aufsätze im *Coll. mus.*, *ZfHausm.*, *Dt. Musikkultur*, *Neuen Musikblatt*.

Werckmeister, Andreas, * 30. Nov. 1645 zu Beneckenstein (Harz), † 26. Okt. 1706 zu Halberstadt, Schüler von zwei Oheimen, 1664 Org. zu Hasselfelde, 1674 zu Elbingerode, dann Schloßorg. zu Quedlinburg, seit 1696 an der Martinsk. zu Halberstadt. Weit wichtiger als s. V.stücke m. Bc. *Mus. Privallust* (1689) sind seine Schriften, u. a.: *Orgelprobe* (1681, * als *Erweiterte O.* 89, *98, danach Faks.-Neudr. Bärenr. 1927); *Musicalische Temperatur u. wahrer math. Unterr., wie man ... die Orgelwerke ... wohltemperiert stimmen könne* (grundlegend, 1691); *Organum Gruningense redivivum* (1705, Neudr. v. P. Smets, Mainz 1932).

Lit.: W. *Serauky, A. W. als M-Theoretiker (in M. Schneider-Festschr. 1935).

Werlé, Heinr., * 2. Mai 1887 zu Bensheim (Hessen), wurde Lehrer in Mainz, stud. am Hochschen Kons. in Frkft. a. M., seit 1911 in Mainz Chorleiter u. Krit., 1923 Abt.-Leiter der Hochschule, 1926 StudR., 1927 Hg. d. Hess. Sängerkarte, seit 1928 Doz. am Päd. Inst. bei der Univ. Leipzig.

Er bot Schulliederbücher, eine Musikpädagogik der Volksschule (1929), *Der MCh-Dirig. im Volkslied* (1931); Fr. Schubert (Bayreuth 1941), Chorbearbb. und Lieder.

Werner, Arno, * 22. Nov. 1865 zu Prititz (Kr. Weißenfels), stud. am Kgl. KM-Inst. in Berlin, wurde in Bitterfeld

1890 Stadtdirig., 1894—1931 Schulmusiker (1908 Prof.) u. leitete bis 1909 die Kantorei. 1906—08 nahm er für die DTD-Komm. die Bestände in der Prov. Sachsen, in Anhalt u. Thür. auf u. schrieb: *S. u. G. Scheidt* (SbIMG I, 401), *Gesch. d. Kantoreien im ehem. Kurft. Sachsen* (1902), *Die Kantorei zu Bitterfeld* (1903); *Städt. u. fürstl. Mpfl. zu Weißenfels* (1911); dgl. in *Zeitz* (1922); *Z. Gesch. d. Kantorei in Zörbig* (1927); dgl. in *Bitterfeld* (1931); *Vier Jahrhunderte im Dienste der KM* (1933); *Freie Musikgesellschaften alter Zeit im mitteldt. Raum* 1940; *Die Fürstl. Leichenpredigtsammlung zu Stolberg als mg. Quelle* (AfMF I, 293); Beiträge in *ZIMG u. Mschr. f. Gd. u. k.K. Hg. des Vorspiel-Buchs f. d. Prov. Sachsen u. Anhalt*; komp. ein Festspiel u. Chöre.

Werner, Fritz, * 12. Dez. 1898 in Berlin, stud. an d. Univ. u. der Akad. für K.- und Schulm., war Meisterschüler von G. *Schumann, seit 1924 Organist u. Chordirig. in Potsdam, Kriegsteiln. 1917/18 und seit 1939, z. Zt. Musikbearb. d. Propag. staffel Paris, erhielt 1935 d. staatl. Mendelssohnpreis. Schrieb u. a. Festmusik f. Feiern im Neuen Dtschld., Kantaten *Und es ward Licht*, *An die Toten*, *Trauermusik*, *Heilige Flamme* usw., Ps. 103 (8stg.), *BlOrchSuite Werkfeier*, *OrchVar.*, *Passac. u. Fuge f. Kl*, *KlKonz.*, *KlSon.*, *KlStücke*, *StrQu*; *Konz. f. Bfl.*, *Gambe u. Cemb.*; Lieder.

Werner, Gregorius Joseph, * 1695, † 3. März 1766 zu Eisenstadt als Amtsvorgänger v. Jos. Haydn; er schrieb *Sex symphoniae senaeque sonatae* (o. J.); *Neuer u. sehr curios mus. Instr.-Kalender* (Triosuiten, 1748); Zwei Tafelstücke: *Der Wienerische Tandelmarkt* (Neudr. nach dem Unicum des Brit. Mus. in H. J. *Mösers Corydon II, 1932) u. *Die Bauernrichterswahl* (verschollen). Neudr. von E. F. *Schmid (Bärenr.): *Hirtenkantate* (1934), *Hirtenmusik* (1934, *38), *Kl. Hirtenmusik* (1940), *Pastorella* in D (1939), dgl. z. *Weihnacht* (1935), 2 *Hirtenmusiken* (alle f. Soloorg. und StrQu). Zur zahlr. hs. erhaltenen KM vgl. *Pohl, Haydn I; Neudrucke, Edition Nagel.

Werner, Heinrich, * 2. Okt. 1800 zu Kirchhmfeld (Prov. Sa.), † 3. Mai 1833 in Braunschweig als Chorleiter u. ML, der Komponist des *Haidenrösleins*

(1829 in der Sammlg. *Arion*), schrieb noch einige Lieder, MCh.e, Kl-Stücke.

Lit.: Fr. Mecke, H. W. (Diss. Bonn 1913); P. Egert, Festschr. zur Denkmalweihe (Kirchhohmfeld 1913).

Werner, Theodor Wilh., * 8. Juni 1874 in Hannover, stud. German., dann Ges. bei Gudehus, Komp. bei Alb. *Fuchs, *Draeseke und Noren (Dresden), wurde Konzertsänger, stud. MW bei J. *Wolf (Berlin), *Sandberger u. *Kroyer (München), 1917 Dr. phil. (Diss. *Ad. Reners Magnificat*, AfMWII), wurde 1920 Priv.-Doz. a. d. T. H. Hannover (1927 Prof.) u. ist Musikkrit. des *Hann. Kurier*. Er schrieb *Musik in Frankreich* (Jederm.-Büch. 1927), *H. v. Bülow* (in Festschr. 75 Jahre Opernh. Hann. 1927); mehrere Studien über die Familie *Schildt, *Aus der Gesch. der hannov. Musikpfl.* (Reichsschulmusikw. Hann.), „*V. der Hofkap. z. Opern-Orch.*“ (Festschr. Hann. 1937); Beiträge in den Festschriften f. J. Wolf und G. Adler, und bot bei Nagel Dt. Kl-Musik des frühen 18. Jhs. Hg. von G. *Benda, *Der Jahrmarkt* (DTD 64, 1930), *Telemanns *Pimpinone* (RD 6, 1936), A. Crappius, *Werke* (LD, Niedersachsen 2, 1942); Neuausg. v. *Neefes *Adelheid v. Veltheim*, hs. beim Staatl. Forschungsinst. Berlin. Auch komp. er 2 Sinf., Var. f. kl. Orch., 2 StrQu.e. lyr. Tagebuch f. V u. Kl, 2 Suiten f. V u. Br., 1. u. 2. Ständchen f. StrQu; Lieder und Chöre.

Lit.: L. Unterholzner in ZfM 101, 661.

Werra, Ernst v., * 11. Febr. 1854 in Leuk (Kanton Wallis), † 31. Juli 1913 in Beuron, war seit 1883 Org. in Rom u. Präfekt der Scuola Greg., wurde 1886 Chorreg. am Stift Mehrerau (Bodens.), 1890 Domorg. in Konstanz u. seit 1897 Dir. der KM-Schule zu Beuron. Seit 1887 im Vorstand des Allg. Cäc.-V., seit 1890 erzbisch. Orgelbau-Insp. Erschrieb Abh. über Orgelgesch. u. Orgellit., bot Alte Meister des Orgelspiels (I 1887, 2⁹⁴ II, 93), sämtl. Kl-W.e v. J. K. F. *Fischer (1901) u. als DTD 10 dess. *Journal du Printemps* nebst Schmickers *Zodiacus* (1902).

van Werth, Jakob (Giaches de Wert) * 1536 in den Niederl., † 6. Mai 1596 zu Mantua, schon früh in Italien, kam vom Hof zu Novellara nach Mantua, wurde

dort 1566 Hkplm. (1567—74 wieder in Novellara) u. lieferte auch manches für Ferrara. Er schrieb 1558—97 elf treffliche Madrigalbücher à 5 (z. T. schon konzertierend), eines à 4; 5stg.e Canzonetten, 5- u. 6stg.e Motetten; berühmt war in Dtschl. besonders s. 7stg.e Motette *Egressus Jesus* (dt. bei M. *Praetorius).

Lit.: Ramazzini im *Archivio Storico Lombardo* VI (1879).

Westerman, Gerhart v., * 18. Sept. 1894 in Riga, stud. bei *Juon (Berlin), *Courvoisier u. Aug. *Reuß (München) sowie MW (Dr. phil.), lebte in München als Sendeleiter des bayr. Rundfunk und ist seit 1939 Geschäftsführer (Intendant) d. Berl. Philharmoniker; schrieb Lieder op. 1, 5, 6, 7, Kammermusik op. 4, 8, 10 (Sinfonietta), Singspiel op. 3, heitere Kantate op. 11, Intermezzi f. gr. Orch. op. 9 (Tonk.fest Königsb. 1930), Orch. Arie op. 12 (dgl. Zürich 1932), V-Son. op. 14, eine Kantate f. hohe Stimme u. Orch. *Aus baltischer Landschaft* (Lübeck 1941).

Lit.: O. Schrenk, G. v. W. (Hausmitteil. en v. Bote u. Bock, März 1939).

Westhoff, Joh. Paul, * 1656 in Dresden, † im April 1705 als herzogl. Sekr. zu Weimar, kam als V-Schüler s. Vaters in die sächs. Hkap. u. machte als reisender V-Virt. (z. B. in Paris) Aufsehen, zumal durch s. vielgriffiges Spiel. 6 V-Son.en m. Bc. erschienen 1694 zu Dresden; anderes in Paris; Son. d-moll u. Solosuite A-dur hg. v. G. *Beckmann (1921), letztere gleichztg. auch v. K. Gerhartz neugedr.

Lit.: A. *Moser, *Gesch. d. V.spiels* S. 134 ff.

Westphal, Kurt, * 9. Okt. 1904 in Bublitz (Pommern), besuchte die Berliner Hochschule und Akad. f. K.- und Schulmusik (Staatsprfg. f. d. künstl. Lehramt 1930), stud. MW bei *Scherling u. *Moser, 1933 Dr. phil., wurde 1938 Musikstudienrat in Berlin, schrieb die Bücher „Die moderne Musik“ (Teubner 1928), „Der Begriff der musikal. Form“ (Kistner u. Siegel 1935), bereitet eine Part.-Ausg. der Werke von Heinr. *Finck und eine Mus. Formenlehre (Bärenr.) vor, wertvolle Abhh. u. Kritiken (Rh.-westf. u. Frkft.er Ztg.).

Westphal, Rudolf, * 3. Juli 1826 zu Oberkirchen (Schaumbg.-Lippe), † 11

Juli 1892 in Stadthagen, stud. klass. Philol. in Marburg, 1856 Priv.-Doz. in Tübingen, 1858—62 a. o. Prof. in Breslau, dann Gymn.-L. in Livland, 1875-80 Prof. in Moskau, lebte dann in Leipzig, Bückeburg, Stadthagen. Sein Hauptfeld war die altgriech. Musiktheorie, seine lange gegen K. v. *Jan verfochtene Meinung, die Griechen hätten Mehrstimmigkeit gekannt, gab er zuletzt wieder auf; auch seine Deutung der antiken Tonleiterlehre war wenig glücklich (so in der von Sokolowsky umgearb. 2. Aufl. von Ambros' MG I); dagegen gebührt ihm das Verdienst, erstmals wieder die Vielfältigkeit der *Taktmotive betont zu haben. Hauptschriften: *Metrik der griech. Dramatiker und Lyriker* (mit Roßbach, 3bdg. 1854—65, 2⁶⁸, 3 als *Theorie der musischen Künste der Hellenen* 85—90); *Die Fragm. u. Lehrsätze d. griech. Rhythmiker* (1861); *Gesch. d. alten u. m.-a. Musik* (I 1864); *System d. antiken Rhythmik* (1865); *Scriptores metr. graeci I* (Hephästion) 1866; *Theorie d. nhd. Metrik* (1870, 277); *Die Elem. d. mus. Rhythmus unserer Opernmusik* (I 1872); *Allg. Theor. d. mus. Rh. seit Bach* (1880); *Aristoxenos, Metr. u. Rh. d. klass. Hellenentums* (I 1883, II 93 hg. v. Fr. Saran, dazu auch Vj. VI); *Die Musik d. griech. Altertums* (1883); aus d. Nachl.: *Allg. Metrik der indogerman. u. sem. Völker* (1893).

Lit.: H. *Riemann, Hdb. I.

Wetz, Richard, * 26. Febr. 1875 zu Gleiwitz, † 16. Jan. 1935 in Erfurt, stud. kurz in Leipzig am Kons. und bei R. *Hofmann, dann bei *Thuille in München und an der dort. Univ., war 2 Jahre Thkplm., lebte dann in Lpz., leitete seit 1906 in Erfurt MV u. Singakad., dann bis 1925 zugl. den LehrergV; 1911—21 lehrte er auch Komp. u. MG am Erfurter Landeskons., dirig. zeitweilig in Gotha u. den Leipziger Riedelverein, wurde 1916 Lehrer an der Weimarer Hochschule (1920 Prof.), leitete auch den Engelbrechtschen Madr.-Chor in Erfurt und wurde 1928 Mitgl. der Berliner Akad. Ein feinsinniger Vertreter der Brucknernachfolge u. ernster, eigenwüchsiger Lyriker, der auch als Kompos.lehrer mit Recht verehrt wurde. Er schrieb über 100 Lieder (op. 5, 7, 9, 10, 15, 17, 18, 20—28, 30, 35, 36, 41, 45);

MCh.e op. 34, 38; f. GemCh. op. 44, 51, 56, 58 (3 Weihnachtsmotetten); MCh u. Orch.: *Gesang des Lebens* op. 29; GemCh u. Orch.: *Nicht geboren ist das beste* op. 31; 3. Ps. f. Bar, GemCh u. Orch. op. 37; *Hyperion* dgl. op. 32; *Traumsommernacht* f. FrCh u. Orch. op. 14; *Requiem* h-moll f. S, Bar, Gem. Ch, Orch., op. 50 (ein sehr schönes u. bedeutendes Werk!); *Weihnachtsorator.* dgl. op. 53; 2 Orch.-Ges.e op. 52, Kleist-Ouv. op. 16; V-Konz. op. 57 (1932); Son. f. Vallein op. 33; StrQu.e op. 43 (f-moll) u. 47 (e-moll); 3 Sinf.en: I op. 40 c-moll, II op. 47 A-dur; III B-dur; Romant. Var.en f. Kl op. 42; 5 Stücke op. 54; kl. Toccata f. Orgel, Passac. u. Fuge op. 55; Oper: *Das ewige Feuer* (Düss. 1907, Einf.gen v. G. *Armin u. R. Richter); *Judith* (hs.). Goethe-Oratorium: *Liebe — Leben — Ewigkeit* op. 60. Auch schrieb W.: A. Bruckner (Reclam 1922); F. Liszt (1925); Beethoven (Erfurt 1927, 233), Aufsätze im „Orchester“ 1931—33. Briefe von ihm bot W. Hapke in Bll. des Bayreuther Bundes I (1941).

Lit.: H. Polack, R. W. (Diss. Marburg 1934, gedr. Leipzig 1935); E. L. Schellenberg, R. W. (Merker H. 20, 1911, 214); G. *Armin, Die Lieder von R. W.; K. Engelbrecht, R. W. (AMZ Febr. 1925); P. *Raabe, W. als Sinfoniker (Rhein. M.- u. ThZtg. Aug. 1925); G. *Strecke, W. als Liederkomp. (Oberschlesier, März 25); H. *Biehle in Mus. div. 1927/2; E. Krieger in der Mpfl. V 7 u. Die KM XIV/17; W. *Lott, R. W. u. s. Weihnachtsorator. (1929). 1943 wurde in Gleiwitz eine R. W.-Gesellschaft gegr.; dazu A. Dreetz im Jb. d. dt. Musik II.

Wetzl, Justus Hermann, * 11. März 1879 zu Kyritz, 1901 Dr. phil., wurde dann Musiker, lehrte 1905—07 am Riemann-Kons. in Stettin und war 1925—35 Lehrer an der Akad. f. K.- u. Schulmusik in Berlin. Er schrieb Kl.-Werke, Kammermusik, Chöre und vor allem über 300 Lieder (die in ihrer Abkehr von romantischen Mitteln verwandte Wege wie die von A. *Knab einschlugen), davon mehrere Zyklen gedr.: 52 verschiedener Dichter, 15 von H. Hesse, 21 von Eichendorff, 10 von Goethe; auch bearb. er andere Melodien f. Ges. und Kl., so von Ad. *Krieger, Dedekind, Pauline Volkstein, bot

eine Ausw. *Reichardtscher Lieder, einen Band *Die Liedformen* (in *Martens Reihe 1932) usw. Er schrieb scharfsinnige Analysen v. Beethovens op. 110 (in Frimmels Beeth.-Jb. II) u. dess. sämtl. V-Son.en (I 1924); ferner: *Zur psychol. Begründung des Rhythmus* (in der Riemann-Festschr. 1909; *Elementartheorie d. Musik* (1911); *Dur u. Moll* (Ästh. Kongr. I 1913); *Die synkop. Motivbildung* (Musik IX/14); *Musikbewußtsein* (im Jb. d. Akad. f. K. u. Schulm. II); *Einfache und mehrfache Stimmführung* (Zs. f. Ästh. 1935).

Lit.: Fr. *Welter, J. H. W. (mit Werkverz.) 1931.

Weweler, August, * 20. Okt. 1868 in Reike (Westf.), stud. am Leipziger Kons., war seit 1898 ML. in Detmold, seit 1935 KomposL. an den Essener Folkwangschulen, schrieb Opern, Orat. *Die Sinfilt*, VKonz., BlOktett, M-Chöre, FrTerzette, Duette, das Buch *Ave Musica* (Bosse).

Lit.: H. Jenkner in der Musikwoche 6 (1938).

Weyse, Christof Ernst Friedr., * 5. März 1774 in Altona, † 8. Okt. 1842 in Kopenhagen, wo er (nach Unterr. bei s. Großvater, Kantor in Altona) Schüler v. J. A. P. *Schulz war u. seinerseits der Lehrer v. *Gade u. J. P. E. *Hartmann wurde; 1794 Organist der Reformierten Kirche, 1805 der Frauenkirche in Kopenhagen (bis zu s. Tod); für die *dän. MG wichtig durch die Opern *Faruk* (1811) und *Ludlams Höhle* (1814, nach der sich der berühmte Wiener Künstlerverein nannte), *Der Schlaftrunk* (1809), *Floribella* (1825), *Ein Abenteuer im Königsgarten* (1827) und *Das Fest in Kenilworth* (1836), aber auch Komp. v. KM, Ouv.en, einer Sinf., v. Kl-Son.en usw. (1816 Prof.).

Lit. u. a.: R. v. *Liliencron, W. u. d. dän. Musik (Raumers Taschenbuch 1878); Berggreen, W. (1876); W. *Behrend in d. Musik III/22; C. *Thrane, W. sminde (1916); H. Funck in Altonaische Zs. VI, S. 67ff.

Whittaker (spr. ütteker), William Gillies, * 23. Juli 1876 zu Newcastle-on-Tyne, wo er am Armstrong-Coll. lehrte (1921 Dr. mus. h. c. von Durham), seit 1930 UnivProf. in Glasgow. Er schrieb u. a. eigenwüchs. Bearb. North-

humbrischer Volkslieder, den 139. Ps. für a capp.-Chor, Musik zu den Coephoren des Aeschylus, Chöre, Lieder, Kantaten, Kammermusik und einige pädag. Schriften.

Wickenhauser, Richard, * 7. Febr. 1867 zu Brunn; stud. bei O. Kitzler, in Leipzig bei Jadassohn (j.) u. O. *Paul, zuletzt bei R. *Fuchs, leitete seit 1895 den dt.-akad. GV seiner Vaterstadt, 1902-07 den Steierm. MV in Graz, dann die Wiener Singakad., ist seit 1911 Musikprof. an der Lehrerbildgs.-Anst. u. dirig. 1910-24 den Brünner MGv. 1925 entstand in Brunn eine W.-Gemeinde zur Pflege seiner Chorlieder. Er schrieb zahlr. MCh.e, FrCh.e, GemCh.e, Lieder, Duette, Orch.-W.e, Kammermusik, Kl-W.e u. für Reclam *Analysen aller Symph.en Bruckners*.

Widmann, Erasmus, * 1572 zu Schwäb.-Hall, † im Okt. 1634 zu Rothenburg o. d. T., wo er nach Stellungen in Eisenerz, Graz, Schw.-Hall u. Weikersheim seit 1614 Kirchen- u. Schulmusiker war. Nach einer Reihe von Chor- und Tanzliedern im Haßlerstil (1606-14), einer Musiklehre von 1615 und einer 3-8stg.en Motettensammlung von 1619 fesselt er durch einen vaterländischen *Auffzug zwischen Concordia und Discordia* (1620) u. die erzählenden Schwänke seines 4-5stg.en *Mus. Studentenmuht* (1622); ferner schrieb er einen Band Antiphonen usw. (1627) u. 2 Bücher instr. Canzonen, Intraden, Balletten (1618/23).

Lit.: *Sigwart Graf Eulenburg, E. W. (Diss. München 1907); W. *Vetter, Das frühdt. Lied I u. II (mit Neudrucken); H. J. *Moser, Die Musik im frühewang. Österreich (1943); Scheuring Beisp. 186.

Widor, Charles-Marie, * 21. Febr. 1844 zu Lyon, † 12. März 1937 in Paris, stud. in Brüssel Org. bei *Lemmens, Th. bei *Fétis, wurde in Paris 1870 Org. an St. Sulpice, 1891 Nachf. C. *Francks als Orgelprof. und 1896 Komp.-Prof. am Cons., 1907 Mitgl. der Berliner Akad., 1920-34 Dir. der Ausländerhochschule in Fontainebleau. Er schrieb 5 Sinf., Orch.-Suite, 2 Kl-Konz.e u. Fant. f. Kl u. Orch.; Vc-Konz. u. Suite f. Vc u. Orch.; *Ouv. espagnole*; Chorw. m. Orch. *Une nuit de Walpurgis*;

Kl-Trio, Kl-Qu, Kl-Quint., 2 V-Son.en 2 Suiten f. V u. Kl; 10 Orgelsinfonien; Seren. f. Kl, Fl, Vc, Harm; Vc-Son. u. Vc-Stücke mit Kl; Kl-Stücke; Lieder u. Duette; Chöre; Ps. 112 f. 2 Ch.e, 2 Orgeln u. Orch.; Bühnenmusiken, 1 Ballett 1 Pantomime, 3 Opern. Hg. einer Sammlung *L'orgue moderne*; er schrieb auch ein Buch gleichen Titels (1928, dt. von C. Elis, Bärenr. 31); Die Technik des mod. Orch.s (1904 dt. v. H. *Riemann, 21929, auch engl.); *Initiation musicale* (1923).

Lit.: *Dix années au service de l'orgue français* (Paris 1937) [Sondernummer der Zs. „*Amis de l'orgue*“]; E. Rupp, W. (1912); H. Reynaud, *L'oeuvre de W.* (1900); Imbert, *Portraits et études* (1894).

Wieck, Friedrich, * 18. Aug. 1785 zu Pretzsch bei Wittenberg, † 6. Okt. 1873 in Loschwitz bei Dresden; stud. in Wittenberg Theol., wurde Hauslehrer, gründete dann in Leipzig eine Klavierbauwerkstatt u. Notenleihe, in erster Ehe vermählt mit einer geb. Tromlitz, die nach Scheidung die Mutter W. *Bargiels wurde. Dieser ersten Ehe W.s entstammt die Tochter Clara, nachmalige *Schumann, einer zweiten die ebenfalls namhafte Pianistin Marie W. (1832 bis 1916). Durch die mus. Erziehung beider Töchter wurde W. als Kl-Lehrer berühmt. Als Clara u. Rob. Schumann 1840 im Prozeßwege seinen Einspruch gegen ihre Eheschließung besiegten, zog W. nach Dresden, wo er auch noch als Schüler v. Micksch Ges.-Unterr. erteilte. Er schrieb: *Klavier u. Gesang* (1853, 278) u. *Musikal. Bauernsprüche* (21876, hg. v. Marie W.), auch mehrere Etüdenhefte.

Lit.: A. v. Meichsner, Fr. W. u. s. Töchter (1875); A. Kohut (j.), Fr. W. (1887); V. Joß, Fr. W. u. s. Verhältnis zu R. Schumann (1900); ders., Fr. W. u. s. Familie (1901); anon., Marie W., aus dem Kreise W.-Sch. (Dresden 1912, 214).

Wiemayer, Theodor, * 7. Jan. 1870 in Marienfeld (Westf.), stud. seit 1886 bei Jadassohn (j.) u. *Reinecke (Lpz. Kons.), seit 1889 bei M. *Krause, reiste als Kl.spieler in Skandinavien, lehrte 1902—06 am Leipziger, 1908—25 am Stuttgarter Kons., 1909 Prof., lebt in Starnberg. Er bot Präl. u. Fuge f. Org.

op. 1; Kanons f. GemCh; Kl-Werke; Spezialetüden, Schule der Fingertechnik, Tonleiterschule, Universal-Etüden f. Kl; — ferner schrieb er: Mus. Rhythmik u. Metrik (1917); Mus. Formenlehre in Analysen (I 1927); Hg. v. *Czernys *Schule des Virt.*, von *Tausigs (j.) *Tägl. Studien und einer Neuen instrukt. Ausg. klass. Kl-Werke*.

Wiel, Taddeo, * 24. Sept. 1849 zu Oderzo (Treviso), † 17. Febr. 1920 in Venedig, wo er als Unterbibl. der Marziana, StudR. des Liceo mus., Komponist, Vors. der Konz.-Ges. u. der Ortsgr. der *Assoc. dei Musicol. it.* hg.: *I Codici musicali Contariniani* (Venedig 1888); *I teatri mus. Veneziani del Settecento* (1897); *Francesco Cavalli* (im *Mus. Antiquary* Okt. 1912).

Wiemann, Robert, * 4. Nov. 1870 zu Frankenhäusen, stud. 1886—90 am Leipziger Kons. u. wurde nach kleineren Posten 1899 städt. MD in Osnabrück, 1910 dgl. in Stettin, wo er (seit längerem im Ruhestand) lebt. Er schrieb Lieder, Duette, Kammermusik, Orch.-W.e (*Sinfonia fantastica* 1943), mehrere Chorw.e mit Orch.

Wieniawski (spr. wjenjaf-) (j.), Henri, * 10. Juli 1835 zu Lublin, † 12. April 1880 in Moskau, stud. 1845 V bei *Masart am Pariser Cons., wurde berühmter Geiger, 1860—72 kais. Kammer-Virt. in Petersburg, reiste mit A. *Rubinstein (j.) durch USA., war 1875 in Brüssel *Vieuxtemps' Stellv. Er schrieb u. a. 2 V-Konz.e (fis-moll, d-moll), die *Legende* op. 17, Tänze, Fantasien und Etüden *Ecole moderne* f. s. Instr.; *Lit.*: A. *Moser, *Gesch. d. Vspiels* S. 470ff.; sein Bruder Joseph W., * 23. Mai 1837 zu Lublin, † 11. Nov. 1912 in Brüssel, war Pianist (Schüler von Alkan [j.] und Liszt) in Paris, Moskau, Warschau, Brüssel, der ein Kl-Konz., Kl-Werke, eine Ouv., ein StrQu schrieb.

Lit.: L. Delcroix, J. W. (1908).

Wieprecht, Wilhelm Friedrich, * 8. Aug. 1802 zu Aschersleben, † 4. Aug. 1872 in Berlin, erfand u. a. 1835 als kgl. Kammermusiker in Berlin mit Moritz die Baßtuba u. wurde der Organisator der preuß. *Militärmusik, der es zum MD des ganzen Gardekörps brachte und so eine Art erster Armeemusik-inspizient gewesen ist.

Lit.: A. Kalkbrenner, W. W. (1882).

Wiklund, Adolf, * 5. Juni 1879 zu Långserud (Värmland, Schwed.), stud. am Stockholmer Kons., wurde Kl-Schüler v. J. *Kwast (Berlin), 1907 Korrep. in Karlsruhe, 1908 an der Berliner Oper, 1911 2. Kplm. der Stockh. Oper, 1923 Hkplm., 1925 Dirig. d. KonzV.s, 1915 Mitgl. d. schwed. Akad. Als Pianist vom Brahms-Stil herkommend, schrieb er in nat.-schwed. Stil 2 V-Son.en, 2 Kl-Konz.e, sinf. Dichtg. *Sommarnatt*, eine Sinf., Konz.-Ouv., StrQu, kl. Chorwerke m. Orch., Kl-Stücke, Lieder.

Wilbye (spr. uilbai), John, getauft 7. März 1574 zu Diss (Norfolk), † im Sept. 1638 zu Colchester, seit 1593 Musiker in Adelskapellen, gab 1598 u. 1609 je ein Buch hervorragender 3—6stg.e Madrigale heraus (Neuausg. der *Mus. Ant. Soc.* 1841/46 und von *Fellowes 1914).

Lit.: H. Heurich, J. W. in s. *Madr.en* (Diss. Prag 1931); E. H. *Fellowes, *The Engl. Madr. Composers* (1921) S. 209ff.

Wilhelm, Carl, * 5. Sept. 1815 in Schmalkalden, † ebenda 26. Aug. 1873, 1840—65 Dirig. der Crefelder Liedertafel (1860 MD), schrieb 1854 die Melodie der *Wacht am Rhein* (Text v. Max Schneckenburger († 1849) und erhielt dafür, früh kränkelnd im Ruhestand, seit 1871 einen Ehrensold des Reichs. Denkmal in Schmalkalden.

Lit.: W. Buchner, C. W. (1874); G. Rogati, C. W. (Diss. Bonn 1927).

Wilhelm, Martin, * 2. Dez. 1881 in München, stud. Ges. bei E. Feinhals u. J. de Reszke, Th bei Reger, sang als jugendl. Helden Tenor in Weimar, Freiburg, Metz, Karlsruhe, Barmen, Kriegsteiln., dann Orator.sänger, wurde 1928 GesL. an der Akad. f. K.-u. Schulm. Berlin, 1933 Prof.

Wilhelmj, August, * 21. Sept. 1845 in Usingen (Nassau), † 22. Jan. 1908 in London, stud. V bei F. *David (j.), Th bei *Hauptmann, E. Fr. *Richter (Leipzig) u. *Raff (Wiesbaden), debütierte 1862 im Gewandhaus, konzertierte als Geiger in aller Welt (1871 Prof.), war 1876 bei den 1. Bayreuther Festspielen KonzM., leitete eine eigne Geigerschule in Biebrich, 1886—94 in Blasewitz bei Dresden, dann V-Lehrer an der Londoner

Guildhall-Music-School. 1903 bot er bei Novello den 1. Bd. einer *Großen V-Schule*, schrieb ein StrQu u. Var.en (dgl.) über ein Thema v. Schubert.

Lit.: Ernst Wagner, Der Geigerkönig A. W. (Homburg 1928).

Willaert (spr. -ärt), Adrian, * zw. 1480 u. 90 zu Brügge oder Roulers, † 7. Dez. 1562 in Venedig, Schüler v. J. *Mouton, 1516 in Rom, dann in Ferrara (eine Anstellung neben *Stoltzer am Hof in *Pest ist fraglich, wahrscheinlicher eine bei König Ludwigs Witwe als Statthalterin in den Niederl., O. *Gombosi in ZfMW XVI 54), seit 1527 Kplm. der Markuskirche in Venedig, wo er als Lehrer Andrea *Gabieli, seines Amtsnachfolgers Cypr. de *Rore, N. *Vicentinos u. *Zarlino der berühmte Begründer der *venezianischen Schule wurde. Zarlino macht ihn zum Schöpfer der *Apsidenchortechnik mit den doppelchörigen Vesperpsalmen von 1550, er ist aber schon 1524 auch ein Hauptanreger der reicheren *Chromatik gewesen, einer der frühesten Meister des *Madrigals u. Mitschöpfer des *Ricercars. Werke (Ges.-Ausg. v. *Zenck im Erscheinen): A) geistl.: 1 hs. Messe (Modena, v. etwa 1517); 5 Messen a 4 (gedr. 1536); *Missa super Benedicta* (hg. v. Averkamp in Versen v. Nederl. MG XXXV); 4stg.e Motetten (1539/45, hg. v. *Zenck als Päm IX); 5stg. dgl. (1538, 250); 6stg.e (1542, Schering Beisp. 104); 4—7stg.e (1561); Vesperps. (1550, 257); 4stg.e Hymnen (1542, 250); 4stg.e Vesper-u. Komplet.ps.en (1555 u. ö.); *Musica nova* (4—7stg. Motetten u. Madr. 1559); 1 Mot. in Einsteins Beispielen; B) weltl.: 19 Chansons a 3 (bei Antiquus 1536 u. Ballard 1560), andere bei Scotto 1562; 4stg.e *Canzoni villanesche* (1545); 4stg.e Madr. (1563); Ausw. v. Madrigalen u. Liedern v. *Wiora u. Hertzmann in Blumes Chorwerk, eine Chanson in J. Wolfs Sing-u. Spielm.; C) instr.: Lautenbearb. v. 22 Madr. des *Verdelot (1536); *Ricercari* (bei Tiburtino, 1549); Fantasien u. dies. 4—5stg. 1559; 9 3stg.e hg. v. Zenck bei Schott; Schering Beisp. 105.

Lit.: E. Hertzmann (j.), W. in der weltl. Vokalmusik seiner Zeit (Diss. Berlin 1929, gedr. 31); H. *Zenck, Studien zu A. W. (Hab.-Schr. Leipzig 1929); R. Lenaerts, *Notes sur A. W.*

(Brüssel 1935); ders., *De nesstemmige Mis „Mente Tota“ van A. W. (Mus. Sacra, Jg. XLII, vläm. Ausg., Brügge 1935)*; J. S. Levitan, *A. W.'s famous duo „Quidnam ebrietas“ (Tijdschrift der Vereeniging f. Nederlandsche Muziek-geschiedenis XV, 1939)*; *Ist. e Mon. dell' Arte mus. it.* Bd. I u. II; histor.: C. v. *Winterfeld, Johs. Gabrieli (1834).

Williams, Vaughan s. Vaughan.

Windt, Herbert, * 15. Sept. 1894 zu Senftenberg (N.-Lausitz), stud. 1911 bis 14 bei *Klatte u. K. *Schröder, Kriegsteilnehmer, dann 1920/21 bei *Schreker, schrieb: *Kammersinf.* (1921), *Musikdr. Andromache* (Staatsoper Berlin 1932); *Sinf. d. Arbeit* (Rundf. 1933); *Musik zur Deutschen Passion* (1934); *Rundfunkkantate Der Flug zum Niederwald* (1935); *Marathonlauf zur Olympiade* (1936); hervorragende (40) Film-musiken (*Morgenrot, Du sollst nicht begehren, Flüchtlinge, W. Tell, Sieg des Glaubens, Standschütze Bruggler, Unternehmen Michael, Pour le mérite, Feldzug in Polen, Sieg im Westen, Schiller, Stukas, Olympiafilm, Paracelsus* usw.); — *R. Strauß' Harmonik* (Musik Juni 1924); wohnt in Potsdam-Babelsberg.

Windspurger, Lothar, * 22. Okt. 1885 zu Ampfing (Oberbayern), † 30. Mai 1935 in Mainz, stud. in München bei *Rheinberger und R. *Louis, wurde 1913 Lektor bei Schott in Mainz, lebte in Wiesbaden, zuletzt Direktor d. städt. Musikschule in Mainz. Er schrieb 3 Konz.-Ouv.en („Lützow“ 1934); eine Sinf. u. sinf. Fantasie; Kl-Konz. (1925) V-Konz. (1933); 2 Kl-Son.en, V-Son. m. Orch., Vc-Son. m. Org.; Kl-Stücke op. 4, 27, 35, 37; Son. f. Vallein; 2 f. Vc allein; Stücke f. V u. Kl; V-Son. m. Kl op. 26, f. Vc u. Kl op. 20; Kl-Trio; StrQu; Orgelstücke; Stücke f. 4 Hörner op. 31; Lieder; *Missa symphonica* op. 36; *Requiem* op. 47.

Winter, Peter, * 1754 in Mannheim, † 17. Okt. 1825 in München, Schüler v. Abbé *Vogler, schrieb seit 1776 als MD am Mannheimer Hoftheater Ballette, dgl. seit 1778 in München, wo er 1788 Hkplm. wurde. Von seinen zahlr. Opern wurde am bekanntesten *Das unterbrochene Opferfest* (1796); zu nennen noch *Marie von Montalban* (1800) wegen der Stoffbeziehg. zu Spohrs *Jessonda*. Außerdem schrieb er viel KM, Oratorien,

9 Sinf., Konz.e, Kammermusik, vgl. DTB XV—XVI (H. *Riemann, mit them. Katalog), eine Singschule.

Lit.: V. Frensdorf, P. W. als Opern-komp. (Diss. München 1908); L. Kuckuck. dgl. (Diss. Hdlbg. 1924; ungedr.); E. Löffler, *Die Messen P. W.s* (Diss. Frkft. 1928).

Winterfeld, Carl v., * 28. Jan. 1784 in Berlin, † ebenda 19. Febr. 1852, wurde Jurist, machte 1812 eine mg. Studien-reise nach Italien, wurde 1816 Oberlandesgerichtsrat in Breslau (daneben Kustos der Musikabt. der dortigen Univ.-Bibl.), 1832—47 Geh. Obertribunalrat in Berlin, seit seiner Zurruhesetzung ganz mit mw. Arbeiten beschäftigt; sein reicher Spartenachlaß auf der Staatsb. Berlin; 1857 erschien der Katalog seiner Privatbücherei. C. v. W. hat als erster (neben d. röm. u. venezianischen Schule) die Gesch. d. dt. Musik in den Mittelpunkt s. Forschungen gestellt, ist der Wiederentdecker v. H. *Schütz u. der erste Historiker der evang. Choralbearb. Er schrieb: *Johs. Pierluigi v. Palestrina* (1832); *Johs. Gabrieli u. s. Zeitalter* (2bdg. 1834, 1 Notenbd.); *Über K. Faschs geistl. Gesangwerke* (1839); *M. Luthers dt. geistl. Lieder* (1840); *Der evangelische Kirchen-gesang und sein Verhältnis zur Kunst des Tonsatzes* (3 Quartbände 16., 17., 18. Jh., 1843—47); *Über Herstellung des Gemeinde- und Chorgesangs in der evangelischen Kirche* (1848); *Über den Einfl. des klass. Altertums [im 16. Jh.] auf die Tonkunst* (1850); *Alceste v. Lully, Händel u. Gluck* (1851); *Musikleben u. M. empfinden im 16./17. Jh.* (1851); *Allegor.-poet. Festopern zu Wien im 17. Jh.* (1852), *Zur Gesch. hlg.er Tonkunst* (2 Bde. Abhh. 1850/52). Sehr kennens-werter Briefw. m. Ed. Krüger hg. von A. *Prüfer (1898). Belletristisch: H. J. *Moser, *Die verborgene Sinf.* (1935).

Wintzer, Richard, * 9. März 1866 zu Nauendorf bei Halle, wurde geschätz-ter Zeichner, stud. aber auch bei Rob. *Franz u. auf der Berliner Hochschule 1888—90 Musik, lebt als Musikkritiker in Berlin u. hat sich als liebenswürdiger Liederkomp. einen Namen gemacht (u. a. op. 15, 17, 21, 26, 29, 31, 34, 36), *Duette* op. 35, MCh.e, Kl-Stücke, 3 Opern. Auch schrieb er 2bdg. *Menschen von anderem Schlage* (1912) u. eine auto-biogr. Skizze (NMZ 1916).

Wiora, Walter, * 30. Dez. 1906 in Kattowitz, stud. MW bei *Abert, *Blume, *Gurlitt, v. *Hornbostel (hj.), *Moser, *Schering, *Schünemann, Johs. *Wolf. Seit 1936 am Dt. Volksliedarchiv in Freiburg i. Br. (Mithg. der „Dt. Vld.er“), 1941 Dr. habil, 1942 an die Univ. Posen berufen, Kriegsteiln. Er schrieb: *A. Bruckner* (in *Die großen Deutschen*, 1936); *Die dt. Vld.weise u. d. Osten* (1940); *Die dt. Volksweise* (1941); *Systematik der musikal. Erscheinungen des Umsingens* (1941, auch im Jb. f. Vldf. 7); *Die Aufzeichnung und Herausgabe v. Volksliedweisen* (ebenda 6, 1938); *Das Alter der dt. Vld.weisen* (Dt. Musikkultur 4); *Zur Erforschung des dt. Vld.es* (AfMF 8); *Die Herkunft der Melodien in Kretschmers u. Zuccalmaglios Sammlung* (Beiheft zum Jb. f. Vldf., Hab.-Schr.); Aufsätze; Hg. von „Ital. Madrigale“ (Blumes Chorwerk 5).

Wirbel, Trommel-, Pauken-, Becken-, Triangel-Triller durch raschen Wechsel im Niederfall beider Schlägel.

Wirth, Emanuel, * 18. Okt. 1842 in Luditz (Böhmen), † 5. Jan. 1923 in Berlin, 1854—61 V-Schüler v. Mildner am Prager Kons., 1864—77 KonzM. u. Kons.-L. in Rotterdam, seitdem Bratschist im Joachim-Quartett u. bis 1910 Prof. an der Berliner Hochschule. Auch das Trio H. *Barth-W.-*Hausmann war sehr angesehen.

de Wit, Paul, * 4. Jan. 1852 zu Maastricht, † 10. Dez. 1925 in Leipzig, Vc.ist u. Gambist, gründete 1880 die Zs. f. Instr.bau u. eröffnete 1886 in Lpz. ein *Instr.-Museum. Seine zwei ersten Sammlungen kaufte Berlin, die dritte wurde zum Grundstock des *Heyerschen Mus. Er schrieb: Weltadreibuch d. ges. Musikinstr.-Industrie (1912) u. Geigenzettel alter Meister vom 16. bis 19. Jh. (I 1902, II 1903).

Witkowski (eigentlich Martin), Georges-Martin, * 6. Jan. 1867 zu Mostag-neux (Algier), wurde französ. Offizier, stud. erst 1894—97 bei V. d'Indy (Schola c.), gründete 1902 in Lyon eine Schola cantorum u. 1905 eine große Konzertges.; s. Hauptwerk ist das Oratorium *Poème de la maison*; ferner schrieb er u. a. 1921 *Mon Lac* f. Kl u. Orch., sowie wertvolle Kammermusik (H. *Mersmann IV 81 ff.); sein Stil nähert sich in der freien Kontrapunktik *Honegger.

Witt, Franz X., * 9. Febr. 1834 zu Walderbach (Oberpfalz), † 2. Dez. 1888 zu Landshut, Schüler v. *Proske und *Schrems in Regensburg, 1856 Priester, drei Jahre später Chorallehrer am dortg. Priestersem., 1867—69 Insp. zu St. Emmeram, 1873 päpstl. Dr. phil., seitdem in Pfarrstellen bei u. zu Landshut. Er schrieb als ein Haupt des *Cäcilianismus palestrinische Messen u. Motetten (3 in *Schaueretes Cantual*), die Broschüren *Der Zustand d. kath. KM in Altbayern* (1865), *Über das Dirig. d. kath. KM u. die Streitschrift Das kgl. bayr. Kultusministerium* (1886); Ausgewählte Schriften z. KM, hg. von *Fellerer (Köln 1934); Gründer u. Hg. der Zss. *Musica sacra* (1866—88) und *Fliegende Bl. f. kath. KM* (dgl.).

Lit.: A. Walter, Fr. W. (1889 mit Komp.-Verz.); F. Moissl in *Mus. div.* (Wien, Febr. 1934); Fr. X. W.-Sonderheft: *Der Chorwächter*, Jg. 59, Einsiedeln 1934.

Wizlaw III., Fürst von Rügen, Minnesänger, urkundl. seit 1284, † 11. Nov. 1325, nachdem er in Diensten Erichs IX. v. Dänemark, seines Lehnsherrn, ein fehdereiches Leben geführt. Seine Lieder (neuhochdt. übertr. v. E. Gölzow, Greifswald 1922) und Sprüche mit wertvollen Melodien, deren mehrere auffällig an Dur grenzen, und die seltene Beispiele niederdeutscher weltlicher Musik bilden, enthält ein besonderes Faszikel der Jenaer Lhs. (hg. von Holz, Saran u. *Bernoulli).

Lit.: H. J. *Moser, *Zu den Melodien W.s v. R.* (Musik in Pommern 8 [1940]); A. Dölling, *Die Lieder W.s, schallanalytisch untersucht* (ungedr. Diss., Leipzig 1926).

Woehl, Waldemar, * 31. Aug. 1902 in Lipine (O.-S.), erwuchs in Myslowitz, wo ihn s. Vater (SemML.) unterr., stud. nach Abitur auf d. Akad. f. K.- u. Schulm. (K. *Schubert, *Seiffert, *Thiels, *Jöde), Org., dann in Münster Chordirektor, 1927—32 Lehrer a. der Folkwangschule Essen, dann PrML in Essen und Dortmund, jetzt Leiter d. Musiksch. f. Jugend u. Volk in Villach (Kärnten), seit Jan. 1942 b. d. Wehrmacht. Er bot Bachbuch f. Klspieler und Klbuch f. d. Anfang (1925 Kallm.), Melodielehre (Quelle u. Meyer 1928), Blockfl.schule (Bärenr. 1930), Blfl.trios

und -duos, Sammlg. f. C, Fl u. Kl; bearb. 6 VSon. von de Fesch, 4 Blfl.-Son. von Joh. *Fischer und sämtliche Triosonaten v. *Corelli (Bärenr.), sämtl. Conc. gr. dess. (Peters 1941), SoloV-Son.en (i. Vorb.), Gambenson.en v. K. Fr. *Abel, Bachs QuFlSon.en (Peters), 1 Son. v. *Birkenstock (Nagel) u. 6 kl. Kl-Son. v. Haydn (Schott) und dessen Divertimenti f. Baryton (Bärenr.).

Wölfl, Joseph, * 24. Dez. 1773 zu Salzburg, † 21. Mai 1812 zu London, Schüler beider Mozart u. beider Haydn, lebte 1791—94 in Warschau, dann bis 1799 in Wien, wo er als Stegreifspieler am Kl neben Mozart u. Beethoven gestellt wurde, 1801—05 in Paris, dann in London als Komp. u. Kl-Lehrer trotz abenteuerlicher Züge geschätzt, heut mit 7 Kl-Konz.en, 12 StrQu.en, 20 Kl-Trios, 36 Kl-Son.en u. mehreren Opern kaum noch eine histor. Größe.

Lit.: R. Baum, J. W., Leben u. Kl-Werke (Kassel 1928); W. Hitzig im *Bär* 1926 mit Briefauszügen; P. Egert, *Romant. Kl.son.* (1933) S. 59 ff.

Wölfl, Joseph Venantius v., * 13. Juni 1863 zu Cattaro (Dalmat.), stud. bis 1882 bei Krenn am Wiener Kons., war Kl-Lehrer an der Militärschule zu Weißkirchen, seit 1892/93 in Wien (Votivkirche, Prof.). Er schrieb Sinf.en, Serenaden, Ouv.en, 2 Opern, 4 gedr. Messen, Tedeum, Requiem, Motetten (5 bei Schauerte), Chöre m. Orch., Kammermusik (Kl-Sext., Kl-Quint., V-Son. usw.), MCh.e, Kl-Stücke, Lieder, Kl-Ausz. Mahlerscher Werke; ein Buch *Die Modulation* (1917, 221); Hg. einer Sammlung neuerer *Meisterlieder* (Univ.-Ed.), zahlreicher Bruckner-Werke, schrieb auch *Br.-Erinnerungen* (Gregoriusbl. Jg. 56, 1932).

Lit.: A. Krießmann in *ZfM* 101, 660 ff.

Wohlfahrt, Frank, * 15. April 1894 in Bremen, stud. seit 1910 am Hamburger Vogtschen Kons., seit 1913 am Berliner Sternschen Kons. (*Klatte, Eisner), lebte seit 1914 in Davos, stud. 1919 bei *Kurtz (j.) (Bern), ging 1920 wieder nach Berlin u. lebt seit 1923 meist in Florenz. Er schrieb 4 StrQu.e u. Lieder, ist auch Dichter u. Schriftsteller; ein Werk über Bruckner in Vorber.

Wohlgemuth, Gustav, * 2. Dez. 1863 zu Leipzig, † 2. März 1937 in

Leipzig, besuchte das Lehrerseim. in Grimma, dann das Kons. Lpz., war Lehrer und seit 1891 Chorleiter (Singakad., Leipziger MCh), schrieb MCh.e, leitete 5 Sängerbundesteste, 1907—26 Hg. der Dt. Sängerbundesztg., 1918 Prof. *Lit.*: Fr. Nagler, H. Löbmann und P. Dehne, G. W., s. Leben u. Wirken (Lpzg. 1934).

Wohltemperiertes Klavier, berühmter Sammlungstitel für J. S. Bachs 2 x 24 Präludien u. Fugen in allen Dur- u. Molltonarten (I 1722, II um 1740, erstmals gedr. 1799 durch den Engländer Kollmann, bekannteste prakt. Ausg. v. * Czerny, vgl. auch die Stud.ausg. v. * Busoni), beruhend auf A. * Werckmeisters gleichschwebender * Temperatur, die erstmals verhältnism. reines Musizieren auch in den hohen Kreuz- u. B-Tonarten ermöglichte; harmlosere Nachahmung die gleichnamige Samml. f. Orgel v. B. Chr. * Weber in Tannstedt (hg. v. M. * Seiffert 1934) vgl. A. A. * Klengel.

Wolf, Bodo, * 19. Okt. 1888 in Frankfurt a. M., stud. 1907—10 bei * Klose u. * Motl 1911 (Dr. phil., Diss. *H. V. Beck*) und lebt in Frkft., seit 1941 Leiter der städt. Jugendmusikschule. Orch.-W.e: Epilog zu Othello, Totenfahrt, Ouvertüre, Serenade, Fantasie, kl. Ballettmusik; Sinfonietta f. Singst. und Orch.; *Lobe den Herrn* f. Org., Hr, Trp, Pk; Choralvorspiele f. Org.; Var. f. Kl u. V; Kl-Skizzen geistl. FrCh.e; Motette; Quodlibet a 4; StrQu; Br-Duo; Lieder, zuletzt op. 56, 59, 63, 66, 69; Orch.-Gesänge; Opern *Ilona* (Meiningen 1936); Pantom. *Das Gastmahl des Trimachio*, *Das Wahrzeichen* (Darmstadt 1934), *Heinr. d. III.* (Urauffg. nach dem Kriege), *Der Sittenmeister* (Kom. Oper, in Arbeit); Sinfonie c-moll (1935), Kl-Konz. (1937); Dt. Tänze f. StrO; Septett f. Fl, Ob, Cl u. StrQu. (1943), *Intrade* f. 4 Trp.

Wolf, Ernst Wilhelm, * im (getauft 25.) Febr. 1735 (nicht 1732) zu Großenbehringen bei Gotha, † Ende Nov. (begraben 1. Dez.) 1792 zu Weimar, vertonte 1758 f. d. Jenaer Coll. mus. Picanders *Streit zw. Phöbus u. Pan* (vgl. J. S. Bachs *Dramma per musica*), wurde 1761 in Weimar KonzM., 1768 Hkplm. u. war als solcher zwar Günstling der Herzogin * Anna Amalia, dagegen v. * Goethe abgelehnt. Er vertonte

Opern, Herdersche Kantaten; ein Monodram, Passionsorat., komp. Sinf.en, Suiten, StrQu.e, Kl-Konz.e, Kl-Quint.e usw. Kl-Sonaten (eine in a-moll bot H. *Engel 1931 bei Bisping) u. 2 Liedersammlungen (1775 u. 84). Auch schrieb er: *Kleine mus. Reise* (1784) u. *Musikal. Unterricht* (1788, ² 1804).

Lit.: Joh. Brockt, E. W. W. (Diss. Bresl. 1927, Teildr.); E. W. Böhme in *ZfMW* XV 171f.

Wolf, Hugo, * 13. März 1860 zu Windischgrätz (Südsteiermark), † 22. Febr. 1903 zu Wien; war 1875—77 Schüler des Wiener Kons., aus dem er vom Dir. J. *Hellmesberger entfernt wurde, bildete sich dann selbst weiter, während er sich als Tanzklavierist durchhungerte, war seit der Tannhäuser-Auffg. v. 1875 begeisteter Wagnerianer und Parteigänger Bruckners gegen Brahms (so besonders als scharfer Kritiker am Salonblatt 1884—87); dieser Frühzeit entstammen die Jugendlieder (Lieder verschiedener Dichter, Heine-Lieder hg. 1930), das StrQu d-moll (*Entbehren sollst du, sollst entbehren* 1879/80), die sinfon. Dichtg. *Penthesilea* (nach Kleist 1883), das Chorw. *Christnacht* (1886—89). 1888, mit 28 Jahren, beginnt seine große Zeit: gleich vulkanischen Ausbrüchen kommen solche Genieheimsuchungen über ihn, daß er binnen weniger Wochen ein halbes Hundert Lieder ersten Ranges wie nach Diktat hinschreibt, manchmal 2—3 am Tage — dann wieder Monate quälender Dürre; oft komponiert er einen Dichter restlos für sich aus, jeder derartige Band zeigt seinen sehr eigenen Werkstil. So schleudert er die 53 *Mörieheder* hin, denen er in bezeichnender Lehnstreu des Musikers das Bild des Dichters vorausschickt: wie Wagner das Wortdrama, stellt er die Wortlyrik in den Vordergrund, entwickelt meist aus der natürlichen Sprachmelodie den Gesangspart und verlegt die Gefühlssymphonik in den aufs feinste durchgeformten Klavieranteil — so die von Schubert zu Schumann gewachsene Literarisierung des Liedes fast an die Grenze treibend, da seine Gesänge sich streckenweise wie zart-reizsames, nachträglich hineinkontrapunktiertes Rezitativ zum klavieristischen Stimmungsgemälde ausnehmen — immerhin siegt in vielen Glücksfällen doch auch eine

fast schubertisch überschwengliche Gesangsmelodik. Wolfs Deklamationsprinzip geht zwar (im Gegensatz zu Brahmscher Zwangsläufigkeit des musikalischen Einfalls) auf Wagner zurück — Hans Sachsens Versbau-Lehrstunde an Beckmesser im 2. Akt der Meistersinger —, ebenso mancher Zug hochromantisch gewürzter Alterationsharmonik; trotzdem verbietet sich für Wolf die Spitzmarke „Wagner des Liedes“ schon durch den gänzlich andersartigen Personalstil —, er hat nichts von Wagners monumentaler Breite, sondern schreibt meist schlank-nervös, steirisch hell aufbegehrend, flackrig-begeistert, ein scheuer Ekstatiker voll Zorn u. Seligkeiten, auch mit groteskem Humor. In das Mörike-Fieber hinein verschränkt sich bereits der größte Teil der *Eichendorff-Lieder*, die — zwischen Schumanns u. Pfitznerns Waldgemälden — vor allem die fantastischen Einzelgestalten malen; unmittelbar schließen im Winter 88/89 die 51 Goethe-Lieder an, die in sich wieder dichterische Werkkreisstile in den Gruppen aus *Wilhelm Meister*, aus den Balladen, aus den Rokokogedichten, aus dem *Westöstl. Divan* absondern. Auf der Jahresscheide 89/90 entstehen die leidenschaftlichen Stücke des *Spanischen Liederbuchs* nach Geibel (s. auch *span. Musik, Schluß) dann Lieder nach G. Keller u. verschiedenen Dichtern. Der Winter 1891/92 brachte die kostbare Ernte der 46 Weisen zu P. Heynes *Italienischem Ldb.*, „wohl das Feinste u. Eigenste, das ihm auszusprechen vergönnt gewesen ist: Geplänkel mit blitzend geschliffenen Waffen im durchgeistigten Liebeskampf eines miniaturhaften Liederspiels. Ohne bewußte Italienerzüge malt die Musik wunderbar treffsicher toskanischen *Rispetti*-Anstand, wenn auch nur als schamhaft-spielerische Verkleidung unseres eignen, erregten Empfindens. Auf kleinstem Raume wechselt die Harmonik rasch in wahrhaft lichtdurchfluteten Klängen, in rhythmisch feingliedrigem Vortrag schmiegt sich die Gesangslinie jeder kaumspürbaren Wendung des Gedichtes an, elektrische Leidenschaftlichkeit durchzuckt die selbstsam dünne u. doch warme Luft“ (H. J. Moser, *Gesch. d. dt. Musik* III²390—99). Eine süddt. Reise 1890 gewann ihm

— zumal durch den schwäbischen Hausbuchcharakter des Mörike-Bandes — ersten Widerhall bei fernen Freunden (E. *Kauffmann, D. v. Liliencron, *Humperdinck, A. *Mendelssohn [j.]). Nach jahrelanger Ebbe gelang ihm 1895 plötzlich die Vertonung der komischen Oper *Der Corregidor* (nach einer Novelle des modernen Spaniers P. Alarcón v. Rosa Mayreder unter Verwendung von Stücken seines *Span. Ldbs.*) — seit der Urauffg. Mannheim 1896 eines unserer geistvollsten Lustspiele in Musik. 1897 schrieb er noch die drei tiefeschürfenden *Michelangelo-Lieder* (dt. Nachdichtg. en v. Robert-tornow) — sie üben eine Abschlufaufgabe aus wie Brahmsens *Ernste Gesänge*; denn wenn er auch sogleich an einen zweiten Alarcónstoff ging (Oper *Manuel Vanegas*), H. W.-Vereine in Wien u. Berlin entstanden u. *Heckel in Mannheim die Ges.-Ausg. der Lieder übernahm (jetzt in Folio u. Oktav bei Peters), so brach bei ihm im Herbst 1897 Verfolgungswahn aus, der in Gehirnerweichung überging. Nach einem Selbstmordversuch verfiel er in der Landesirrenanstalt. „Erstaunlich hat sich seither Wolfs Liedervermögen im Konzertleben u. vor allem trotz seiner techn. Ansprüche auch im dt. Hause ausgebreitet — das Stuttgarter H. Wolf-Fest 1906 (Festschr. v. K. *Grunsky) war ein Markstein der Bewegung. Heut steht W. als „der Andere“ des Liedes neben Schubert, keiner hat sich zu seiner Zeit mit so heiligem Fanatismus, so unbedingter Sachlichkeit den Dichtern hingegeben, keiner so starke Gefühlsverdichtung in kleine Formen gepreßt; W. ist noch Nerv von unserm Nerv, Puls von unserm Pulse — wer ihn sich völlig zu eigen macht, wird tiefere Erkenntnis auch von sich selbst gewinnen“ (a.a.O.).

Weitere Werke: Musik zu Ibsens *Fest auf Solhaug* (1890/91); *Ital. Serenade* f. kl. Orch. (oder StrQu, 1893/94); Scherzo und Finale f. gr. Orch. (aus d. Nachlaß hg. von H. Schultz 1940); 6 a capp.-Chöre (Eichendorff), 1881; Chöre m. Orch.: *Elfenlied* (Shakespeare, 1888 bis 91); *Der Feuerreiter* (Mörike, 1888 bis 92), *Dem Vaterland* (Reinick, 1890 bis 97), Frühlingschor aus *Manuel Vanegas* (1897); 16 Lieder instr. er selber, andere M. Reger, ders. bearb. auch mehrere mit Orgel oder f. Kl. allein; W.s Kritiken hg.

v. Batka und Werner 1911. Briefe: an E. Kauffmann, hg. v. Hellmer 1903; an H. *Faßb., hg. v. M. Haberlandt 1904; an O. Grohe, hg. v. H. Werner 1905; an Paul Müller (hg. v. dems., Petersjb. 1914); Familienbriefe, hg. v. E. v. Hellmer 1912; aus dem Irrenhaus, hg. v. K. Braun-Prager (Die Musik XXII/1); an R. Mayreder 1921, an Potpeschnigg 1923. Auswahlen der Lieder 1934 bei Peters, Schott, Br. u. H. Nachgelassene Lieder u. Instr.-Werke, hg. v. R. *Haas und H. *Schultz erschienen im Mw. Verlag Leipzig seit 1935.

Lit.: R. Litterscheid, H. W. (Athenaion 1939); E. *Decsey (j.), H. W. (4bdg. 1903—06, einbdg. 1919); E. *Newman (j.), H. W. (London 1907, dt. v. H. v. Hase 1910); Eug. *Schmitz, H. W. (Reclam); K. *Grunsky, H. W. (1928); M. Morold, H. W. (1912, 20); H. *Schultz, H. W. (In: W. Andreas und W. v. Scholz, D. großen Deutschen Bd. 5, Berlin 1937); H. J. *Moser, Nachlaßlieder (Allg. Mus.-Ztg. LXIII und Musikwoche 41, 1936); ders., Das dt. Lied seit Mozart I 260 ff., II 138 ff., R. Prati, H. W. (Turin 1914); B. Benévisti-Viterbi, H. W. (Rom 1931); Erinnerungen von M. Haberlandt (1903 211), Paul Müller (1904), R. Batka (1912), G. Schur (1922), H. Werner (1913); K. Heckel, H. W. in s. Verh. zu R. Wagner (1905); H. Werner, Der H. W.-Verein in Wien (1922); E. v. Hellmer, Der Corregidor (1900); Ges. Aufsätze über H. W., hg. v. H. W.-Verein (I mit Vorw. v. H. Bahr 1898, II 99); K. Varges, H. W. als Kritiker (Diss. Gießen 1932, gedr. 34); J. Pezold, H. W.s Lieder (Diss. Lpz. i. Vorh.) G. Bieri, dgl. (Diss. Bern 1933); H. Dinghofer, dgl. (Diss. Wien 1933); K. *Huschke, Unsere Tonm. Bd. 4/5; V. O. Ludwig, Mörike in der Lyrik H. W.s (Wien 1930); W. Salomon (j.), H. W. als Liederkomp. (Diss. Frkft. 1924); W. Jarosch, Die Harmonik in den Liedern H. W.s (Diss. Wien 1927). — H. W.-Dichtungen: D. v. Lilientron, *An H. W.* (Gedicht 1890); Marschall, Der Dämon (Roman 1930). — Grabdenkmal auf dem Wiener Zentralfriedhof.

Wolf, Johannes, * 17. April 1869 in Berlin, stud. dort 1888—92 Germanistik u. unter Ph. *Spitta MW (1893 Dr. phil.

in Leipzig), seit 1899 auch an der Berliner Hochschule, wurde 1902 Privatdoz. an der Univ. Berlin (1908 Prof., 1922 Hon.-Prof.), war 1907—27 zugleich Lehrer f. MG am KM-Inst., seit 1913 Bibliothekar an der Staatsbibl. Berlin, 1928 bis 34 Dir. der zu ihr gehörenden Musiksammlung, auch durch Jahre Vors. d. Dt. Mus.-Ges. und in der Internat. Ges. f. MW seit Beginn Vertreter Deutschlands, ausgezeichnete Lehrer besonders auf dem Gebiet der Notationskunde u. der *Scriptores de musica*, dem man bedeutende Quellenschließungen verdankt. Er schrieb: Diss. Ein anon. Musiktraktat d. 11./12. Jhs. (Vj. IX); Zur MG. d. 14. Jhs. (Km. Jb. 1899); Du Fay u. s. Zeit (SbIMG I); J. R. Ahle (II); Florenz in der MG d. 14. Jhs., Luther u. die mus. Liturgie (III); Beitrag zur Diskantlehre d. 15. Jhs. (XV); *Gesch. d. Mensuralnotation 1250—1460* (3bdg. 1905, I. Darstellg., II. Beispiele, III. Übertr.); Dt. Lieder des 15. Jhs. (Lilien-cron-Festschr. 1910); *Hdb. d. Notationskunde* (I 1913 [Choral- u. Mens.-Not.], II 1919 [Tabulaturen, Reformversuche, Stenogr.]); *Die Tonschriften* (Jederm.-Bücherei 1924, die er leitet); Kl. MG I—III (1925—29) nebst Beisp.-Sammlg. (Alte Sing- u. Spielmusik [1926—31]), auch alles in einem Bde. (1930), span. v. *Angles (Barc. 1934); Zur Gesch. d. Musikabt. der Staatsb. Berlin (1929); Altfläm. Lieder des 14./15. Jhs. [Croeser v. Bergen] (Kongr.-Ber. Basel 1924) nebst Übertragungen (1936, noch ungedr.); Beethoven Kirchenmusiker? (Kongr.-Ber. Wien 1927); Aufgaben des ev. K.-Mers in gesch. Beleuchtg. (KM-Kongr. Berlin 1927); MW. u. mw. Unterr. (Kretzschmar-Festschr. 1918); *L'arte del biscanto da Jacopo da Bologna* (Kroyer-Festschr. 1933); Die Tänze des MA.s (AfMW I); Ein Breslauer Mensuraltraktat d. 15. Jhs. (dgl.); Lieder d. Reformationszeit (VII.); C. M. v. Weber (VIII.); Das ev. GesB. in Vergangenh. u. Zukunft (Petersjb. 1924); D. Stamm-buch d. Georg Fabricius (Festschr. für *La. Laurencie 1933); Eine dt. Quelle geistl. Mus. a. d. Ende d. 15. Jhrdts. (Petersjb. 1937); Dt. Lieder d. 15. Jhdts. (Festschr. f. A. *Scherling, 1937); *Bonaiutus de Casentino* (Acta musicol. 1937); *L'Italia e la musica religiosa medievale* (RMI 42, 1938); *Musik u. MW*

(P. Raabe-Festschr. 1942). — Hg. der Ges.-Ausg. J. *Obrechts und von anon. 3stg. en Liedern des 15. Jh. f. d. Vereenig. v. Nederl. MG., der *Musica practica* von *Ramis de Pareja (Beiheft IMG 1901); von J. R. *Ahles Ausgew. Gesangw. (DTD V), v. H. *Isaacs Weltl. Werken (DTÖ XIV 1 u. Nachtr. XVI 1), G. *Rhaws Neue dt. geistl. Ges. f. d. gemeinen Schulen (DTD 34), der Veröffentl. der Musikb. P. Hirsch (j.) (Caza, Conforto, Spataro, Luthers Dt. Messe), v. 100 *Schrifttafeln* (Bückeburg 1922/23); 1927/28 eine Samml. Chor- u. Hausmusik (Wölbung); Part.-Ausg. des *Squarcialupi-Codex (1943); Mithg. der Sbde. IMG 1899 bis 1904 und Haupt-Mitarb. des *Corpus script. de musica m.-ae.* f. d. Berliner Akad. d. W. — 1929 erschien eine J. W.-Festschr. Vgl. Nachtr. Engl. Musik.

Wolf, Winfried, * 19. Juni 1900 zu Wien, erwuchs in Berlin, wo er bei *Lütschg Kl. bei Fr. E. *Koch Kompos. studierte; wurde 1934 Prof. an der Hochschule, konzertierte als (zumal „romantischer“) Pianist (Europa, Amerika) und leitet Kurse in Potsdam und Lissabon; schrieb ein KlKonz., OrchVar., Kammerk., Lieder. — Sein Bruder Reinhard W., * 6. Sept. 1904 in Berlin, ist Solobr. des Philh. Orchs., spielt Viola d'amore und hat ein Trio f. alte Musik mit *Ramin (Cembalo) und *Grümmer (Gambe).

Wolf-Ferrari, Ermanno, * 12. Jan. 1876 zu Venedig als Sohn eines dt. Malers (dessen Vater war Pfarrer zu Weilheim [Baden], später in Dossenheim gewesen) und einer Italienerin, stud. 1893 bis 95 bei *Rheinberger (München), war 1902—07 Dir. des Lic. mus. in Venedig, lebte meist in Oberbayern, jetzt in Krailling bei München, neuerdings auch Lehrer an der Reichshochschule Mozarteum; er ist der geistvolle Erneuerer des Buffostils in den Opern *Le donne curiose* (= *Die neugierigen Frauen*, München 1903); *Die vier Grobiane* (München 1906); *Susannens Geheimnis* (München 1909); *Der Liebhaber als Arzt* (Dresden 1913), *Sly* (Mail. 1927, Dresden 28); *La vedova scaltra* = *Die kluge Witwe* (Berlin 1930); *Il Campiello* (1936, Dt. Erstauffg., München 1937); *La dama Boba* (Mailand 1937, dt. Erstauffg. Berlin 1940); *Der Kuckuck von*

Theben (= *Amphitryon*, Hannover 1943); in *Der Schmuck der Madonna* (Berliner Kurfürstenoper 1911) neigt er zum *Verismo etwa *Puccinis; andere Bühnenwerke (Aschenbrödel, 1902, Das Liebesband der Marchesa, 1925, Das Himmelskleid, 1927) haben sich nicht durchgesetzt. Das kleine *Mysterium Talitha kumi* (= *Die Tochter des Jairus* op. 3) und das große Chorwerk *La vita nuova* (Dante, 1903) bezaubern durch süße Schwärmerei. Ferner schrieb er eine Serenade f. 5stg. StrO., Kammersinf. op. 8, 2 V-Son.en, Kl-Quint., 2 Kl-Trios, Kl-Stücke, Rispetti; Idillio-Concertino und Suite-Concertino (1932). Auch schrieb er: *Considerazioni attuali sulla musica* (Siena 1943).

Lit.: A. C. Grisson, E. W.-F. (Bosse 1941); E. L. Stahl, E. W.-F. (Salzbg. 1936); R. De Rensis, E. W.-F. (Maild. 1937); W. *Mauke in RMI XI und XIII, L. *Torchi ibid. X; E. Desderi im *Pianoforte* (Febr. 1925).

Wolftrum, Philipp, * 17. Dez. 1854 in Schwarzenbach (Ob.-Franken), * 8. Mai 1919 in Samaden, kam vom Seminar in Altdorf auf die Münchner Musiksch. zu *Rheinberger u. *Wüllner, war 1878—84 SemMusL. in Bamberg, dann in Heidelberg Org., UnivMD u. seit 1895 Chorleiter des Akad. GV.s, des von ihm gegr. Bach-V.s, auch der Feste des Ev. Kges-V.s f. Baden. 1891 wurde er Leipziger Dr. phil., 1898 Heidelberger etatsm. Extraord. f. MW, 1907 GMD, 1910 D. (Hdlbg.), 1914 Geh. Hofrat. Als Parteigänger der Neudeutschen schlug er (ähnlich wie *Mottl) eine etwa v. Liszt herkommende Brücke zu Bach, kämpfte für Erneuerung der Programme wie des Podiumbaues u. trat für *Strauß, *Schillings, *Reger ein (Hdlbg. er Musikfeste 1909, 11, 13). Seine Schüler sind Fritz *Stein, K. *Hasse, Rud. Volkmann u. H. M. *Poppen. Sein Hauptwerk ist ein *Weihnachtsmysterium* (1899, dazu E. Istel [j.], Das dt. Weihnachtsspiel, 1900); dann die Orgelwerke: 3 Son.en, 57 Vorspiele f. d. bad. Landesk., 2 Hefte Orgelvorsp. u. Kirchenmelodien, 3 Tondichtungen op. 30; ferner schrieb er VcSon, KlTrio m. Br., KlQuint., StrQu, eine Ouv. (1914), *Das gr. Hallelujah* (Klopstock), Lieder, gemCh.e, MCh.e, KlStücke, Sammlg. Der ev. Kirchenchor. — Fer-

ner schrieb er: *Entstehg. u. erste Entw. d. ev. KL.es in musik. Beziehg.* (Diss. 1891); *Rhythmik* (f. d. polyrh. Choral gegen Prof. Cornill in Königsbg. 1894/95); *J. S. Bach* (2bdg. 1906, I *12, ein sehr tüchtiges Buch, aber einseitig polemisch, z. B. gegen Händel, eingestellt; russ. v. Braudo 1912); *Luther u. d. Musik*, Luther u. Bach (1917/18).

Lit.: K. *Hasse in ZfMW I (1919); Fr. *Stein in Mptl. V/7.

Wolffurt, Kurt v., * 7. Sept. 1880 in Lettin (Livl.), stud. Naturw. in Dorpat, Lpz., München, seit 1901 auch Musik am Leipziger Kons., 1902/03 Privatschüler v. Reger u. M. *Krause, lebte in München, war 1911/12 Thkplm. in Straßbg., dann Cottbus, während des Krieges Dir. einer Papierfabrik in Rußl., 1917/18 in Stockholm, seitdem in Berlin, wo er 1932 Sekr. d. Musikabt. d. Akad. d. K. wurde; 1936 Leiter der Komp.klassen am Kons. d. Reichshauptst.; er schrieb Lieder (op. 1, 2, 10, 11, 13, 35), Quartettgesänge, 10 leichtere Klavierstücke op. 29; StrQu.; a-capp.-Chöre op. 26, Kantate *Denk an uns* op. 31, Var. über alte dt. Vld.er op. 32/33, Chorwerke (Rhaps. aus Faust, Hymnus des Moses, Klagode, Hymne); f. Orch.: Hymne an die Nacht, Gesang des Meeres, Tripelfuge op. 16 (1928), Conc. gr. op. 20, Musik f. StrO. u. Pk op. 27, Serenade op. 28, 3 Stücke (1934); kom. Oper *Der Tanz um den Narren* (nach Molière v. Frank Thieß); kom. Oper *Dame Kobold* (Kassel 1940); Oper *Vannina Vannini* (nach Stendhal v. Schulz-Gellen, im Druck); Weihnachts-orat. op. 23 (1932); Landsknechtschoral op. 18; KlKonz. (1934); Vorspiel zu einer Komödie op. 30 (Berlin 1940); Tartini-Var.en op. 37. Auch schrieb er eine gute Biogr. *Mussorgskys (1927) und bereitet ein Buch über Tschaiowski (auf Grund der russ. Ausg. der Briefe an Frau v. Meck) vor.

Wolgast, Johannes, * 2. Juli 1891 in Kiel, † 24. Okt. 1932 in Leipzig, stud. 1914 in Leipzig (*Straube, *Riemann, *Pembaur), Kriegsteilnehmer, stud. seit 1919 in Leipzig weiter unter *Schering u. *Abert (1923 Berliner Dr. phil., Diss. *Georg Böhm*), wurde 1924 Straubes Ass. am Km.Inst. Lpz. sowie MGLehrer u. Bibl. am Kons., gründete u. leitete die Veröffentl. des Inst. (Landeskirche Sach-

sen), in deren Rahmen er die GesAusg. Böhms hg. I. Klavier- u. Orgelwerke [1927], II. Vokalwerke [1932]); ferner schrieb er ein ausführl. Werkverz. zu J. S. Bach, eine Abh. über J. Fr. *Fasch u. Zinzendorf (beides ungedr.); Karl *Straube (1928); Mithg. d. Zs. *Musik u. Kirche*.

Lit.: Fritz *Dietrich in ZfMW XV 125ff.

Wolkenstein, Oswald, v., * 1377 auf Burg Wolkenstein im Grödeners Tal (Tirol), † 2. Aug. 1445 auf s. Burg Hauenstein, war nach Jhh. der Typik der erste große Realist des Minnesanges (G. Roethe in der Dt. Rundschau Nov. 1923), der nach dem *Münch v. Salzburg, Heinr. *Loufenberg u. Graf Hugo v. Montfort am stärksten aus der Monodie in die Polyphonie überleitet. Wilde Abenteuerjahre trieben ihn bis nach Rußland, Persien, Griechenland u. Spanien, er besuchte mit König Ruprecht 1401 Norditalien (*Ars nova!), mit Kaiser Sigismund das Konstanzer Konzil u. Frankreich (daher sein Vogelstimmen-Motetus nach Johs. Vaillant) u. legte 2 Hss. an (Wien u. Innsbruck), nach denen Schatz u. *Koller s. mus. Werke als DTÖIX 1 (1902) herausgaben. Er erlebte das Greisenalter des Minnesanges, die jungen Mannesjahre des Meistergesanges u. die Kinderjahre des histor. Volksliedes, zu denen allen er Beiträge lieferte (s. Rauffehdeballe bei H. J. *Moser, Minnesang u. Volkslied); seine Kanons (**Fugae*) sind frische Gesellschaftskunst, zu s. mehrstg. en Tanzliedern siehe „Takt“ Notenbeisp. 1; er setzt die dram. Tageliedszenen der Mondseer Lhs. steigernd fort u. leitet zu den 3stg. en Hofweisen des Lochamer Ldbs. unmittelbar über.

Lit.: H. J. *Moser, Gesch. d. dt. Musik I 519ff.; W. Marold, Kommentar z. d. Liedern W.s (Diss. Göttingen 1927); Jos. Schatz, Sprache u. Wortschatz O.s v. W. (Akad. d. W. Wien Bd. 69, 1930); A. Graf Wolkenstein-Rodenegg, O. v. W. (Innsbr. 1930); H. Loewenstein, Wort u. Ton bei O. v. W. (Diss. Königsberg 1933); H. Rosenberg (j.), Unters. über die dt. Liedweise im 15. Jh. (1931). Schering Beisp. 46.

Wolfgangt, Edgar, * 18. Juli 1880 zu Wiesbaden, wo er das Kons. be-

suchte, um dann 3 Jahre bei H. *Heermann in Frkft. a. M. V zu studieren, trat 1900 ins Kgl. Orch. zu Hannover ein u. wurde 1903 KonzM. des Gewandhauses, 1928 Prof. Er ist Schwiegersohn v. *Nikisch, seit langem KonzM. des Festspielorch.s in Bayreuth u. Führer des Gewandhausquartetts.

Wolpert, Franz Alfons, * 11. Okt. 1917 in Wiesentheid (Main), stud. 1937 bis 39 in Regensburg bei Th. Schrems und C. *Thiel, dann Komp. in Salzburg bei E. *Wolf-Ferrari 1939—41. Seit 1941 Lehrer der Reichshochschule Mozarteum Salzburg. Schrieb: Liederzyklen (nach Minnesängern 1939, Nietzsche 1940, Eichendorff 1940, Uhland 1941, Lenau 1941, Hölderlin 1942, Nietzsche 1942, Storm 1942, Goethe 1942), Sonate für Vc und Kl 1940, 2 Streichqu. 1941, 1942, Sonate f. Br u. Kl 1943, Klavierstücke, Orgelst., Chöre, Tänze f. Orch., Musik zum „Sommernachtstraum“ 1942 bis 43, Intrade f. Orch. nach *Hofhaimer 1941. Ferner Mozart-Bearbeitungen f. Kl und Orch. (hs.).

Lit.: Müller von Asow im „Figaro“, Wien Okt. 1941.

Wolzogen, Hans Paul Frh. v. (Sohn des Schweriner Intendanten Alfred v. W. [1823—83] u. Halbbruder des Dichters Ernst v. W. [1855—1934]), * 13. Nov. 1848 zu Potsdam, † 2. Juni 1938 in Bayreuth, stud. 1868—71 in Berlin vergleichende Sprachwiss. und Mythologie, lebte dann auf Schloß Kalbsrieth (Thür.), bis ihn R. Wagner 1877 nach Bayreuth berief, wo er seitdem als Hg. der *Bayreuther Blt.* wirkte. Als einer der Ersten hat er den Begriff des *Leitmotivs durchgeführt. Neben zahlr. dichterischen Übertragungen (Edda, Aeschylus usw.) und Libretti schrieb er lebensvolle *Erinnerungen an R. Wagner* (1883, Reclam); ferner u. a.: *Der Nibelungenmythos in Sage und Lit.* (1876); *Themat. Leitf. durch d. Ring d. N.* (1876 u. ö.); *Die Tragödie in Bayreuth u. ihr Satyrspiel* (1876, 581); *Grundlagen u. Aufgab. d. Patronats-V.s* (1877); *Siegfried* (1879); *Parsifal* (21 1914); *Die Sprache in Wagners Dichtungen* (1877, 281); *Tristan* (1880); *Was ist Stil?*, was will W.? (1881); *Unsere Zeit u. unsere Kunst* (1881); *Die Religion des Mitleidens* (1882); *Die Idealisierung d. Theaters* (1885); *W.s Lebensbericht*

(1879 engl., 1884 dt.); W.s Helden-gestalten (286); Wagneriana (88); W. u. d. Tierwelt (1890, 21910); Großmeister dt. Musik (1897); W.s ausgew. Schriften über Staat, Kunst, Religion 1864—81 (1902, 214); W. über den Fliegenden Holländer (1901, 214); W.-Brevier u. Bayreuth in R. Strauß' Musik (1904); Mus.-dram. Parallelen (1906); E. T. A. Hoffmann u. W. (1906); W. (1905 in Riemers Die Dichtg.); Von dt. Kunst (1906); Entwürfe zu Meisters., Tristan, Parsifal (1907); Aus W.s Geisteswelt (1908); Kunst u. Kirche (1913); E. T. A. Hoffmann, der dt. Geisterseher (1922); R. Wagner und seine Werke (1924); Wohltäterin Musik (1925); Musik u. Theater (1929); auch verdeutschte er *Schürés *Drame musical* 1877 als Das mus. Drama u. bot 1922 eine Bühnenumfassung des Textbuches zu *Hoffmanns *Undine*.

Lit.: Autobiogr. *Lebensbilder* (Bosse 1923); Nachruf in Dt. Allg. Ztg., 3. Juni 1938.

Wood (spr. wüd), Charles, * 15. Juni 1866 zu Armagh, † 12. Juli 1926 zu Cambridge, wo er seit 1888 als ThLehrer u. Org. wirkte (1894 Dr. mus.) u. 1924 Nachf. seines Lehrers *Stanford als Musikprof. wurde; er schrieb Orch.-Var.en, Chorwerke, gedankentiefe Lieder u. bot Bearbb. irischer Volksweisen.

Wood (sp. wüd), Henry Joseph, * 3. März 1869 (Grove: 70) zu London, begann 1893 als Org., stud. an der Royal Acad. of M. (*Prout, *Macfarren, *Garcia), wurde 1890 Opernkplm. u. ist seit 1895 Dirig. der Sinf.-Konz. in Queens-hall (1911 Sir, 1926 Dr. mus. h. c. v. Oxford), schrieb KM, ein Orat., Operetten u. kom. Opern sowie 1896 eine Gesangsmethode, die 1927/28 4bdg. als *The gentile art of singing* erschien.

Lit.: Rosa Newmarch (j.), H. W. (1904).

Woodridge (spr. wuldridse), Harry Ellis, * 28. März 1845 zu Winchester, † 13. Febr. 1917 zu London, wo er seit 1854 lebte, war bis 1894 prakt. Kirchenmaler u. las auch noch seit 1895 als Oxforder Prof. nur über Malerei, stud. aber schon seit 1865 daneben MW, bot 1890 (im Anh. zu Groves *Dict.*) eine Studie über die metr. Psalmen v. Th. Sternhold 1549; 1893 gab er 2 Bde. *Old Engl. Popul. Music* (nach Chappel)

neu heraus, 1896 die durch Faksimiles ergiebige Quelle *Early Engl. Harmony*, 1899 (mit R. Bridges) das *Yattendon Hymnal*. Seine Hauptleistung wurden Bd. 1 u. 2 der *Oxford History of Music* (I 1901, 29, II 1905, 232); ferner gab er (mit *Arkwright) in der Purcell-Ges.-Ausg. dessen kirchl. Werke neu heraus u. lieferte Abhh.' für den *Musical Antiquary* 1910 u. 12.

Worttonverhältnis, von H. *Abert geprägte Fragestellung, um die wechselnden Standpunkte der Tonsetzer u. der mg. Epochen zur Textvorlage zu erfassen.

Lit.: H. *Abert, Wort u. Ton in der Musik d. 18. Jhs. (AfMW V u. Schr. u. Vortr. S. 173ff.); R. *Gerber, Wort u. Ton in den *Cantiones sacrae* v. Schütz (Abert-Gedenkbuch S. 57ff.); J. *Müller-Blattau, Wort u. Ton im 17. Jh. (Kongr.-Ber. Basel 1924); R. Ganzer, Dichtg. u. Musik im Anf. d. 18. Jhs. (1931); W. *Gurlitt, Musik u. Rhetorik (Zs. Helicon Jg. V, 1943); G. del Valdel Paz, *Musica e poesia nei primordi del Melodramma it.* (Bologna 1929); A. Farinelli, *Nel mondo della poesia e della musica* (Rom 1939); J. *Pizzetti, *La musica delle parole* („Musica“ I, Florenz 1942); C. Rovroni, *Parallelismi di composizione mus. e letteraria* (Rom 1942); S. Bergmanns, *Musique et littérature* (Brüssel 1943). Vgl. auch Libretto.

Wotquenne (spr. -kenn), Alfred, * 25. Jan. 1867 zu Lobbes (Hennegau), Schüler v. *Gevaert am Brüsseler Kons., dessen hochverdienter Bibliothekar er schon 1894 wurde (bis 1919 auch Studieninspektor). Er bot den vielbändigen Katalog der von ihm noch bedeutsam gemehrten Sammlung (1894—1914 fünf Bde. gedr.) u. schrieb: *B. Galuppi* (1899, 21902); Katalog italienischer Opernlibretti (1901); Them. Werkverz. von Gluck (1904), von Ph. Em. Bach (1905), L. Rossi (1909); Alphabet. Verz. der Arienanfänge bei Zeno, Metastasio u. Goldoni (1905); ferner ist er Hg. der Sammlungen *Repertoire Wotquenne* (Bd. 1—4 bei Oertel) u. *Chansons it. du 16e siècle* (= Verovios 4stg. Canzonetten v. 1591), nachdem er Gevaerts *Repert. classique* u. *Rep. franç. ... de l'ancien chant class.* fortgesetzt hatte. Auch hat

er zu Studienzwecken 18 000 ital. Kammerkantaten d. 18. Jhs. verzettelt.

Woyrsch, Felix, * 8. Okt. 1860 zu Troppau (österr. Schles.), stud. bei Chevallier in Hamburg, erarbeitete aber das Wesentliche selbst u. lebt in Altona, wo er 1894 Dir. d. Kirchenchors, 95 Org., 1901 Prof., 1903 Dir. der städt. Sinf.- u. Volkskonzerte wurde (1930 im Ruhestand). 1917 Mitgl. der pr. Akad. d. K. — W. war ein ausgezeichnete Kirchenchorleiter, dessen prakt. Erfahrungen ihn auch zu einem besonderen Meister des Satzes gemacht haben; sein weltl. Oratorium *Totentanz* (op. 51), die geistl. Werke *Geburt Jesu* (op. 18), *Passionsoratorium* (op. 45) u. besonders *Da Jesus auf Erden ging* gehören zum Besten heutiger Zeit. Ferner schrieb er f. Orch.: sinf. Prolog zur *Divina Commedia* op. 40; 6 Sinf.: c-moll op. 52, C-dur op. 60, es-moll op. 70, F-dur op. 71; (6. Sinf., Hambg. 1941); 3 Böcklin-Fantasien op. 53; Ouv. zu Hamlet op. 56; V-Konz. (Skaldische Rhaps.) op. 50; StrSext. op. 72; 4 StrQu.e op. 55, 63, 64, 74; Kl-Quint. op. 66; Kl-Trio op. 58; 3 Opern: *Der Pfarrer von Meudon* (Hbg. 1886); *Der Weibekrieg* (1890); *Edward* (Bar. Orch.) op. 12; *Ode an Aphrodite* (S, FrCh, Orch.); MCh.e mit Orch.: *Der Vandalen Auszug* op. 31, Dt. Heerbann op. 32, Ode an den Tod op. 57, Da lachte Schön Sigrid op. 54; gemCh. u. Orch.: *Vision des Jesaja* op. 73; Lieder op. 2, 3, 6, 9, 14—16, 19, 26, 31, 35, 47, 67; MCh.e op. 4, 11, 19, 24, 28, 30, 36—38, 41, 57, 68; gemCh.e op. 7, 10, 21, 25, 29, 33 (3 Hefte alte Volksl.), 42, 46; 3 achtstg.e Motetten op. 69; FrCh.e op. 34; 10 Choralvorsp. f. Org. op. 59; Passac. über *Dies irae* dgl. op. 62; Kl-Stücke op. 8, 13, 17, 23, 44, 48. Kürzlich schrieb er noch rund 50 feine Lieder (hs.). — Eine treffl. Ausw. Schützscher Chöre (meist liturg.) in 3 Heften (Fritzsch 1894).

Wührer, Friedrich, * 29. Juni 1900 in Wien, Schüler v. Franz *Schmidt und Jos. *Marx, stud. a. d. Univ. Jura u. MW (Dr.), 1921 Lehrer a. d. Akad. d. Musik in Wien, 1926 Prof., 1933 in Berlin, 1934 Hochschule Mannheim, 1936 Nordmarkschule Kiel, 1938 wieder an der Reichshochschule Wien, vielreisen-

der gediegener Pianist. Kompos.: Str-Qu., Lieder. Schrieb über Fr. *Schmidt (dessen Kl-W.e f. d. linke Hand er zhdg. bearbeitete), über Pfizner, Beethoven, *Rachmaninoff.

Wüllner, Franz, * 28. Jan. 1832 zu Münster i. W., † 7. Sept. 1902 zu Braunfels (Lahn), stud. bei A. *Schindler in Münster u. Frkft. a. M., besuchte die Besten in Berlin, Brüssel, Hannover, Leipzig, konzertierte als Pianist mit Beethovens letzten Sonaten, siedelte sich 1854 in München an, wirkte 1858 bis 64 als städt. MD in Aachen, dann wieder in München, wo er den Hofkirchenchor, 1867 auch die Chorklasse der erneuerten kgl. Musikschule übernahm — dafür s. bekannte *Chorschule —, u. 1869 Nachf. *Bülows als Dirig. der Hofoper wurde (er leitete die Urauffgen. v. *Rheingold* u. *Walküre*). 1870 wurde er 1. Hkplm., 1875 Prof., auch Dr. h. c. (München). 1877—82 war er (zwischen *Rietz u. *Schuch) Dresdener Hkplm. u. KonsDir., leitete 1883—84 mit anderen die ersten Konzerte des Berliner Philh. Orch.s u. wurde 1884 als Nachf. F. *Hillers (j.) in Köln Dir. des Kons. u. Leiter der Gürzenichkonz.e, als der er noch für die Sinf. Dichtungen des jungen R. *Strauß glänzend eingetreten ist. Der Tonsetzer v. Chorwerken, Kammermusiken, Liedern u. Chören hat freilich nicht gleichen Nachruhm wie der noch heute im Rheinland verehrte Dirig. davongetragen.

Sein Sohn Ludwig W., * 19. Aug. 1858 in Münster, † 20. März 1938 in Kiel, stud. in München, Berlin, Straßburg Germanistik (Dr. phil.) und wurde 1884 PrivDoz. in Münster, trieb seit 1887 Gesang, wurde 1888 GesLehrer und Chorleiter am Kölner Kons., ging 1889 als Heldendarsteller ans Meininger Hoftheater (noch bis 1914 bei Reinhardt in Berlin Schauspieler), reiste aber daneben seit 1895 auch als Liedersänger (Bar., später Tenor, Schüler von *Armin) und Rezitator, der durch Temperament und Geist über die Sprödigkeit seines Organs siegte. Auch seine Schwester Anna W., verm. Hoffmann, in Berlin war als Musikerin und Sprecherin geschätzt.

Lit.: E. Wolff, Fr. W. (in Westfäl. Lebensb. II 2, 1931); Franz *Ludwig, L. W. (1930) u. ZfM 100 S. 801 ff.

Würz, Richard, * 15. Febr. 1885 in München, war 4 Jahre Privatschüler *Regers, seit 1907 Musikkrit. der Münchner NN., Theorielehrer am Trappschen Kons., Doz. d. Volksbildungsstätte; schrieb viele Lieder, Orch.-gesänge, Kl.stücke, auch 4hdg. und für 2 Kl.e, Bl.musiken, Turmmusiken, Fr.u. MCh.e, Kammermusik, Hg. von Studien über Reger.

Wüst, Philipp, * 3. Mai 1894 in Oppau (Rheinpfalz), in Speyer ausgebildet, Weltkriegsteiln., kam über Th.kplm.stellungen 1932 als LandesMD. nach Oldenburg, wurde 1933 GMD in Mannheim, 1936—43 mus. Oberleiter in Breslau.

Lit.: K. *Laux in Die Musik 28, 1936.

Wunsch, Hermann, * 9. Aug. 1884 zu Neuß, stud. in Krefeld, Düsseldorf, Köln u. a. d. Berliner Hochschule, lebt seit 1918 in Berlin und wurde dort 1937 Lehrer a. d. Hochsch. Er schrieb an Bühnenwerken den Einakter *Bianca* (Weimar 1927), Kammeroper *Don Juans Sohn* (dgl. 28), *Franzosenzeit* (Schwerin 1933); *Gr. Messe* (Soli, Ch, Orch.) op. 36; 4stg.e a capp.-Messe op. 40; *Südpolkantate* f. Ch. u. Orch. op. 38; *Chor der thebanischen Seher* op. 32; „Helden“ f. Ch. u. Orch., auf Texte v. H. Schwarz und R. Binding, Berlin 1941; MCh.e; — einsätziges VKonz. (1922); 5 Sinf. (*Hammerwerk*-Sinf. op. 31); Kammer-

konz. f. Kl u. kl. Orch.; *Kleine Lustspielsuite* f. Orch. op. 37; *OrchSerenade* op. 41; *Fest auf Monbijou* f. kl. Orch. op. 50 (1932); Variationen u. Füge über ein Schweizerlied op. 59, Drei-Fugen-Sinf. op. 60, *Helden* f. gemCh. u. Orch. op. 61, *Ehrentmal* f. MCh u. Orch. op. 64, *Erntelied* (Sinf. mit Schlußchor).

Wustmann, Rudolf, * 5. Jan. 1872 in Leipzig, † 15. Aug. 1916 in Bühlau bei Dresden (Sohn des Verfassers der „Allerhand Sprachdummheiten“ Gustav W. [† 1910 als Oberbibl. u. Archivdir. der Stadt Leipzig], dessen *Ldb. f. altmodische Leute* man kennen sollte), stud. in München u. Leipzig Germanistik, Gesch. u. MW (*Kretzschmar), war 1895—1900 Gym.-L. in Leipzig, seitdem kränkelnd, 1910 Prof. Er schrieb Musikal. Bilder (1907); den 1. Bd. einer *MG Leipzigs* (1909, weitere Bde. v. *Schering); *W. v. d. Vogelweide* (1912 u. in der Liliencon-Festschr.); *J. S. Bachs Kantatentexte* (1913); ferner Abhh. u. Kritiken.

de Wyzewa, Theodor, * 12. Sept. 1862 zu Kalusik (Rußl.), † 17. April 1917 zu Paris, seit 1869 in Frankr., begr. 1884 in Paris (mit Ed. Dujardin) die *Revue Wagnérienne* u. schrieb: *Beethoven et Wagner* (1898), *La jeunesse de Mozart* (*Revue des Deux Mondes* 1903/04) u. mit G. de *Saint-Foix 1911 ff. das stilkrit. wichtige 3bd.ge Werk *W. A. Mozart de l'enfance à la pleine maturité*.

X

Xylophon (griech. = Holzklinger, bei *Schlick 1512 *hülzen gelechter*, Strohfidel), ein Schlagzeug aus verschieden großen u. chromatisch abgestimmten Holzstücken, die auf Strohseilen ruhen u. mit Klöppeln geschlagen werden, von unheimlicher Wirkung (Saint-Saëns, Totentanz), aber auch in Varietés als Virtuosen-Instr. beliebt; gelegentlich aus Aluminium gebaut; besondere Holz-

wahl (*Orff) führt aber auch nach exotischen Vorbildern zu ganz mystischen Klängen. Beste Lage klingend h'—h''' (Violinschlüssel, klingt eine Oktave höher als notiert). X.-Schule v. O. Seele (1894); histor.: G. Paradossi, *Modo facile di suonare il Sistro nominato il Timpano* (Bologna 1695, Faks.-Neudr. d. Boll. bibl. Mailand 1934).

Y

Ysaye (spr. isaj), Eugène, * 16. Juli 1858 zu Lüttich, † 12. Mai 1931 in Brüssel, stud. V. am Lütticher Kons., dann

bei *Vieuxtemps u. *Wieniawski (j.) in Brüssel, war bis 1881 KonzM. bei *Bilse in Berlin, reiste dann als glänzender

Geigenvirtuose, befreundete sich 1883 mit C. *Franck u. V. d' *Indy in Paris, war 1886—97 1. V-Prof. am Brüsseler Cons., begr. ein angesehenes StrQu, leitete seit 1894 sein eignes Orch. (*Société des concerts Y.*), dirig. 1914—21 in Cincinnati u. gab seit 1912 wieder in

Brüssel Orch.-Konz.e, seit 1924 statt dessen Kammermusikabende. Er schrieb 6 V-Konz. u. andere, meist ungedr. W.e f. s. Instr.

Lit.: A. *Moser, *Gesch. d. V.spiels* S. 453f.; J. Quitin, *E. Y.* (Brüssel 1938).

Z

Zacconi, Lodovico, * 11. Juni 1555 zu Pesaro, † 23. März 1627 zu Fiorenzuola bei Pesaro, Augustiner in s. Vaterstadt, zu Pavia u. Venedig, gehörte seit 1585 zur Grazer, 1591—95 zur Münchener Hofkap. (Tenorist), lebte dann wieder in Venedig u. in anderen Städten Italiens. Seine *Prattica di musica* (I 1592, *96, II 1622) ist die wichtigste Enzyklop. der Tonk. vor u. neben dem *Syntagma* des M. *Praetorius, sie belehrt über Mensuraltheorie u. Kontrap., Instrumentaltechnik u. Gesangskoloraturen der Zeit in vorzügl. Weise. Seine Autobiogr. bot H. *Kretzschmar im Petersjb. 1910; hs. erhalten sind 4 Bücher Kanons, Orgelricercare, Kontrapunktsammlungen (100 aufgelöste Beispiele von Las Infantas) usw.

Lit.: Fr. *Chrysander, Z. als Lehrer des Kunstgesanges (Vj. VII); Fr. *Vatielli, *Un musicista Pesarese* (1904) u. *Notizie su la vita e le opere di L. Z.* (Pes. 1912).

Zach, Johann, * 13. Nov. 1699 zu Czellakowitz (Bez. Brandeis, Böhmen), † 1773 im Irrenhaus zu Bruchsal, kam 1724 nach Prag als Kirchenmusiker, stud. bei *Czernohorski, ging 1737 weg und war 1745—56 erzb. Hkplm. in Mainz, wo er schwächere KM, aber parallel zu Joh. *Stamitz fortschritt. Sinfonien schuf, die auch für die Frage *tschechischer Einschläge fesseln können. Konzerte u. StrQu.e sind ebenfalls hs. erhalten.

Lit.: K. M. Komma, Joh. Zach und d. tschechischen Musiker im dt. Umbruch des 18. Jhs. (Diss. Heidelberg 1938).

Zachow (Zachau), Friedr. Wilh., aus einer Altberliner Musikerfamilie * 19. Nov. 1863 in Leipzig, † 14. Aug. 1912 in Halle, wo er seit 1684 hervorragender Org. der Marktkirche u. um 1700 der treffliche Lehrer Händels war.

Gesammelte Werke (dramatisch u. lyrisch fesselnd Kantaten, Orgelwerke, ein Trio) bot M. *Seiffert in DTD 21/22, 1 Kantate, 3 Orgelfugen u. ein Kammertrio f. Fl (Ob), Fg u. Bc. prakt. hg. v. Seiffert (Organum u. Bären.); Fantas. f. StrO. und 2 Triosätze hg. v. *Lenzewski (Vieweg). — Zu unterscheiden von dem Lübecker Ratsmusikus Peter Zachau, der 1683 Tänze, 1693 Gamenstücke herausgab.

Zahn, Johannes, * 1. Aug. 1817 zu Eschenbach (Franken), † 17. Febr. 1895 zu Neuendettelsau, Gymnasiast in München und stud. theol. zu Erlangen, angeregt durch C. v. *Winterfeld in Berlin, 1841 in München am Predigerseminar und durch *Tucher dem Konsistorium für d. rhythm. Kirchenliedreform empfohlen. Seit 1847 wirkte Z. in Altdorf als Präfekt, 1854—88 als Dir. des Lehrerseminars (1893 D. theol. Erlangen); seine Bibl. übernahm die Staatsb. München. Sein Hauptwerk *Die Melodien der dt. ev. Kirchenlieder* (6 Bde., Index im 5., der 6. wertvolle Bibliogr., 1888—93) ist ein unentbehrliches Nachschlagewerk — die Singweisen sind [nach Vorgang Fr. *Schneiders] gemäß den wachsenden Strophenformen geordnet. Ferner lieferte er zahlr. 1—4stge. Choral Sammlungen f. Kirche, Schule u. Haus, Choralvorspiele, Arienauswahlen, ein *Handbüchlein f. Kantoren u. Organisten* (1871, *99), eine Harmoniumschule (1884) usw. — Kompositionen als Beilage zu Herolds *Siona*.

Zandonai, Riccardo, * 28. Mai 1883 in Sacco (Trentino), Schüler v. *Mascagni am Kons. Pesaro, schrieb zahlr. ital. Opern, so *Conchita* (1911), *Francesca da Rimini* (1914), *Giulietta e Romeo* (1921), *Die Kavaliers v. Ekeby* (Scala 1925), Einakter *Das Kartenspiel* (1932) und 3akt. Komödie *La farsa amorosa = Der Liebesschwanke* (1933, in Berlin 1941);

Requiem; romant. V-Konz.; Orch.-Impressionen u. a. m. Werkverz. im Boll. bibliogr. Mail. 1931.

Lit.: A. Benedetti, *R. Z.* (*L'Italia che scrive* 1919); R. De Rensis, *Il curriculum di R. Z.* (Nuova It. Mus. 1931).

Zangius, Nikolaus, * um 1570 wahrscheinlich als Pfarrerssohn zu Waltersdorf bei Königswusterhausen (Kurmark), † vor 1620 als kurf. Hkplm. (Nachf. *Eccards) in Berlin, nachdem er vorher in Braunschweig und 1612 am Wiener Hof gewirkt hatte; ein guter Meister der letzten a cappella-Generation mit 3- u. 5stg.en Chorliedern, 6stg.en Motetten u. hübschen Quodlibets, z. B. dem *Kölner Marktgeschrei* „Ich ging einmal spazieren“ (Neudr. im Staatl. Jugendld. II), dass. u. *Pip op, Spälemann* in Jödes Chorbuch IV; andere Proben bei *Sachs (j.), Musik am bndbg. Hofe; Diss. v. A. Gorzel-Kowol in Vorber.

Lit.: Joh. Sachs, *N. Z.s weltl. Lieder* (Diss. Wien 1934); H. Grimm, Meister der Renaissancemusik an der Viadrina (Frankfurt a. O. 1941, passim).

Zapateado, spanischer „Schuh“plattler, v. einer Einzelperson den Rhythmus stampfend vor den Zuschauern im dreiteiligen Takt getanzt.

Zapfenstreich, feierlicher militärmusikalischer Abendsegen (angebl. wenn „mit der Kreide über den Zapfen des Fasses gestrichen wird“ zum Zeichen, daß in den Schenken nichts mehr ausgeschenkt wird), bestehend aus mehreren „Posten“ (Fanfaren) u. dem Lied „Ich bete an die Macht der Liebe“ (Text v. Terstegen, Mel. v. *Bortnjanski).

Zarge, der Aufriß an jedem Zylinder (z. B. Seitenwand v. Konservenbüchsen), bei Resonanzkörpern der Musikinstr. die Wand zwischen Decke u. Rücken im Gegensatz zu bauchigen Wölbungen (z. B. Gitarre statt Laute, Trommel statt Pauke).

Zarlino, Gioseffo, * 22. März 1517 zu Chioggia bei Venedig, † 14. Febr. 1590 zu Venedig, Schüler v. *Willaert u. Lehrer v. *Sweelinck, wurde 20jg. Franziskaner, seit 1565 Nachf. de *Roos als Kplm. an S. Marco; Kompos. sind wenig erhalten (einige Motetten bei Torchi I, eine Messe, 1 Bd. 6stge. *Modulationes* v. 1566). Dagegen ist Z. einer der wichtigsten Musiktheoretiker mit den Druck-

werken: *Istitutioni harmoniche* (1558, 262, 273; franz. Übers. v. Hardy, holl. v. Sweelinck, dt. v. J. K. Trost blieben alle hs.), *Dimostrazioni harm.* (1571, 273) u. *Sopplimenti musicali* (1588); ges. W.e 4bdg. Vened. 1589; ein noch größeres hs. Werk ist verschollen. Z. bestimmt die Terz als 4:5, den Moll- als Spiegelbild des Dur-Dreiklangs, er nennt die Oberklänge harmon., die Unterklänge arithm. Teilung u. ist so der erste Hauptvertreter der dualistischen *Molltheorie (*Rameau, *Tartini, *Hauptmann, *Oettingen, *Riemann); ferner enthalten die *Ist.* eine treffliche Kontrapunktlehre u. Wichtiges zur Musikästhetik.

Lit.: H. *Riemann, *Gesch. d. Musiktheorie* S. 389ff.; Fritz Högl in *ZfMW IX*; H. *Zenck, *Zarlinos Ist.* als Quelle f. d. Musikanschauung (dgl. XII); Salvino Chierighin in *RIM* 37, 1-2 (1930). — histor.: Ravagnan, *Elogio di G. Z.* (1819); Fr. *Caffi, *Della vita e delle opere di G. Z.* (1836); V. Bellemo, *G. Z.* (Chioggia 1884).

Zarzuella (span., spr. Barß-), Singspiel, Operette.

Lit.: E. Cotardo y Mori, *Historia de la Z. o sea el Drama lirico en España desde su origen a fines del siglo XIX.* (Madrid 1934).

Zauber-Musik. Die Tonkunst als Zauber ist eine ihrer wichtigsten Erscheinungsformen in allen Frühkulturen; siehe Medizin u. Musik, Musikästhetik; Tanz.

Lit.: E. Seemann, *Musik* (im Hd.-Wörterbuch d. dt. Aberglaubens 1934); W. Pastor, *Die Geburt der Musik* (1910).

Zeichen s. Notenschrift, Choral- u. Mensuralnotation, Tabulatur, Pausen, Takt, Rechtschreibung, Bogen, Fermate, Akzent, Zäsur, Verzierungen.

Zeitschriften, musikalische, entwickelten sich aus den Musiknachrichten der allg. Zss. (z. B. *Mercur de France*, Paris, seit 1672, später die *Correspondance lit.* des Barons M. *Grimm, das Londoner *The Gentlemens Journal* (1692—94 usw.). Die ältesten M.-Ztg.en erinnern z. T. an bloß in Lieferungen erscheinende Bücher, z. B. *Matthesons *Critica musica* (Hamburg 1722), *Telemanns *Getreuer Musikmeister* (nur Noten, Hbg. 1728, Neudr. v. D. Degen, heftweise i. Druck, Bärenr.), *Scheibes *Kritischer*

Musikus (1737—40, sogar 2. Aufl. [!] 1745), *Mizlers *Mus. Bibl.* (Lpz. 1739 bis 54), *Marpurgs *Hist.-krit. Beyträge* (1754—78) u. *Krit. Briefe* (1759—64). Nachklänge dieses Typs sind Abbé *Voglers *Betrachtungen d. Mannheimer Tonschule* (1778—81) u. *Forkels *Mus.-krit. Bibl.* (1778/79). Die erste richtige *Mus.-Ztg.* sind J. A. *Hüllers *Wöchenl. Nachr.en* (1766—70), denen Daubes *Musikal. Dilettante* (Wien 1770) folgte. Verschiedene *Journal de musique* erschienen nacheinander in Paris seit 1764. Der erste große Musikjournalist in Dtschld. war J. Fr. *Reichardt mit dem *Mus. Kunstmagazin* (1782—91), *Mus. Wochenblatt* (1791/92), der *Mus. Monatsschr.* (1792) u. *Berlinischen mus. Ztg.* (1805/06). Genannt seien ferner (Ausw.): *Cramers *Magazin der Musik* (Hbg. 1783—89), Boßlers *Mus. Realztg.* (Speier 1788—90), fortges. als *Mus. Correspondenz* bis 92; vor allem aber Fr. *Rochlitz' *Allg. mus. Ztg.* (1798 bis 1848, Br. u. H., seit 1818 hg. v. G. W. Fink), die in gleichnamigen Organen v. S. *Bagge 1863—82 bei Rieter-Biedermann Nachfolge fand, bis sie 1868 bis 71 u. 75—82 der Hg. Fr. *Chrysander stark in den Dienst der Musikforschung stellte. Weitere Organe: A. B. *Marx (j.), *Berliner Allg. mus. Ztg.* (1824—30); Gottfr. *Weber, *Cacilia* (Mainz 1824—39, bis 48 v. *Dehn [j.] fortges.); *Reilstabs *Iris* (1830 bis 41); G. Schilling, *Jbb. d. dt. Nat.-V.s f. Musik u. ihre Wissensch.* (Karlsr. 1839 bis 43); H. Hirschbach (j.), *Mus.-krit. Repertorium* (Lpz. 1844/45); Kossak, Mendel (j.), *Langhans, *Echo* (Berlin 1851—79); G. *Bock (j.), *Neue Berliner MZ.* (1847—96); weit wichtiger als diese alle die *Neue Zs. f. Musik* gegr. 1834 u. bis 44 geleitet v. Rob. *Schumann, bis 68 hg. v. Franz *Brendel, 1903—06 geleitet v. *Schering u. *Niemann, 1921 (jetzt Zs. f. Musik) bis 28 hg. v. A. *Heuß, seitdem v. G. *Bosse; daneben *Signale f. d. mus. Welt*, gegr. 1843 v. B. Senff, seit 1920 hg. v. M. *Chop, seither eingegangen; 1870—1906 das *Mus. Wochenbl.* v. E. W. Fritsch (Lpz.); seit 1874 die *Allg. dt. MusZ.* 1878 bis 80 hg. v. W. *Tappert, dann v. O. *Leßmann (seit 1883 *Allg. MZ.*), seit 1908 v. P. Schwers (seit 1934 Br. u. H., zuletzt v. Fr. Herzfeld); 1897—1914 die

Bl. f. Haus- und Kirchenmusik, hg. von *Rabich bei Beyer u. Söhne (Langensalza); 1901—15 und wieder seit 1922 (Schuster u. Löffler, dann Dt. Verlagsanst., jetzt M. Hesse) *Die Musik*, hg. bis 1933 von B. Schuster, jetzt von H. *Gerigk; 1920—33 die *Hamburger Musikwelt*, hg. v. Chevalley; seit 1900 in Köln die *Rheinische Musik- u. Theater-Ztg.* (seit 1933 *Deutsche Musikztg.*), hg. v. K. Wolff, dann *Thomas-San Galli, seit 1911 G. *Tischer, jetzt als *Neues Musikbl.* hg. v. Dr. Laaff bei Schott; *Die Musik, ZfM, Neues Musikbl.* und *AMZ* 1943 zusammengefaßt zu *Musik im Kriege* (Hg. *Gerigk und *Bosse); 1880—1928 *Neue Musikztg.* (seit 1886 bei Grüniger, Stuttgart.), seit 1915 unter W. *Nagel, dann H. *Holle, zuletzt (bis 1932) Alfr. Burgartz; *Melos* (seit 1920), hg. v. *Scherchen, dann Windisch, 1924—33 H. *Mersmann, dann H. *Strobel (seit 1927 bei Schott, 1935 eingegangen); *Die Musikpflege* (seit 1929), hg. v. E. Preußner (jetzt besonders Chorverbandswesen). Verbandsblätter: für den Dtsch. Musiker-Verb.: 1870—1933 *Deutsche Musikztg.* (zuletzt hg. v. Prietzel u. Jahn) und (nicht marxistisch) *Das Orchester* (seit 1924, hg. zuletzt v. R. Hernried [j.]), beide abgelöst 1933 durch das Organ der Reichsmusikerschaft: *Musik im Zeitbewußtsein*, hg. v. Friedr. *Mahling (eingegangen), 1935—38 *Die Musikwoche* (hg. v. A. Burgartz); *Deutsche Musikkultur* (hg. v. Staatl. Inst. f. dt. Musikf., Bärenr. 1936ff.); *Z. f. Hausmusik* (hg. v. Arbeitskreis f. Hausm., Bärenr. 1938ff.); f. d. Reichsverband dt. Tonkünstler u. Musiklehrer: *Deutsche Tonkünstler-Ztg.*, hg. v. Göttmann (j.), dann A. *Ebel, jetzt als *Der Musik-erzieher* (Schriftl. Dr. H. Just) bei Schott; Sonderaufgaben seit 1902 erfüllten bis 1940 die *Bayreuther Bl.* (seit 1878, Hg. H. P. Frh. v. *Wolzogen), seit 1906 *Die Stimme*, aufgegeben 1933; über die mw. Fachbl. siehe Musikwissenschaft, über die prot. und kath. KM.-Ztgen. vgl. Kirchenmusik; zu Schulgesang u. Schulmusik bis 1927: *Monatsschr. f. Schulgesang*, später *Halbmonatsschr. f. Schulmusikpflege* (hg. v. E. Dahlke); 1927—34 Zs. f. Schulmusik (Kallmeyer, unter Leitung von H. J. *Moser, zuletzt v. R. *Münlich); seit-

deni *Völkische Musikerziehung* (Litolf, Hg. E. Bieder); zu den Organen der Jugendverbände s. Jugendmusikbewegung. Zs. f. *Instrumentenbau* (gegr. 1881, Hg. P. de *Wit, Lpz.), *Schriftl. H. Matzke*, Breslau, und *Dt. Instr.bau-Ztg.* (Dr. J. Euring, Berlin-Zehlendorf; *Sängerhalle* (1851), seit 1909 als *Dt. Sängerbundesztg.* (Hg. v. G. *Wohlgemuth, jetzt F. J. Ewens); *Dt. Militärmusiker-Ztg.* (gegr. 1879), Hg. v. *Chop, dann Pfannenstiel, jetzt Dr. G. Kandler; Der Chormeister, Dt. Sängerschaft, Lied u. Volk (eingestellt 1940), Musikpäd. Bl., Organum, Zs. des Reichsb. dt. Orch.-V.e, abgelöst durch *Die Volksmusik* (K. Zimmerreimer, Kallmeyer); Das dt. Volkslied, begr. v. J. *Pommer, Hg. von J. *Zith, dann Liebleitner, jetzt G. Kotek; in der Schweiz: *Schw. Musikpäd. Bl.* (Hug); *Schw. Musikztg. u. Sängerbbl.* (Hg. v. K. H. *David bei Hug); Frankobelgische Zss. (außer den obengenannten): *Revue musicale*, begr. 1827 v. *Fétis, u. *Gazette mus. de Paris* (1834ff.) beide vereinigt zur bedeutenden *Revue et Gazette mus.* (1835—80); *Le Ménestrel* (seit 1833); *Le Guide musical* (Brüssel 1835—1914) unter Delhasse, M. *Kufferrath, H. *Imbert; *Tribune de St. Gervais* (1895ff., Organ der Schola cantorum); *Revue musicale* (seit 1901, Hg. v. *Combarieu, wieder seit 1920 unter *Prunieres); *Bulletin de la soc. internat. de mus.* (SIM), 1907—15, Hg. v. *Ecorcheville; *Musique* (seit 1927, Hg. v. *Pinchère); *Revue de musicologie* (*Pirro), seit 1922; *La Revue Internat. de musique* (1937ff.), Hg. St. Dotremont (Brüssel). Seit 1941 erscheint als einzige französ. Musikzeitung *L'information musicale* (Hg. Rob. Bernard). Englische und nordamerikan. Zss.: *The musical word* (Novello 1836ff.; dann bei Davison); *Musical Opinion* (London seit 1877); *The mus. Antiquary* (Hg. v. *Arkwright, Oxf. 1909 bis 13); *The Chesterian* (Hg. v. Jean-Aubry); *The Sackbut* (1920ff., Hg. v. Urs. Greville); *Music and Letters* (seit 1920, Hg. v. Fox Strangways); *The Dominant* (Oxf. Press, 1927ff.); *Dwight's Journal of music* (Boston 1852—81); *The mus. Herald* (dgl. seit 1880); *Music* (Chicago 1892—1902, Hg. v. Matthews); *The Musical Courier* (N. Y. 1879ff.); *The Musical Quarterly* (N. Y. Schirmer seit 1915, Hg.

v. *Sonneck); *Music* (N. Y. seit 1924), Hg. v. D. *Taylor; in Italien: *Gazetta mus.* (Ricordi, gegr. 1842, dann *Musica e musicisti* [1903ff.], dann *Ars et labor* [1906ff.]); *Rassegna gregoriana* (Rom 1902ff.); *La cronaca mus.* (Pesaro 1896ff., Hg. v. Mantovani, dann d'Angeli); *Rivista mus. ital.* (mw., Turin Bocca, seit 1894, Hg. v. *Torchi); *Musica d'oggi* (Ricordi, seit 1919); *Il Pianoforte* (1920ff., seit 1928 *Rassegna mus.*, Hg. v. G. Gatti); *Il pensiero mus.* (Bologna 1921ff.); *Note d'Archivio* (Hg. v. *Casimiri, Rom 1924ff.); *Bollettino mus. bibliogr.* (Mailand 1927ff.). Über die russ., poln., holl., dän., schwed., norw., finn., tschech., ungar., slow. Zss. vgl. Riemanns M.-Lex. ¹¹.

Lit.: H. Koch, Die dt. mus. Fachzss. d. 18. Jhs. (Diss. Halle 1923); K. Dolinski, D. Anfänge d. mus. Fachpresse in Dtschl. (Diss. Berlin 1940); R. Pesenlehner, Die Schumannsche NZfM. (1934); F. Crome, Die Anfänge des mus. Journalismus in Dtschld. (Diss. Berlin 1897); M. Bigenwald, Die Anfänge der Allg. mus. Ztg. (Diss. Frbg. i. Br. 1934); O. *Sonneck, Die mus. Zss.-Lit., ein bibliogr. Problem (ZIMG. I 388ff.); A. Gebhardt, Repertorium d. mus. Journalistik (1851); Ed. Gregoir, *Recherches historiques* usw. (1872); W. Freystätter, Die mus. Zss. (1884); Edm. *Van der Straeten, *Nos périodiques musicaux* (1893); J. G. *Prod'homme, *Essai de bibliogr.* (im Bull. de la Soc. fr. de musicol. II, 1918); vgl. auch Musikkritik.

Zelenka, Joh. Dismas, * 16. Okt. 1679 zu Lunowitz (Böhmen), † 23. Dez. 1745 in Dresden, wo er als Kb.ist der Hkap. begann, um nach Besuchen v. Venedig u. Wien (Schüler v. *Lotti u. *Fux) 2. Dirig. unter *Heinichen u. 1735 H.-Kirchenkomp. (gleich J. S. Bach) zu werden. Er schrieb zahlr. KM (Messen, Requiems, Tedeums), 3 Oratorien, ein geistl. Melodram (!), Kantaten, eine Orch.-Suite. Neudrucke bei O. *Schmid, Musik am sächs. Hofe VI. *Lit.*: Merksel in NMusZtg. IV; *Fürstenau, Gesch. d. Mus. u. d. Theaters am Hof zu Dresden II 71ff.; K. M. Komma, J. Zach (1938).

Zelle, Friedrich, * 24. Jan. 1845 in Berlin, † ebenda im Sept. 1927, stud. bei Th. *Kullak, Fl. Geyer u. H. *Belermann, wurde Oberlehrer (auch Chor-

leiter) am Humboldt-gymn., 1893 Dir. d. 10. Realschule (auch Doz. d. Humboldt-Akad.) u. schrieb u. a. Studien über die frühdt. Oper (J. W. *Franck 1889, *Theile u. *Strungk 1891; J. Ph. Förtsch 1893) sowie über *Oslander (Das erste ev. Choralbuch, 1903) u. das Färbefuß-Enchiridion (Das älteste luth. Hausgesangbuch, 1899), auch Studien über *Ein feste Burg* (1894 ff.) u. *Die Singweisen der ältesten ev. Lieder* (1899 ff.) — Hg. von *Haßlers *Lustgarten* (Eitners Publ., 1887), von Ballettstücken aus *Keiserschen Opern (1890), einer Chorkantate von J. W. *Franck, v. *Keisers *Lächerlichem Prinzen Jodelet* (Eitners Publ. 1892) und der Passion von *Theile und *Sebastiani (DTD 17).

Zeller, Carl, * 19. Juni 1842 zu Skt. Peter in der Au (N.-Donau), † 17. Aug. 1898 in Baden bei Wien, wurde Dr. jur. und 1873 Kunstreferent (Hofrat) im Unterrichtsministerium, war aber auch vollausgebildeter Musiker, der mit Männerchören begann, 1876 die erfolgreiche dreiaktige Oper *Joconde* folgen ließ, dann aber sein eigentliches Feld in der Operette fand, wo er besonders die Finales zu großen Ensembleszenen meisterlich ausbaute; 1886 *Der Vagabund*, 1891 *Der Vogelhändler*, 1895 *Der Obersteiger* (zwei Welterfolge); *Der Kellermeister* wurde nach s. Tode von anderer Seite fertiggestellt. Aus dem Nachlaß *Rosertl vom Wörthersee* durch Dr. Quendenfeld, C. M. Zeller u. R. *Kattinig in Vorber. Lit.: Carl Wolfgang Zeller, Mein Vater C. Z. (Wien 1942); A. M. Scheiber, Der Tondichter K. Z. (Unsere Heimat H. 11, Wien 1939).

Zelter, Karl Friedrich, * 11. Dez. 1758 zu Petzow-Werder a. d. Havel oder in Berlin, † 15. Mai 1832 zu Berlin, wurde gleich s. Vater Maurermeister (1783), der aber nebenher geigte, sang u. als Schüler v. K. *Fasch komponierte (Lieder, Klavierwerke, 1786 Trauerkantate auf Friedr. d. Gr.). Seit 1791 gehörte er zu Faschs Singverein („Singakademie“), deren Hilfsdirig., 1800 Dir. er wurde. Auch mauerte er deren noch heute stehendes Gebäude selber (akustisch vorzüglich) auf. 1806 wurde er „Assessor“ der Akad. d. Künste u. bewährte sich bei der Franzosenbesetzung Berlins als Führer der Bürgerschaft; 1807 gründete er eine Orchesterschule (Ripien-

Schule), 1809 die erste, noch heute bestehende *Liedertafel, aus der alle andern als MGV.e entstanden; im gleichen Jahr wurde er Prof. u. Ehrenmitgl. der Akad. Besonders erhöhte die nahe Freundschaft mit *Goethe sein Ansehen. 1822 begründete er, der schon seit Jahrhundertbeginn in seinen Gutachten die preuß. Musikorganisation mit Humboldt-Goethischem Geist zu erfüllen bestrebt gewesen, das Kgl. Inst. f. KM (spätere Akad. f. Kirchen- u. Schulmusik), deren Leiter er bis zu s. Tode blieb.

Der köstlich-derbe Mann, der aber keineswegs bloß halbgebildeter Handwerker war, sondern von Goethe trotz seiner Grenzen als edel u. zart geliebt wurde, spiegelt sich besonders in beider höchst wichtigem Briefwechsel (Erstdruck 6bdg. 1833/34, Neudr. 3bdg. v. Geiger bei Reclam, v. Hecker 4bdg. im Insel-Verlag, dann in s. Selbstbiogr., hg. v. J.-W. Schottländer in d. Schriften d. Goethe-Ges. Bd. 44 (1931), vor allem aber in s. Liedern, die er teils für die eigne kräftige Baßstimme, teils f. s. Frau Juliane geb. Pappritz geschrieben hat; Hauptsammlungen: je 12 Stücke 1796 u. 1801, kleine Balladen u. Lieder (1803), Sämtliche Lieder, Balladen, Romanzen (1810 ff.), Neue Sammlung (1821), 6 dt. Lieder f. Alt 1827; Neuausgg.: L. Landshoff (j.), 50 Lieder (Schott 1932); Fr. *Jöde, 19 Lieder (Nagel 1930); kleinere Ausw. v. M. *Bauer (j.) in M. *Friedländers (j.) „Goethe in Kompos. s. Zeiten.“ I und II (Goethe-Ges.) und Das dt. Lied im 18. Jh.; H. *Reimann, Das dt. Lied (Simrock) usw. Kantaten: *Johanna Sebus* und *Die Gunst des Augenblicks* hg. von *Müller-Blattau (Nagel), Trauergesang *Laßt fahren hin* hg. von *Martens (Vieweg), MCh.e hg. v. Herm. Hoppe (Selbstverlag), mehrere im Kaiser-Ldb. f. MCh. — Zelter gehört in die 2. Berliner Liederschule (J. P. A. *Schulz, J. Fr. *Reichardt) als deren vollwertiger Abschließer, einer der damals modernsten Wegbereiter für das, was mit Schuberts Lied kommen sollte (obwohl er Schubert selber nicht mehr verstand); seine Melodien zum *König v. Thule* u. *Es ist ein Schuß gefallen* (= Der Kuckuck u. der Esel) sind weithin volkstüml. geworden.

Lit.: G. R. *Kruse, Z. (Reclam, 1930); J. W. Schottländer, Z.s Be-

ziehungen zu den Kompon. s. Zt. (im Jb. d. Samml. Kippenberg Bd. VIII; 1930 u. ZfMW XV); G. *Schünemann, C. F. Z., der Begr. d. preuß. Musikpflege (1932), C. Fr. Z. (1937) und Die Singakademie zu Berlin (1941), S. 23—65; G. Wittmann, D. klavierbegl. Sololied K. F. Z.s (Diss. Gießen 1935); H. *Kretzschmar, Gesch. des dt. Liedes S. 305ff.; H. J. *Moser, Z. u. das Lied (Peters-Jb. 1932), Goethe u. d. raus. Akustik (Liliencron-Festschr. 1910), Goethes Dichtg. in der neueren Musik (Goethe-Jb. 1931); J. *Müller-Blattau, Zur Musikübung u. -auffassg. d. Goethe-Zeit (Euphorion 1930), Goethe und die Kantate (Peters-Jb. 1931); ders., K. F. Z.s Rede auf Friedrich d. Großen (Dt. Mus.-Kultur I, 1936); ders., K. F. Z.s Königsberger Briefe (Altpreussische Forsch. XII, Königsberg i. Pr. 1936); P. *Mies, Zu Musikauffassung und Stil der Klassik (ZfMW XII); P. Martell in der Musik XXVI/3; W. Röntz in Dt. SB-Ztg. (Wittingen) 1930.

Zenck, Hermann, * 19. März 1898 in Karlsruhe i. B., wo er das Kons. (Kompos.) besuchte, Kriegsteiln., stud. MW bei *Kroyer in Heidelberg, München, Leipzig, dort 1924 Dr. phil. und gleichzeitig Ass. am mw. Inst. sowie Lehrer am Kons. und (stv.) KMinst., 1929 PrivDoz.; 1932 erhielt er einen Lehrauftrag in Göttingen u. wurde (als Nachf. Fr. *Ludwigs) Leiter des mw. Seminars, 1934 Prof., 1937 Ord., 1938 o. Mitgl. d. Akad. d. W. dort, 1943 Ord. in Freiburg i. Br. Er schrieb: Sixtus Dietrich (Lpz. 1928); *Lit.*-Bericht: MG. bis z. 15. Jh. (Archiv f. Kulturgesch. 18); Zarlino's *Istituzioni harmoniche* (ZfMW XII 540) als Teildr. der HabSchr. „Studien zu A. Willaert“; N. Vicentinos *L'antica musica* (in der von ihm hg. Kroyer-Festschr. 1933); Die Musik im Zeitalter Dantes (Jb. d. dt. DanteGes. 1935); Grundformen dt. Musikanschauung (in Jb. d. Ak. d. W. Göttingen 1941/42), Neuausg. v. Marienklage und Osterspiel des Wolfenbüttler Cod. 965 (Hbg. 1927), v. Willaert 9 Ricercare (1933) und M. *Praetorius' M galynodia (1935); GesAusg. der Werke Willaerts: Bd. 1, Motetten 48tg. v. 1539 und 45 (PäM 1937); Joh. Schultzens Lustgarte LD Niedersachsen); S. Dietrich, Aus-

gew. Werke 1 (Hymnen, 1942) und 2 (RD 1944); Händel, It. Kantaten (seit 1943, Bärenr.).

Zenger, Max, * 2. Febr. 1837 in München, † ebenda 16. Nov. 1911, wurde 1860 Kplm. in Regensburg, 1869 MD der Münchner Oper, seit 1872 kurz Hkplm. in Karlsruhe, seit 1878 Lehrer f. MG usw. an der Münchner Kgl. Musikschule, 1897 Dr. h. c., Prof. Er schrieb Opern, Ballette, ein Oratorium, 2 Sinf., Konzerte, Kammermusik, Lieder u. eine (von Th. *Kroyer bestens überarbeitete) *Gesch. d. Münchner Oper* (1923).

Lit.: Ph. Allfeld im Biogr. Jb. Bd. 17.

Zeno, Apostolo, * 11. Dez. 1668 in Venedig, † daselbst 11. Nov. 1750, wurde 1710 Mitbegr. des *Giornale dei letterati d'Italia*, wirkte 1718—29 als Hofdichter in Wien, seitdem in s. Vaterstadt; Z. ist der unmittelbare Vorgänger des *Metastasio, als namhafter Verf. (z. T. mit Pariati) v. Oratorien- u. Operntexten, welch letztere er nach der Buntheit spanischer Einflüsse in die mehr französische geregelte Klassizität lenkte.

Lit.: M. *Fehr, A. Z. u. s. Reform des Operntextes (Diss. Zürich 1912); *Wotquenne, Alphab. Verz. der Verstücker aus dram. Werken v. Z. usw. (1905) u. Katalog ital. Opernlibretti (1901); A. *Schering, Gesch. d. Orat.; Lenghi, *Lo Z.* (1901); L. Pistorelli, *I melodrammi di A. Z.* (Padua 1894), *Due melodr. inediti di A. Z.* (RMI 1896); histor.: Fr. Negri, *Vita di A. Z.* (1816).

Zernick, Helmut, * 15. Jan. 1913 in Potsdam, VSchüler v. *Havemann, KonzM 1932ff. des Kampfbund-Orch., 1934—38 Landes-Orch. Gau Berlin, bis 1940 der Pr. Staatskap., seitdem konz. Künstler, StrQuLeiter, 1941 Nat. Musikpreisträger.

Zichy (spr. sitchi), Géza Graf, * 23. Juli 1849 zu Sztara (Ung.), † 14. Jan. 1924 in Budapest, verlor den rechten Arm u. wurde trotzdem bei *Volkmann u. Liszt bedeutender Kl-Spieler mit der linken Hand, war hoher Beamter u. zugleich bis 1918 Präsi. der Landesakad. bzw. des Nat.-Kons., auch Komponist u. a. einer Operntrilogie *Rákóczi* (1909—12), v. Etuden f. d. l. H. u. eines Kl-Konzs. Er schrieb *Aus m. Leben* (3bdg. 1911—20).

Ziehharmonika [Hand-H.], nach dem Vorbild des chines. Scheng und der

*Mundharmonika 1822 von Buschmann in Berlin erfundenes Blasinstr., das aus zwei durch einen Blasebalg verbundenen Leisten besteht, die mit Saug- und Druckungen versehen sind — wird der Balg auseinandergezogen, so reagieren bei entspr. Ventilöffnung erstere, im Gegenfall letztere; meist wird rechts die Melodie, links die Akkordbegl. gegeben, doch wurde schon um 1850 von Walter in Wien auch die chromat. Z. erfunden. Moderne Großinstr. (*Bandoneon, Konzertina) besitzen umfangreiche Tastaturen und verschiedenste Akkordkombinations-Anordnungen, Höchstumfang E — f'''. Lit. unter Balginstrumente.

Ziehn, Bernhard, * 20. Jan. 1845 in Erfurt, † 8. Sept. 1912 in Chicago, begann als Volksschullehrer in Mülhausen (Th.), dann Chicago, seit 1871 dort nur MusikL.; Z. ist als Musiktheoretiker ein scharfer u. origineller Kopf, der in Dtschld. neben dem verdienten Ruhm v. H. *Riemann unverdient zu kurz gekommen ist, in USA. aber äußerst geschätzt wird. So ist einer seiner fruchtbarsten Gedanken das *enharmonische Gesetz*, wonach nicht nur im *verminderten Septimenakkord, sondern in jedem Dreiklang, Septimen- u. gr. Nonenakkord jede Umkehrung Grundform eines neuen Akkords aus den gleichen Tönen, also auch jeder Akkordton Grundton werden kann (Modulationslehre S. 56). Er schrieb (außer zahlr., auch polemischen Aufsätzen) u. a.: *Harmonie- u. Modulationslehre* (1888, 2 1910 Vieweg); *Manual of Harmony* (I Milwaukee u. Lpz. 1907, II hs.); 5- u. 6stge. *Harmonien u. ihre Anwendung* (800 Beispiele, engl. u. dt., Milwaukee u. Berlin 1911); *Kanonische Studien, eine neue Kompos.-technik* (dgl. 1912); *Ges. Aufsätze z. Gesch. u. Theorie d. Musik* (meist aus AMZ, Musik, ZIMG, hg. 1927 im Jb. d. Dt.-amerik. histor. Ges. v. Illinois Bd. 26/27); instrukt. Kl-Werke: *System d. Übungen f. Kl-Spieler* (1881); Ein Lehrgang f. d. ersten Unterr. (dt. u. engl. 2bdg., Hbg. 1881); *Alte Kl-Stücke* (J. Chr. Bach, J. L. Krebs, K. H. Graun, 1883 — wertvoll auch zur *Verzierungslehre); vgl. auch *symmetrische Umkehrung.

Lit.: C. E. R. Müller in AMZ 39 (1912) Nr. 40; H. *Kaun in Dt. Tonk.-Ztg. VIII (1910) u. Signale 1911 Nr. 52; F. *Busoni, V. d. Einheit der Musik S. 132 ff.;

J. Gold (j.) im *Mus. Courier* 18.9.1912, *Pratts Supplement* S. 411 u. 438; W. Sargeant in *Mus. Quarterly* Apr. 1933.

Ziehrer, Carl Michael, * 2. Mai 1843 in Wien, † ebenda 14. Nov. 1922, war Milkpml. (1889—93 Rgt. Hoch- u. Deutschemeister), reiste dann mit eigenem Orch. (rumän. Hkplm.), u. war 1908—18 Nachf. v. J. *Strauß III als k. u. k. HofballMD. Er schrieb rund 600 Tänze u. 22 Operetten (neubearb. *Die Landstreicher*, *Der Fremdenführer*).

Zieritz, Grete v., * 10. März 1899 in Wien, stud. Kompos. 1913—17 bei *Mojisowics (Graz), Kl bei M. *Krause und *Breithaupt (Berlin) u. wurde 1919 Lehrerin am Sternschen Kons., 1926 bis 31 nochmals Komp.schülerin der Hochschule Berlin, lebt dort. Werke: Tripelfuge f. StrO., *Intermezzo diabolico* f. gr. Orch., *Gifhorner Konzert* f. Fl, Harfe, StrO., Suite f. Fl, Ob, Cl, Fg, Kl; *Bokelberger Suite* f. Fl u. Kl, *Bilder vom Jahrmarkt* dgl.; BrSonate; 2 Stücke f. StrQu.; f. Kl: Präl. u. Fuge c-moll, 2 Fugen, Suite, Son.; Gesänge mit Orch.: *Vogellieder* (Sopr u. Fl), *Passion im Urwald* (dram. Sopr), *Hymnus der Erde* (Ina Seidel, Sopr), *Hymne* (Novallis, Bar.); f. Sopr. u. Kl: 10 jap. Lieder, 4 nach Agn. Miegel, 7 Kinderlieder, *Muse v. Kerkyra*, 5 *Sonette der L. Labé*; f. Alt: *Amore* (6 eigne T.), *Fiebergesichte* (Hamsun), *Das ewige Du* (G. v. Below); f. Tenor: 5 n. Rilke u. Hesse; f. Bar: 7 nach Hafis, 9 nach J. Fr. Schütz und *Nachtwachen der Liebe* (dgl.), 4 geistl. (mit Fl), 6 n. George (m. StrQu), 5 zu 4 FrSt., 4stg. FrCh. *Dem Sonnengott* (Hölderlin); 60 Bearbb. dt. Vld.er.

Ziffern (Zahlen) s. Tabulatur, Generalbaß, Harmonielehre, Schulmusik, Fingersatz, Metrik.

Zigeunermusik s. ungarische Musik.

Zilcher, Hermann, * 18. Aug. 1881 zu Frankfurt a. M. als Sohn des Komp. Paul Z. (Kinderklavierstücke usw.), stud. bei diesem u. am Hochschen Kons. (*Kwast, *Scholz, *Knorr), erhielt den Mozart-Preis u. wirkte als angesehener Konzertbegleiter in Berlin und im Ausland. 1905 wurde er Lehrer am Hochschen Kons., 1908 Prof. an der Münchner Akad. d. Tonk. (Kl, dann Komp.) und ist seit 1920 Dir. des Würzburger Staatskons. (Dirig. d. Sinf.-Konz. e und der Mozart-Feste), Prof. Dr. med. h. c.,

Geheimrat, Goethe-Medaille. Als Tonsetzer vornehmer Haltung von Brahms und d. Neuromantik ausgehend, schrieb er als bisheriges Hauptwerk ein großes Oratorium *Die Liebesmesse* op. 27 (Urauffg. durch *Pfitzner, Straßbg. 1913, Text von W. Vesper); weit verbreitet sind auch *Ein dt. Volksliederspiel* op. 32 (Soloquartett u. Kl.) und der Zyklus *Aus dem hohen Liede Salomonis* (W. Vesper, f. Alt, Bariton, StrQu, Kl.) op. 38; ferner schrieb er u. a. Liederhefte op. 10, 12—14, 25 (Dehmel), 28 (Hölderlin, T. u. Orch.), 29, 30 (Kriegsl.), 31, 35, 36, 37 (Hey-Specktersche Fabeln, mit eigenen Titelblattzeichnungen), 40, 41, 47 (Hymnus an die Natur), 51 (Goethe), 52 (Marienlieder m. StrQu), 60 (Eichendorff); Chiemsee-Terzette (3 Fr.-Stimmen) op. 46; Kl-Stücke op. 5, 6, 8 (4hdg.), 26, 34, 57, 58; Kammermusik: VSon. op. 16, Kl-Quint. op. 42, *Schmerzli. Adagio* (Clar u. Kl.) op. 49, Kl-Trio op. 56; mit Orch.: Sinfonietta op. 1, Orch.-Suite op. 4, 4 Sinf.en op. 17 (A-dur) und 23 (f-moll), IV. Sinf. (fis-moll); Doppelkonz. f. 2 V op. 9, 2 V-Konz.e op. 11, und Kl-Konz. H-dur (Berlin 1941), Suite f. 2 V op. 15, Vc-Konz.-Stück op. 21, *Klage* f. V op. 22, Kl-Konz. op. 20, *Nacht u. Morgen* f. 2 Kl, Pke u. Orch. op. 24; Orch.-Vorsp. mit Chor ad lib. *An mein dt. Land* op. 48; Sinf. f. 2 Kle op. 50; Lustspielsuite op. 54b; *Der Widerspenstigen Zähmung* f. 12. Soloinstr.e; Chorwerk *Reinhart* op. 2; Traumspiel *Fitzbutze* op. 19 (Mannh. 1903); Bühnenmusiken zu *Wie es euch gefällt* op. 33, *Wintermärchen* op. 39, die musikalische Komödie *Doktor Eisenbart* (Mannh. 1922) u. a.; Tanzfantasie op. 71 (Hambg. 1933); Kadenz zu Mozarts Kl-Konz.en A-dur, c-moll, C-dur (1934). Werke seitdem: Musik zu G. Hauptmanns *Goldener Harfe* (StrQu, Harfe, Horn, Fl, op. 72), zu Shakespeares *Komödie der Irrungen* (f. 12 Instr. od. kl. Orch. op. 73); *Musica buffa* (10 Intermezzi f. 12 Instr. 1935, op. 73a); *Ans Werk* (W. Raabe, f. M., Kn-, FrCh und Orch. op. 74); *Gebet der Jugend* (S, gemCh, KnCh u. Orch. op. 75), *Rameausuite* f. kl. Orch. op. 76; Suite f. StrQu G-dur op. 77 (Eulenburgpart.); *Stille d. Nacht* (G. Keller) und *Zwiespalt* (Goethe) f. S. mit kl. Orch., Solofl., Solopos. (op. 78);

Musik zu *Palm* (Jos. Wenter) op. 79; kl. Serenade f. Ob, Cl, Horn, Br, op. 80; Konz.stück über Thema v. Mozart f. Fl u. kl. Orch. op. 81; 3 Stücke f. Akkordeon op. 82; Heinkelmarsch (Orch. auch 4hdg.) op. 83; 4. Sinf. fis-moll op. 84 (1938); kl. klass. Suite f. 3 Blockfl u. Cemb. op. 85; *An die Künstler* (Schiller) f. MCh, S, Org. ad lib., Orch. op. 86; *Vaterunser* (Klopstock) f. KnCh, gemCh, S, Bar, Orch., Org. ad lib. op. 87; 4 Stücke für Akkordeon-Orch. op. 88 (1939); Duo f. V u. Vc op. 89; KlTrio op. 90 (einsätzig); Bl.quintett *Die Jahreszeiten* (Fl, Ob, Cl, Fag, Horn) op. 91; V-Konz. m. kl. Orch. (einsätzig) op. 92; Musik zum *Sommernachtsstraum* (Düsseldorf 1940) op. 93; Mozartvar. f. Vc und kl. Orch. (Frkft. 1943) op. 95. Neubearb. von *Spohrs *Jessonda* (mit Jos. *Gregor im Auftrag der Reichsstelle f. Musikbearb. 1944). Werke ohne op.-Zahl u. a.: Tanzfantasie *An Mozart* (gemCh u. 3 Orch.); Album f. Akkordeon (Hohner). Eine *Vereinigung der Z.-freunde* (Weimar) wirkt neuerdings für den Komponisten.

Lit.: H. Oppenheim, H. Z. (1921); R. *Münnich, H. Z. (Allg. Mus.-Ztg. August 1941); ders., H. Z.s Dehmelzyklus (Chbg. 1908); ders. in AMZ (mehrfach) u. Z.s 4. Sinf. (1938); Alb. Krauß, Das große weltl. Chorwerk von H. Z., Pfitzner und Jos. Haas (ungedr. Diss. Jena 1940).

Zillig, Winfried, * 1. April 1905 in Würzburg, Meisterschüler der Berliner Akad., Ass. der Staatsoper, Kplm. in Oldenburg, Düsseldorf, Essen, jetzt 1. Kplm. am Reichsgautheater Posen. Er schrieb 1 StrQu, 3 Serenaden, 2 OrchKonz.e, Eichendorff- u. Hölderlin-Chorwerke, die Opern *Rosse* (Billinger, Düsseldorf 1933), *Das Opfer* (R. Goering, Hambg. 1937), *Die Windsbraut* (Billinger, Lpz. 1941), *Troilus u. Cressida* (in Arbeit). Filmmusiken seit 1933 (so *Der Schimmelreiter*, *Violanta*, *Kopernikus*); Tanzspiele; Liederkreise nach George, Rilke, Goethe, d'Annunzio, Verlaine, Hölderlin, ital. Ldb.

Zillinger, Erwin, * 1. Juni 1893 in Dresden, Schüler d. Leipziger Kons. (*Straube, *Krehl, *Martienssen), Kriegsteiln. 1914—18, 1919 Domorg. in Schleswig, 1930 LandesKMD f. Schl.-Holst., 1939 Domorg. in Lübeck und

Leiter d. KM-Abt. a. d. Landesmusikschule. Er schrieb Lieder, Motetten, Chorwerke a capp. (Dt. Messe f. 3 Chöre und Soli) und mit Orch. (Der zoolog. Garten, Mensch und Schicksal).

Zimbal s. Cymbal.

Zimbelstern s. Cymbelstern.

Zimmer, Friedr. Aug., * 26. Febr. 1826 zu Herrengosserstädt (Th.), † 8. Febr. 1899 zu Berlin, Schüler des Sem.-Mus.-L.s Hentschel (Weißenfels), wurde 1854 SemL. in Gardelegen, 1854 in Osterburg (Altm.), kgl. MD; schrieb eine *Elementarmusiklehre* (neu hg. v. G. Hecht 1901), eine treffliche *V-Schule* nach Griffarten f. Lehrerseminare, ein *Ev. Choralbuch* u. *Die Orgel* (neubearb. v. P. Habermas 1897). — Sein Sohn Friedrich Z., * 22. Sept. 1855 zu Gardelegen, † 5. Dez. 1919 in Gießen, 1870—74 in Schulpforta, stud. in Tübingen u. Berlin Theol., wurde Pfarrer, bis 1890 Prof. a. d. Univ. Königsberg, dann emerit. in Berlin, 1898—1906 Dir. des ev. Diakonievereins in B.-Zehlendorf, veröffentlichte u. a.: *Sang u. Klang* (1878); Volkstüml. Spiellieder u. Liederspiele (1879); 50 Psalmlieder des B. Waldis; Studien über d. dt. Volkslied (1881); Kindermusikschule (1882); Epistelsprüche f. d. Kinder-Kirchenchor (1884); Die dt.-ev. Gesangsvereine der Gegenwart (1885); Der Verfall des Kantoren- und Organistenamts (1885); Königsberger KL-Dichter u. Kirchenkomp.en (1885); Die Notenlesemaschine (1886); Kirchenchorbuch (1889); Sammlg. v. Kirchenoratorien u. -kantaten (14 Bde., 1888); Die Musik im Dienste des Evang. (1890); außerdem bot er (o. J.) eine liebenswerte Sammlg. Kinderlieder.

Lit.: W. Stölten, Fr. Z., ein dt. Volkserzieher (1933).

Zimmermann, Reinhold, * 11. August 1889 in Stuttgart, besuchte das Lehrerseminar in Rheydt, stud. Musik bei Org. Schlecht (Aachen), seit 1920 völkischer Musikkritiker und seit 1940 Rektor (Schulkonzerte) in Aachen; brachte die A. *Schindler-Forschung auf den heutigen Stand und schrieb die Bücher *Um A. Bruckners Vermächtnis* (1939); *Cäsar Franck* (Aachen 1942); ein Beitrag „Der Einfluß der dt. Musik auf das französ. Sprachgebiet“ (i. Vorber.); zahlr. Aufsätze über Musik und Rassenkunde.

Zinke s. Sommer.

Zingarelli, Nicola Antonio, * 4. April 1752 in Neapel, † 5. Mai 1837 in Torre del Greco (Neapel), debütierte schon 1768 als Opernkomp., wurde 1792 Domkplm. in Mailand, 1794 dgl. zu Loreto, war 1804—11 sogar Kplm. an S. Peter in Rom, 1813 Dir. des Kons. in Neapel u. 1816 auch als Nachf. *Paisiello Kplm. der Kathedrale. Er schrieb 34 seinerzeit meist erfolgreiche Opern u. kaum übersehbare KM.

Lit.: F. *Florimo, *La scuola mus. di Napoli* II (1880); S. di Giacomo, *Il fiero Z.* (Musica d'oggi 1923).

Zink (Zinken, ital. *Cornetto, lat. *lituus*), ein um 1620 mit der Violine um die Führung ringendes Blasinstr., das zu den *Krummhörnern den Diskant bildete, aus Holz mit Grifflöchern und elfenbeinernem Kesselmundstück sowie einem ganz engen Mündungsloch; der *Cornetto diritto* (gerader Z., mit aufgesetztem Mundstück) klang hell, der *C. muto* (stiller Z.) tönte sanft, beide „weiße“ Z.en; von den größeren, lederbezogenen „schwarzen“ u. gekrümmten Z.en stand der *C. curvo* (wie alle genannten) im Umfang a—a“, während der noch größere, derb klingende *C. torto* oder *Cornone* in d—d“ stand u. mit seiner S-förmigen Anblasröhre sich zum *Serpent* (in Fagottumfang) entwickelte. Noch im 18. Jh. hießen die Stadtpfeifer vom Z. her gern Zinkenisten. Allen Wiederbelebungsversuchen an alt. Blasinstr. hat bisher der Z. den meisten Widerstand entgegengesetzt, da sein *Ansatz offenbar besonders schwierig gewesen ist.

Lit.: G. Karstädt, Zur Gesch. d. Zinkens u. s. Verwendung i. d. Musik d. 16.—18. Jhs. (Diss. Berlin 1935, gedr. 1937 in AfMF 2).

Zipoli, Domenico, * um 1675 zu Nola, seit 1696 in Rom, wo er 1716 Org. an der Jesuitenkirche war, bot in diesem Jahr *Sonate d'intavolatura per org. e cimbalo*, fast ganz neugedr. in Farrencs *Trésor du pianiste* Bd. 11, 13 Nrn. bei Torchi III, anderes bei *Pauer (Alte Meister) u. L. *Köhler; eine Sammlg. *Toccatas, Voluntaries and Fugues* druckte *Walsh in London; obwohl die Behauptung, das Meiste stamme in Wahrheit von *Corrette, unsicher ist, scheint Z.s Urheberchaft z. T. tatsächlich fraglich.

Lit.: G. *Pannain, *Le origini.. dell'arte pianistica in It.* (Neapel 1919) S. 162f.

Zirkelkanon heißt ein solcher, der in den Anfang zurückgeht, also kein besonders komponiertes Ende hat, sondern durch Verstummen der einzelnen Stimmen jeweils beim Schlußzeichen (Fermate) erlischt; gern wurden solche in alter Zeit kreisförmig notiert (z. B. einer von S. *Dietrich als Hasenjagd); eine besondere Form ist der von Bach für J. G. Walter u. jener in Bachs Mus. Opfer, die um einen Ton höher führen, also erst bei siebenmaligem Kreisen wieder in die Anfangstonart zurückmünden — man könnte sie „Wendeltreppen“ oder „Schrauben-K.“ nennen.

Zither (v. griech. *Kithara), aus dem *Trumscheit u. *Psalterium entwickeltes, deutsch-älpisches Saiteninstr., das in fünf über einen flachen Resonanzkasten laufenden Griffsaiten aus Messing besteht, die mit einem Dorn „geschlagen“ werden, und unter denen ein Griffbrett mit chromat. *Bünden läuft, während weitere Darm-Baßsaiten nur als *Bordune gezupft werden. Stimmung der Griffsaiten: bayrisch c g d' a' a' [e'], wienersisch c g g' d' a' [e']; man baut dreierlei Größen: Diskant, Alt u. Baß. Die einfache Rechteckform hieß „Scheitholz“, eine einfach gebauchte „Salzburger“, eine doppelt gebauchte „Mittenwalder“ Z.; die heut übliche Besaitung wurde 1838 in München festgelegt. (Eine Abart, die herzförmige Streichzither, die mit Bogen gespielt wird, trägt Violinbesaitung). Die Z. wird auch seit 1877 durch den Verband dt. Z.-Vereine (Vors. H. Thauer) in chorischer Vervielfältigung gepflegt. Eine eigene, höhere Lit. bietet seit 1930 das Nürnberger Kammerquartett mit dem Hauptautor Heinr. Frh. v. Reigersberg (* 6. Jan. 1875 zu Schönberg, Niederbayern) in Bayreuth; unter s. 85 Werken u. a.: Z.-Konzerte; Präl., Scherzo u. Fuge; Trio-Son.; Sinfonietta; Quartette f. 2 Disk.-, Alt- u. Baß-Z.

Lit.: H. Kennedy, *Die Z.* (1896); H. Thauer, *Katechism. d. modernen Zspiels* (1902); R. Grünwald, *Universalspielwerk d. mod. Zspiels* (13 Hefte, Köln); Ch. Maclean in *ZIMG X*; L. Edlmann, *Die Wahrheit über die Z.* (Wien 1923).

Zoder, Raimund, * 20. Aug. 1882 in Wien, Schuldirekt. i. R. u. Hauptschriftl. d. Zs. *Das dt. Volkslied*, Hg. v. *Bauernmusik* (österreich. Volksmus. f. 2 V u. Git, mit R. Preiß) I 1919, II 25; *Altösterreich. Volkstänze* (4bdg. 1921 ff.); *Spielmusik f. Landvolk* (3 Hefte 1926 ff., mit O. Eberhard); *Dorfmusik* (2 V, 1931); *Volkslieder aus NÖsterreich*. (2 Hefte, 1932, mit K. M. Klier).

Zöllner, Carl Friedr., * 17. März 1800 zu Mittelhausen (Th.), † 25. Sept. 1860 in Leipzig, wo er als Thomaner unter Schicht sang, Schulmusiker u. beliebter Männerchorleiter wurde, der 1859 mit 30 Vereinen in Lpz. ein Musikfest veranstaltete (noch heute *Zöllnerbund*). Sein *Das Wandern ist des Müllers Lust* wurde volkstümlich. Denkmal 1868 in Leipzig.

Lit.: R. Hänsch, *Der Liedermeister C. Fr. Z.* (1927); R. Köttschke, *C. Z. (Sächs. Lebensbilder II, 1938)*.

Sein Sohn Heinrich Z., * 4. Juli 1854 in Leipzig, † 8. Mai 1941 in Freiburg i. Br., Schüler des Lpz. Kons. (*Reinecke, Jadassohn [j.], *Richter) wurde 1878 UNMD in Dorpat, 1885 Dirig. d. Kölner MGv u. KonsL, 1892 Leiter des New Yorker Dt. Liederkranz, 1898—1906 UnivMD in Leipzig (1902 auch *Reineckes Nachf. als KompProf. am Kons.), 1907 Kplm. der vläm. Oper in Antwerpen u. lebte seit 1904 in Freiburg i. Br. als geschätzter Opernkritiker. Er schrieb eine Reihe von Opern (darunter 1887 wörtlich Goethes *Faust I*), wovon *Der Überfall* (Dresden 1895) u. *Die versunkene Glocke* (Berlin 1899) Erfolg hatten; von seinen zahlr. Chorwerken war wohl am meisten verbreitet. *Columbus* (1886). Außerdem schrieb er 5 Sinf., 5 StrQu., Lied., MCh.e.

Lit.: G. v. Graevenitz, *Musik i. Freiburg i. Br.* (1938).

Zoilo, Annibale, 1561—70 Kplm. am Lateran, dann Altist der päpstl. Kap., aber gleich Palestrina als verheiratet entlassen, seit 1584 Kplm. in Loreto, wo er 1592 starb; Verf. trefflicher Kirchenmusik u. Madrigale (4- u. 5stg. 1563, 4 à 8 bei Torchi I), Mitarb. an der mediceischen Choralreform.

Lit.: R. *Casimiri, *A. Z. e la sua famiglia* (Note d'arch. 1940).

Zortzico, baskischer Tanz in fünfteiligem Takt.

Zuccalmaglio (spr. -maljo), Anton Wilh. Florentin v., * 12. April 1803 zu Waldröhl (Siegerland), † 23. März 1869 zu Nachrodt bei Grüna (Westf.), schrieb als „Wilh. v. Waldröhl“ u. „Dorfküster Wedel“ in Schumanns NZfM und bot nach 2 wenig beachteten Sammlungen (mit E. Baumstark 1829 u. 36) mit A. Kretzschmer 1838—40 2 Bde. *Deutsche Volkslieder mit ihren Originalweisen*. Zahlreiche Texte darin hat Z. selbst geschaffen, die Weisen dagegen, wie W. *Wiora nachweist, teils unmittelbar dem Volksgesange entnommen, z. V. *Verstohlen geht der Mond auf und Es fiel ein Reif in Frühlingsnacht*, teils geistlichen Liedern, z. B. *Die Blümelein sie schlafen* oder *Es stunden drei Rosen auf einem Zweig*, teils anderen handschriftlichen und gedruckten Volksliedsammlungen, wobei er sie mit Texten vereinte, zu denen sie das Volk selbst nie gesungen hatte, z. B. in *Feinstlieben, du sollst mir nicht barfuß gehn*, eine westfälische Weise, die zur Ballade *Winterrosen* gehört, mit der Übertragung eines kuhländischen Textes. Nur an wenigen Weisen dürfte er stärkeren schöpferischen Anteil haben, z. B. *Schwesterlein, wann gehn wir nach Haus*. Er ist keineswegs ein produktiver Musiker, aber ein ungewöhnlich vielseitiger Schriftsteller und bedeutender Sammler kostbarer Volkslieder, besonders seiner niederrheinischen (oder bergischen) Heimat, gewesen.

Lit.: M. *Friedlaender (j.), Z. und das Volkslied (Petersb. 1918 und einzeln); W. *Wiora, Die Herkunft der Melodien in Kretzschmers und Z.'s Sammlung (Hab.-Schr. Freiburg i. Br. 1941, erscheint als Beiheft zum Jb. f. Vld.forschung).

Zufallsharmonie nennt man eine Akkordbildung, die nur aus Stimmbewegungen zustandekommt u. sich sozusagen erinnerungsmäßig beim Zuhörer als solche einschaltet, z. B.:



a) als cis dis fisis aisis (des es g h) ein alteriert. Sekundakkord; b) ein g-Moll-quartsextakkord; c) als es g a cis ein alterierter Terzquartakkord; d) als e g b c ein Quintsextakkord; e) als f d g h ein Sekundakkord, als eis d g h ein alterierter Septimenakkord.

Zukunftsmusik nannte der rheinische Kritiker L. Bischoff unter Bezugnahme auf Wagners Schrift *Das Kunstwerk der Zukunft* um 1855 spottweise W.s Musikdramatik; der Meister nahm das Wort 1861 selbst auf (Ges. Schr. u. Dichtgen. Bd. 7).

Zumsteeg, Joh. Rudolf, * 10. Jan. 1760 zu Sachsenflur (Odenwald), † 27. Jan. 1802 in Stuttgart, wo er mit dem jungen Schiller die Carlsschule besuchte, dann aber vom Bildhauer zum Musiker umschwenkte u. 1792 Hkplm. wurde. Er spielt eine bedeutende Rolle in der Gesch. d. *Ballade u. hat mit seinen Liedern (die seine schwäbischen Mitstreiter *Schubart u. *Rheineck meist überragen) unmittelbar auf den jungen Schubert eingewirkt (vgl. *Sandberger, Ges. Aufsätze I 288 ff.; Neudr. e in *Mandyczewskis Schubert-Ges.-Ausgabe; Ausw. v. L. Landshoff [j.] bei Peters u. *Jöde bei Nagel). Auch in der Entw. des *Singspiels u. des *Melodrams ist er mit Ehren zu nennen. Ferner schrieb er Kirchenkantaten, VcKonz.e, VcDuette usw. *Lit.*: L. Landshoff (j.), J. R. Z. (1902); F. Szymichowski, Z. als Komp. v. Balladen u. Monodien (Diss. Frkf. 1932).

Zunftwesen, musikalisches. Schon aus der Antike sind mehrfach Genossenschaften von Tempelsängern wie auch von weltl. Musikern überliefert. Besaßen diese die volle Rechtsfähigkeit, so waren durch die oström. Gesetzgebung Justinians die Mimen (Akrobaten, Singschauspieler) zwar nicht ehrlos (*turpitudō*), aber doch stark ehrbeschränkt und brachten diese *infamia* mit in die germanischen Rechte, als sie beim Völkerwanderungsbruch des *limes* nach Deutschland eindringen u. hier rasch den hochgeehrten Stand heidnisch-nationaler Epensänger zur Harle ausrotteten. Als unseßhaft u. unwehrhaft galten sie der weltl. Macht für Leute, die nicht erfähig seien u. nur den Schatten einer Ehre besäßen, so daß sie nach dem Sachsenspiegel usw.

zur Vergeltung von Beleidigungen nur den Schatten ihres Gegners schlagen durften. Die Kirche aber sah in ihnen, die vielfach aus entlaufenen Theologiestudenten bestanden, mit Tanzweibern die Mönche beunruhigten, einen „lasterhaften“ Beruf ausübten u. Freigeisterei betrieben, nicht abendmahlsfähige Leute, die mit Bann und Kirchenstrafen zu verfolgen seien. Für die Musiker unter ihnen war es entscheidend, wie weit man sie aus der Masse der geringeren Fahrenden (Messerschlucker, Feuerfresser, Bärenführer) als Künstler heraus hob; daher erstrebten sie das Schutzverhältnis zu einem weltlichen Herrn (patronisierte Vaganten) oder feste Anstellung bei ihm als Hofmusiker, ferner aber den Zusammenschluß in Gebietsvereinen weltlicher Art (unter einem staatl. Vogt) oder in geistl. Bruderschaften, denen die Kirche bei entspr. zeitweiliger Berufsenthaltung die Teilnahme an den Gnadengütern zugestand. So erhielt 1430 auf dem Basler Konzil der Züricher Geigerkönig Ulmann Meyer v. Bremgarten vom päpstl. Legaten Julian Cesarini eine Musikantenbulle, die auf Jahrhundert hinaus das Verhältnis des Standes zur Kirche bereinigte. Es entstanden städt. Musikantenzünfte (z. B. die Genossenschaft der Trompeter zu Lucca, 1288 die Wiener Nicolaibruderschaft), größere Pfeiferbruderschaften (z. B. zu Riegel im Breisgau), große Geigerkönigreiche (so die Pariser *Confrérie de St. Julien des ménestriers* 1330 mit eigenem Spital) u. Marienbruderschaften wie zu Uznach (Schweiz) und Dusenbach (Elsaß). Als Obrigkeiten sind zu unterscheiden: einmal berufseigene *Pfeiferkönige* (seit dem 13. Jh.), *rois de violons*, *Spielgrafen*, *marshalls*, die dem heutigen Vorsitzenden einer Musikkammer entsprechen würden, die Beiträge einzogen, Spielzettel erteilten, über die Berufstreue u. *Lehrlingsausbildung wachten, dann städtische Aufsichtsbeamte, wie in Hamburg der Ratskuchenbäcker als Vorstand des Hochzeitswesens, schließlich höhere Schirmherren aus dem Adel, wie die Grafen v. Rappoltstein im Elsaß oder die Reichsoberspielgrafen am Wiener Hof, deren Amt seit der Zeit Ludwigs XIV. sich mit der Funktion eines Generalintendanten verschmolz

u. dem Namen nach bis 1848 gewährt hat. Die französ. Zunft, an deren Spitze namhafte Geiger, wie Constantin, *Dumanoir, *Guignon, gestanden haben, verlor sich ihre Lebensmöglichkeit, indem sie im 17./18. Jh. den Anspruch der Alleingeltung sogar auf Tanzmeister u. Organisten auszudehnen suchte, so daß sie 1773 aufgehoben wurde. Das elsässische „Pfeiferkönigreich“ verfiel zu gleicher Zeit durch die Gleichgültigkeit der Mitglieder; das sehr gut geordnete bayr. Oberspielgrafenamt in München (mit vier Bezirksunterkönigen), das durch Jahrhundert den Altar der Musikantenheiligen Sankt Wilgefortis oder Kümmeris zu Neufahrn bei Freising unterhielt, verflüchtigte sich zu einer bloßen Gehaltszulage für den ältesten Hoftrompeter; ein weitgreifender Verband der Stadtpfeiferien im ober- u. niedersächsischen Kreise verfiel schon während des 30jährigen Krieges. In den Städten hatte man zunächst Turmbläser u. Spielleute auf Zeit angestellt, dann wurden sie dauernd „verbürgerte“, schließlich städt. angestellte Musiker mit der Handwerksseinteilung in Meister, Gesellen u. Lehrlinge; ihre Verwendung war durch Hochzeitsordnungen, Stadtpfeifergesetze usw. genau geregelt, sie ihrerseits wachten über den Schutz ihrer Privilegien gegen „ungelehrte Stümper“, Bierfiedler, fremde ländliche Musikanten, Militärmusik, *Studentenkapellen usw. — ihr Kampf gegen Schwarzarbeit ging durch Jahrhunderte, bis 1803 die allgemeine Aufhebung der Zünfte auch sie zunächst (wenigstens amtlich) beseitigte, wenn auch praktisch die Stadtmusikanten als Tanz- u. Unterhaltungskapellen beisammenblieben; besonders widmeten sie sich der *Lehrlingsausbildung als Militärmusiker- u. Orch.-Vorschulen. — Eine Sonderentwicklung nahm der Stand der Trompeter u. Pauker, die vom Burg- u. Turnierwesen her in naher Berührung mit den Territorialherren blieben u. sich als „ritterliche Hof- u. Feldtrompeter“ teils zur Kavalleriemusik, teils zu Kammervirtuoson entfalteten. Nur Reichsfürsten u. Reichstädte durften Trompeter halten; so verkaufte Kaiser Sigismund für hohes Geld das Recht dazu an die Stadt Ulm, und noch der Rat v. Leipzig mußte

sich vor dem Kurfürsten verantworten, weil Thomaskantor J. H. *Schein bei einer Patriziertrauung *Trompeten verwendet hatte — was dann zu allerlei Umgehungen durch Ersatzinstrumente Anlaß gab. Die Reichstrostpeterzunft unter dem Dresdener Oberfeldtrompeter nannte sich seit ihrer Privilegierung durch Karl V. die *Carolina*, ihre Mandate erschienen in der sächs. Gesetzsammlung (Codex Augusteus), ihre Vorrechte waren erstaunlich: sie wurden bei Gefangennahme im Felde gegen Offiziere ausgetauscht (daher der Dienstgrad Cornett = Fähnrich), hatten vielfach als Parlamentäre volle Bewegungsfreiheit, u. ihre Zunftgeheimnisse, die erst J. E. *Altenburg Ende d. 18. Jhs. lüftete, galten als streng geschützt.

Die Instrumentenmacher waren meist bei den nächstverwandten Handwerken (Kupferschmiede, Drechsler, Bildschnitzer) mit eingegliedert, nur in Ausnahmefällen (Rouen 1454) mit den Musikern verbunden oder ganz selbständig (in Paris seit 1599).

Über die modernen Musikerverbände s. Musikerstand u. Vereine.

Lit.: H. J. *Moser, Die Musikergenosenschaften im dt. Mittelalter (Diss. Rostock 1910); A. Mönckeberg, Die Stellung der Spielleute im MA I (Diss. Frbg. i. Br. 1910); A. *Schubiger, Mus. Spicilegien; Jos. *Sittard, Studien u. Charakteristiken; A. Schaer, Die altdt. Fechter u. Spielleute (Diss. Straßbg. 1901); Th. Hampe, Die fahrenden Leute (Monogr. z. Kulturgesch. 1905); H. Reich, Der Mimus I (1904); E. Faral, *Les jongleurs en France* (Paris 1910); R. *Lach, Zur Gesch. d. mus. Zunftwesens (Wiener Akad. d. W. phil.-hist., Bd. 199); W. Hertz, Spielmannsbuch.

Histor.: Scheid, *De iure in musicos singulari* (Jena 1783); Fries, Vom sogenannten Pfeifergericht (Frkf. 1752, ausgezogen in Goethes Dichtg. u. Wahrheit Buch I).

Zunge, ein elastisches Blatt auf der Öffnung einer Pfeife, das durch Luftdruck oder -zug so schwingt, daß es den Spalt abwechselnd öffnet u. schließt, wodurch ein Ton entsteht. Ist die Zunge aus hartem Metall, so richtet sich die Frequenz ihrer Schwingungen (Tonhöhe) nach ihrer Länge, Breite, Schwere (so

bei Orgel u. Harmonium); ist sie aus weichem Rohrblatt, so richtet sich die Schwingungszahl nach der Länge der zugehörigen Luftsäule (so bei den Holzblasinstr.). Die Lippen der Blechbläser verbinden beide Fälle, denn die Tonhöhe richtet sich nach ihrer Spannung wie auch nach der jeweiligen Länge des Rohrs (siehe Ventile). Die Metallzungen sind aufschlagend (bei den Schnarrwerken der Orgel) oder durchschlagend (beim Harmonium u. den zartesten Stimmen der Orgel), die Rohrblätter entweder doppelt u. gegenschlagend (Oboe, Fagott, auch vergleichsweise die Stimmbänder im *Kehlkopf als Gegenschlagspolsterpfeifen) oder einfach aufschlagend (Klarinette, Saxophon).

Lit.: W. Lottermoser, Klanganalyt. Untersuch. an Zungenpfeifen (Diss. Berlin 1936).

Zur Mühlen, Raimund von, * 10. Nov. 1854 in Livland, † 9. Dez. 1931 in Wiston Old Rectory, Steyning (Sussex, Engl.), Schüler von J. *Stockhausen u. Bussine (Paris), ausgezeichnete Konzertsänger (Tenor) u. berühmter Gesanglehrer, der wohl als Erster reine „Liederabende“ gab.

Lit.: M. *Hunnius, Mein Weg zur Kunst (1925). Eine Briefsammlung in Vorbereitung.

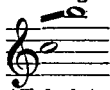
Zuschneid, Karl, * 29. Mai 1854 in Oberglogau (Schles.), † 1. Aug. 1926 in Weimar, stud. am Stuttgarter Kons., war seit 1879 Chorleiter in Göttingen, Minden, Erfurt, 1907–17 (zwischen Bopp u. Willy *Rehberg) Dir. der Mannheimer Musikhochschule, dann in Homburg u. Weimar im Ruhestand. Außer Chorwerken m. Orch., MCh.en, gem. Ch.en u. zahlr. Klavierstücken schrieb er eine weitverbreitete Klavierschule, Klavierwerke u. gab einen *Methodischen Leitf. f. d. Kl.unterr.* heraus.

Zuth, Joseph, * 24. Nov. 1879 zu Fischern bei Karlsbad, † 30. Aug. 1932 in Wien, war 1902–25 österr. Staatsbeamter, trieb aber seit 1910 Musikstudien bei *Batka u. MW bei *Adler u. *Koczirz (1919 Dr. phil., Diss. Simon Molitor u. die Wiener Gitarristik), wurde 1919 Lehrer f. Gitarre u. Laute an der Wiener Volkshochschule, seit 1925 am Pädag. Inst., ab 1921 Hg. der *Z. f.*

Gitarre (1927 ff. *Musik im Haus*), auch Musikkrit.; er schrieb ferner: *Git.-kompos.* en d. Grafen Losy (1921); *Carullis Git.schule* (10 Hefte, 1921); *Das künstler. Git.spiel* (1920); *Die Git., Spezialstudien* (6 Hefte, 1920); *Batkas Vorschule* (1919); *Volkstüml. Git.schule* (1922); *Hdb. d. Laute u. Git.* (1926 bis 28); *Die Wiener Mandolinen-Hss.* (Zf MW XIV).

Zweers, Bernard, * 18. Mai 1854 und † 9. Dez. 1924 in Amsterdam, stud. hier und in Leipzig und wurde ThProf. am Amsterdamer Kons.; er schrieb Sinfonien (Nr. 3 *An mein Vaterland*), Messen, Kantaten, Chöre, Lieder.

Zweigestrichen heißt die Oktave



nach der ihr in der Orgel-

*Tabulatur zugeordneten Kennzeichnung c''—h'.

Zwerchfell, der Brust- u. Bauchhöhle trennende „Quer“-Muskel, der sich bei Entspannung nach oben kuppelt (Ausatmung), während er bei Anspannung (Einatmung) sich nach unten abplattet u. so durch Verdrängung des Bauchinhaltes die Bauchdecke vorwölbt (Bauchatmung), was den natürlichsten Typ der Sänger-Atmung darstellt. Möglicherweise wirkt das leicht gespannte Zw. auch wie ein Resonanzboden, doch ist vor jeder Überspannung u. Versteifung zu warnen.

Lit.: Jörgen *Forchhammer, *Das Zw. als Phonationsmuskel?* (in *Mschr. f. Ohrenheilk.* Bd. 65, Wien 1931), u. *Was ist Atemstütze?* (Die Stimme, Okt. 1929); vgl. auch Bruns u. Ulrich.

Zweifaltige heißen die erst neuerdings stärker beachteten Tänze des bayr. Landvolkes, die grundsätzlich u. häufig zwischen geradem u. ungeradem Takt, also zw. Polka (Dreher) u. Ländler (Walzer) bis zu regelm. 3-Takt wechseln und vorzugsweise in den Gebieten mit vormals stärkerem slawischem Einschlag heimisch sind (Niederbayern, Oberpfalz); sie reichen vom Schwarzwald bis ins Egerland und Mühlviertel, mit d. größten Gebietsbreite um Ulm; den Zusammenhang mit der Moreska und d. Lied *Prinz Eugen* behandelt V. *Junk in *Mittlg.en d. Dt. Akad. Nov.* 1934.

Lit.: V. Junk, *D. taktwechselnden Volkstänze* (Lpzg. 1938); Anton Bauer, 40 bayr. Tänze (ZfMW VIII), 60 dgl. (XII), 100 dgl. (Zs. Frigisinga, Jg. 9, Freising), 30 dgl. f. Kl (Hofmeister); F. X. Osterrieder i. d. „Heimatklangen“ (Abensberg, Ndbay. 1931); ders., i. Dt. Vld. XXXIII, 116; A. Michel, *Taktwechselnde Tänze in Franken* (D. Dt. Volksld. 1937); R. Zoder in D. dt. Volksld. XXXIV 56f.

Zwischendominanten (Seitendom.) heißen die Ober- u. Unter*dominanten der leitereignen Harmonien einer Tonart, also z. B. in C-dur: g-moll- u. A-dur-Dreiklang zum d-moll-Akkord, a-moll u. H-dur zum e-moll-Akkord, d-moll u. E-dur zum a-moll-Akkord, d. h. die Ausweitung der Nebentufen zu Kleinkadenzen in der Großkadenz; auch die Doppeldom. ist nur ein Einzelfall d. Zw.

Zwischensatz heißt in jeder symmetrisch dreiteiligen Form (ABA) der Mittelteil, insbesondere die (gern auf der Dominantseptimen-Harmonie eingeschaltete und zurückführende) Übergangsperiode zwischen einem Hauptsatz u. seiner Wiederholung. Vgl. H. *Riemann, *Hdb. d. KomposL* ³I 68 ff. u. *Große KomposL* I 66 u. 99.

Zwischenspiel heißt die zwischen (Gesangs-) Strophen eingeschaltete Strecke der Klavier- (oder Orch.-) Begleitung, die gewissermaßen als Schattenzone dem Sänger Ausruhmöglichkeit bietet, auch formal und tonpoetisch Nach- und Vorklang zu den Strophen darstellt. Da sie gegenüber den textinhaltlich wechselnden Einzelsätzen meist gleichbleibt, übt sie bei entsprech. Eigengewicht oft die Wirkung eines rondohaften Instrumental-Kehrreims (ital. *Ritornello*) aus; so gewinnt das Zw. im Instr.-*Konzert als Tutti geradezu das thematisch-dynamische Übergewicht gegenüber den Episoden des Solisten oder des *Concertinos. Im evangel. Kirchenlied sind heute nur noch zwischen den ganzen Strophen Zw.e üblich; daß aber ehemals auch kleine Orgeleinschübe zwischen den Einzelzeilen vorkamen, ist von Pachelbel bis Bach in Choralbearbb. stilisierend abgebildet worden und hat noch in der 1. Szene von Wagners *Meistersingern* geistreichste Nachformung erfahren.

Zwölftonmusik s. Atonal.

Berichtigungen und Nachträge

A

abbandóno, con (ital.), nachlassend.
Abblasen. Kanzonen des Landgr. Moritz v. *Hessen und v. Seb. Lemle beim Bärenr.

Abel. Alle 6 Gambensonaten hg. v. Bacher und *Woehl (Bärenr.).

Abendroth, Walther. Statt Sipfonietta lies: Kl. Orch.musik op. 10 (1940), 1. Sinf. A-dur op. 11 (1941), 2. Sinf. c-moll op. 13 (1942), Konz. f. Orch. op. 14 (1943); Buch: H. Pfizner, s. Leben in Bildern (1941).

Absolutes Gehör. Lit.: A. *Wellek, Das a. G. u. s. Typen (1938).

Acciaccatura. Z. 3, lies: 17./18. Jhs.

Adler. Methode der MG, lies: 1919.

Adlung. Faks.-Neudr. 1931.

Adrio, Adam, *4. April 1901 zu Essen, stud. WM bei *Abert, *Moser, *Blume, *Schering, war dessen Assistent seit 1932, 1935 Oberass., 1938 Lehrauftr. Univ. Berlin, Doz. f. MG an der Berliner KM.schule, seit 1943 auch an der Hochsch. f. MErz., seit 1935 Leiter des Coll. mus. d. Univ.; schrieb: Die Anfänge des geistl. Konzerts (1935), Die Matth.passion v. Kühnhausen (in d. Schering-Festschr. 1937), Aufsätze über *Pepping, H. J. *Schein, neue evang. *KM, bot in Blumes Chorwerk 6 dt. Motetten v. Schein, s. 116. Ps. (auch v. *Demantius), Kühnhausens Pass., 1 geistl. Konz. v. Riccio (Nagel); in Vorber. Ges.-Ausgg. v. Schein und *Monteverdi (Bärenr.).

Afrikanische Musik. A. Chottin, *Tableau de la mus. marocaine* (Paris 1940); W. *Heinitz, Rassische Merkmale an afrikan. Musikgut (ZfRassenkunde 12, 1941); Guglielmo Barblan, *Musiche e strumenti dell'Africa orient. ital.* (Neapel 1942).

Agricola, Martin. „Mit Fried und Freud“ in „Gesellige Zeit“ II.

Ahle, Joh. Rud. 2 Sätze mit Str. in Bärenr.-Ausg. 197 u. 789 (F.*Schmid).

Akustik. Lit.: F. Trendelenburg, Einführung in die A. (1939).

Albrecht, Hans, *31. März 1902 in Magdeburg, erwuchs in Essen, stud. MW in Berlin 1921—25 (Johs. *Wolf, H. *Abert), Dr. phil. 1925, lehrte an Musiklehranstalten in Essen u. Wuppertal (bis 1937 Folkwang), 1934—37 Landesleiter d. RMK Köln, 1937—39 Ref. in d. Musikabt. d. Reichspropag.-Min., 1939 stv. Leiter d. Staatl. Inst. f. dt. MF (1940 Prof.), 1941 mit der Leitung beauftr., 1942 Dr. habil. u. Senatsmitgl. d. Akad. d. K. Diss. (ungedr.): Die Aufggs.praxis d. ital. Musik d. 14. Jhs.; L. Hellinck und Johs. Lupi (Acta mus. 1934); Die dt. Ps. u. Kges. d. Jobst v. *Brant (AfMF 1942), C. Othmayr (im Druck). Hg.: Th. *Stoltzer, Lat. Hymnen u. Ps. (mit Gombosi [J.], DTD 65), Johs. Lupi, 10 weltl. Lieder (Blumes Chorw. 15), *Othmayrs *Symbola* (RD 16), Stoltzer, Ausgew. Werke I (RD 22), II in Vorber.; Othmayrs Ausgew. W.e II (RD 29); Annaberger Chorbb. (in Vorber.).

Alfano. *Cyrano*, dt. Urauffg. Lpz. 1942; Oper *Katjuscha* (1936).

Ambrosius, d. Hlge.

Lit.: A. Paredi, *S. Ambrogio e la sua età* (Mailand 1941).

Ambrosius, Hermann. Konzertante Sinf. f. Kl u. Orch. (1942). Lit.: Erich Krämer in „Die Volksmusik“ 1938.

Ameln. Der Lehrauftrag in Münster besteht weiter. Hg. v. M. Franck, Dt. Evang.-Sprüche. Faks.-Ausg. des Lochamer Ldb.s 1941 v. Bärenr. übernommen.

Amerikanische Musik. Lit.: A, b: G. *Schünemann, Musikinstr.e der Indianer (AfMF I).

Analyse. Lit.: Erich Schütze, Zur Frage d. mus. A. (Die Musik 31, 1939); J. Philipp, *Exercices analyt. pour les oeuvres de Chopin* (Paris 1940).

Anerio, Giov. Fr. Lit.: Bianca Boccherini, A. ed alcune sue gagliarde per Cemb. (in La Bibliofilia 41, 1939).

Animuccia. Neudr. s. Missa Ave Maris Stella (Rom 1940).

Arcadelt. Neudr. des Madr. Voi mi ponest' in foco: Kl. Bärenr.-Ausg. 573/74.

Ars nova. Vgl. *The Works of Francesco Landino, edited by Leonard Ellinwood* (= *The Mediaeval Academy of America*, Cambridge Mass. 1939); H. Spanke, Zu den mus. Einlagen im Fauvelroman (in Neuphilol. Mittlg.en 37, 1936).

Artz, Carl Maria, * 10. Juni 1887 zu Düsseldorf, stud. hier am Kons. (*Buths, *Neitzel), Kompos. bei *Draeske (Dresden), Kl bei J. *Pembaur (Leipzig), seit 1913 Dirig. (zahlr. Erstauffg.en), leitete 1919—21 den KonzV. in Stavanger, 1924—27 in La Valette (Malta), 1929/30 MD in Schaffhausen, dann Lehrer am Düsseldorfer Kons. u. Leiter des dortigen KonzOrch.s, 1936 bis 40 Leiter der Landeskappelein Meinigen, seitdem Leiter des Staatl. Lohorch.s u. KonsDir. in Sondershausen. Er schrieb Lieder, Chöre, Kl-Stücke, solche f. V, OrchW.e und eine Oper.

Asiatische Musik. Ferner: Kurt Reinhard, Die Musik Birmas (Diss. München 1939).

Atonal. O. Gervin, *Frå tonalitet til atonalitet* (Oslo 1939).

Atterberg. S. Oper „Aladin und die Wunderlampe“ erschien 1941 in Chemnitz, 1942/43 in Duisburg.

Aufführungspraxis, S. 40, Sp. 2, Z. 4, Lit., statt Ebner lies: Elsner.

Augustinus. Zu Perls Neuausg. E. *Jammers in AfMF VII/4 (1942).

Aulos. Lit.: K. Schlesinger, *The greek aulos* (London 1939).

B

Babylonische Musik. Fr. W. Galpin, *The music of the Sumerians and the Babylonians* (Cambridge 1937).

Bach, C. Ph. Em. 4 OrchSinf.en hg. v. *Steglich (RD 18); ein KlKonz. hg. v. *Danckert (Bärenr.); 2 K Son.en hg. v. A. Kreutz (1942); 4 FlSon.en mit Gambe hg. v. K. Walther (Bärenr.); Solokantate *Die drei Grazien*, hg. von G. A. *Walter (1943). Lit.: A. *Scherling, C. Ph. Em. B. u. d. „redende Prin-

zip“ (Petersjb. 1938); A.-E. *Cherbuliez, C. Ph. Em. B. (1939); H. Miesner, B.s mus. Nachlaß (Neudr. im B.-Jb. 1939).

Bach, J. Christian. 3 Quartette f. 2 Fl, Br, Vc und ein Quintett bei Bärenr.

Bach, J. Seb. Lit.: H. J. *Moser, J. S. B. (M. Hesse) ²1943; ders., Bachauffassung (in Festschr. z. 10jg. Bestehen d. Königsberger Bachvereins, 1942); A. Berger, Homogenitätsunters. an den Fugen des Wohlt. Kl. (Diss. Hamburg 1939); O. v. Irmer, J. S. B.s Leben aus s. KlWerken (Tonger 1941); B. Martin, Bachs letzte Fuge (Die Musik 1941, S. 409, u. B.-Jb. 1943); B.s Briefe hg. v. Müller v. Asow (1939); J. Ninck, Die beiden Frauen B.s (Lpz. 1939); K. *Laux, Der Thomaskantor und seine Söhne (Dresd. 1939); Fr. *Smend, Neue B.funde (AfMF 1941); K. Hesselbacher, Der 5. Evangelist (1940); R. Pitrou, J. S. B. (Paris 1941); A. *Orel, B.s Mus. Opfer (in s. Ges. Aufsätzen 1939); J. *Handschin, B.s Kunst der Fuge (Schw. MZ 1937 Nr. 8).

Bachelet, Alfred, * 26. Febr. 1864 in Paris, stud. am Cons., 1890 Rompreisträger, Schüler v. Guiraud, 1928 Mitgl. d. Institut, Leiter d. Cons. u. der Sinf.-Konz.e in Nancy, schrieb 4 Opern, Ealade f. V u. Orch.; OrchGesänge, Kl.u. Instr.stücke, eine sinf. Dichtg. f. Soli, Chor, Orch. *Surya* (1942).

Bach-Feste. 1933 statt Dortmund lies: Köln.

Badings, Henk, wurde 1941 Leiter des Reichskons. im Haag u. erhielt den Hansischen Rembrandtpreis; Tripelkonz. 1942.

Bahr-Mildenburg. Lit.: A. C. Grisson in ZfM Dez. 1942.

Balakirew. Biogr. v. Muzalevokič (1938).

Balginstrumente. J. H. Löbel, Führer durch die Akkordeon-Lit. (Berlin 1939).

Ballett. Noverres *Lettres sur la danse* erfuhren 1938 einen Neudr. (Paris).

Bammer, Johannes, * 31. Mai 1888 in Nikolsburg, besuchte das Gymn. in Leitmeritz u. wurde 1913 in Prag Dr. jur., stud. Musik in Teplitz, Wien und Prag, lebt in Rumburg, schrieb treffliche Lieder (Rilke, Kinderlieder, Eichen-

dorff, Greiff usw.) und der Singbewegung nahestehende Chöre (z. T. 6stg.), 2 KlSuiten. Werke meist bei Tischler u. Jagenberg, Hug, Ullmann.

Bandonion lies Bandoneon.

Barockmusik. Lit.: W. *Gurlitt in Köln. Ztg. 11. 8. 1942.

Barth, Rich. Lit.: Lebensbilder aus Kurhessen und Waldeck (1940).

Bartha, Dénes v., * 2. Okt. 1908 in Budapest, stud. MW 1926—30 in Berlin (*Abert, *Schering, Johs. *Wolf), Diss. *B. Ducis u. Appenzeller*; 1930 Kustos am NatMuseum Budapest, 1934 ebenda PrivDoz. und Lehrer f. MG a. d. Musikhochsch., gr. die Schriftenreihe *Musicaologia Hungarica* (bis 1941 vier Bände) und schrieb deutsch: Das Musiklehrb. einer ung. Klosterschule 1490 (Budap. 1934); Die Avarische Doppelschalmey (Archaeol. Hung. 14, 1934), Fr. Liszt (Lpz. 1936), Probleme der Chanson-Gesch. im 16. Jh. (ZfMW 1931), Studien z. mus. Schrifttum d. 15. Jhs. (AfMF 1936), Neue ung. Lit. z. vgl. d. Mel.-forsch. (Acta 1936); Grundfragen der Musikkultur in Ungarn (Schering-Festschr.), Die neue mw. Forsch. in Ungarn (AfMF 1937); Die Aufg. d. vgl. d. MW in Ungarn (Ung. Jbb. Berlin 1937); Studien z. ung. V.musik (AfMF 1941). — Ungarisch: Die ungar. Melodien des 18. Jhs. (Bud. 1935, Denkmälerausg., Quellen 1932); Mg. Siebenbürgens (ib. 1936).

Bartók. Schrieb 5 StrQue; Biogr. v. Denijs Dille (Antw. 1939).

Battistini, M. Lit.: A. Lancellotti, *Le voci d'oro* (Rom 1942).

Bayer, Karl Th., * 2. Aug. 1896 in Berlin, stud. MW usw. in Tübingen, München, Berlin, Gesang in Berlin, Weltkriegsteiln., 1920 Dr. phil., zeitweilig Bühnen- u. Konz.sänger, an der Stadtbibl. Berlin 1926 wiss. Hilfsarb., seit 1931 Leiter der Kunst-, Musik- und Theaterabtlg. Schriften u. a.: Musikliteratur, krit. Führer f. Bibliothekare (1929 [Neubearb. ersch. demnächst]); Weihnachtsmusik (Bespr. Verzeichnis, 1930); Musiker u. Musik in der Dichtung, Teil 1: Meister d. Musik in der Dichtg. (Bücherei u. Bildgspflge Jg. 10, 1930); Musik u. Bücherei (ebda. Jg. 11, 1931); Ursprünge, Wege u. Ziele der neuen Musik (Rufer u. Hörer Jg. 2, 1932); Die Biogr. d. großen dt. Musiker

v. Bach bis Brahms (Die große Übersicht Jg. 1, 1933—34); J. S. Bach u. G. F. Händel in der Dichtung (Dichtung u. Volkstum [N. F. d. Euphorion] Bd. 37, 1936); Franz Liszt in der Dichtung (Dtsche Musikkultur Jg. 1, 1936 bis 37); Der Sachkatalog der Musikbücherei (hrsg. v. W. Schuster, 1942, mit Systematik); Das deutsche Musik-schrifttum (im Druck); Bibliograph. Handbuch der MW (erscheint demnächst); Die Gestalt des Musikers u. d. Motiv der Musik in d. Dichtung (hs.).

Bayreuth. Lit.: Fr. *Klose, B. (1940).

Beck, Walther, seit 1941 in Berlin lebend.

Beecham, Thomas [Sir], * 29. April 1879 in St. Helens (Lancashire, Engl.), stud. in Oxford, leitete 1902 eine reisende Opernges., gr. 1906 ein eignes Orch. in London, trat f. alte Meister u. f. *Delius ein, leitete 1910—19 auch eine Opernges. in Coventgarden (R. Strauß usw.), 1914 geadelt, 1916 Baronet; 1932—40 leitete er ein neues Londoner Sinf.Orch. u. war wieder Dir. v. Coventgarden, bis der Krieg s. Tätigkeit abermals stilllegte.

Beethoven. Werke: 6 dt. Tänze hg. v. K. Herrmann (Lpz. 1942). Neue B.-Briefe bot Max *Unger (ZfM Mai 1942), dess. Katalog einer Schweizer B.-Sammlg. (Zürich 1939). Lit.: Sandbergers Neues B.-Jb. seit 1925; H. *Schultz, B.s Leben in Bildern (Bibliogr. Inst. 1936); W. Riezler, B. ³1939; G. E. Mottini, B. (Maild. 1940); Fr. Alexander, B.-Gedenkbuch (Lpz. 1941); F. Grüniger, Heldensinf. (Paderb. 1940); H. *Volkmann, B.s Beziehung zu Dresden, (1943); W. Engelmann, B.s Werkthematik (AfMF 1940); R. *Siegel, Fidelio u. s. Ouvertüren (Musikwoche Febr. 1942); Alfr. Colombani, *Le nove sinf. di B.* (Mailand 1942); F. Schlitzer, *La missa sol. di B.* (Florenz 1941); S. Leoni, *Le son. p. pf. di B.* (Turin 1922, ²Maild. 1940); G. Scuderi, *B. Le son. p. pf.* (Maild. 1926, ²1933); W. Broel, Die Durchführungsgestaltung in B.s Son.sätzen (Diss. Bonn 1937, in N. B.-Jb. VII); S. 75, 1. Sp., Z. 9 lies: Max Rosenmann.

Begabung. Lit.: Friedr. Reinöhl, Die Vererbung der geistigen B. (Mün-

chen 1937); A. Löffler-Herzog, Ein Beispiel mus. B. (Zürich 1939).

Bellini. Lit.: G. Petrocchi, *Natura ideale di B. (Rass. mus. Juli/Aug. 1942)*.

Bellman. H. van Loo und Gr. Castagnetta, *The last of the troubadours C. M. B.* (N. Y. 1939).

Benda, Hans v. (Nachkomme von Franz *B.), * 22. Nov. 1888 in Straßburg, stud. am Sternschen Kons., MW in Berlin (*Kretzschmar) und München (*Sandberger), wurde aktiver Offizier, dann 1926—34 mus. Leiter der Berliner Funkstunde, reist seit 1932 an der Spitze seines Kammerorch. besonders mit alter Musik, im In- und Ausland.

Benediktiner. Lit.: Philibert Schmitz, *Hist. de l'ordre de St. Benoît* (Maredsus 1942); darin Musik: Bd. II, Kap. 3.

Benvenuti, G., † 20. Januar 1943 in Salò; Nachruf v. Cl. Sartori in RMI 47. B. hat auch Monteverdis *Orfeo* instr.

Benz, R. Schrieb ferner: Von den drei Welten der Musik (1941).

Berger, Th. Schrieb 1942 das Orch.-Werk „Legende vom Prinzen Eugen“.

Berneker. Lit.: R. *Münnich in Mschr. f. Schulges. 1908.

Bernet-Kempers. Schrieb außerdem: *Meesters der Muziek* (Rotterdam 1939).

Berwald. Seine 3. Sinf. erschien neugedr. um 1910 bei Simrock.

Bibliotheken. Folgende neuen ital. Kataloge sind zu ergänzen: G. Gabrieli, *Notizie statistiche, storiche, bibliografiche delle collezioni di manoscritti oggi conservate nelle biblioteche italiane* (Mailand 1936); *Mostra autogr. mus. della scuola napolet.* R. Conserv. di musica S. Pietro a Maiella (Neapel 1936); A. Mondolfo, *Mostra bibliogr. di musica ital. dalle origini alla fine del sec. XVIII* (Florenz 1937); A. Sorbelli, *Inventari dei manoscritti delle biblioteche d'Italia* (Florenz 1936); E. T. Luin, *Repertorio dei libri mus. di Francesco II. d'Este nell' Archiv. di Stato di Modena* (Florenz 1936); E. Paolone, *Codici musicali della Bibl. Oliveriana e della B. del R. Cons. mus. di Pesaro* (RMI 1942).

Lit.: siehe Bayer; ferner O. Eckstein-Ehrenegg, Die Musikbücherei der Berliner Stadtbibliothek (Allg. Mus.-Ztg. Jg. 67, 1940); Rud. Angermann, Die Musikbücherei (D. Bücherei Jg. 4, 1937); Wilh. Klapp, Vom dt. Musik-

büchereiwesen (ebda. Jg. 5, 1938); Reichsliste für Musikbüchereien (1938, hrsg. v. d. Reichsstelle für das Volksbüchereiwesen); Der Sachkatalog der Musikbücherei (1942, mit-Systematik von *Bayer).

Bildende Kunst u. Musik. W. v. Zur Westen lies: Musiktitel. Lit.: H. J. Zingel, Musik im Werk u. Urteil berühmter Maler (N. Musikbl. März 1942); Arnold Martens, *Muziek en beeldende Kunsten* (Caecilia en de muziek, Juni 1942); W. *Gurlitt, Die Musik in Raffaels Hlg. Caecilie (Petersjb. 1938); R. Duhamel, *Delacroix et la mus.* (RMI 43, 1939); L. Parigi, *I pittori lombardi e la musica*, I: B. Luini (Maild. 1935); A. de Angelis, *L. Balestrieri e i suoi quadri mus.* (RMI 47, 1943).

Binchois. H. Funck, lies: Acta musicol. V.

Birtner. Gefallen 27. Sept. 1942 bei Woronesch. Nachruf v. *Blume in AfMF VIII, S. 2ff. (1943).

Blacher. Neueste Werke: sinf. Dichtg. *Hamlet* op. 17 (1940); Oper „Fürstin Tarakanowa“ op. 19 (1941); Ballett *Harlekinaade* (Kassel 1941); Konz. für StrOrch. op. 20 (1942); eine Oper „Das Zauberbuch v. Erzerum“ nach *Flotow (Stuttg. 1942).

Blasinstrumente. Lit.: A. v. Carse, *Musical wind instruments* (London 1939).

Blindenmusik. Lit.: Wigand v. Gersdorff, Das Blindenkonzertwesen (in Die Kulturverwaltung 3, 1939).

Blümel, Alfons. Starb anfangs Juli 1943 in Wien.

Böhm, Theobald. Baute die erste neue Fl. 1832; schon vor ihm hatte Almenräder beim Fg. dasselbe Prinzip verfolgt: die Bohrungen nicht nach der Handlichkeit der Griffe, sondern einzig nach der günstigsten Akustik vorzunehmen und dann mit Klappen die Spielbarkeit zu erreichen. Böhms erste Schriften: Über den Flötenbau (Mainz 1847), Die Fl. u. das Fl.spiel (1871).

Boethius. Lit.: Lukas Kunz, Die Tonartenlehre des B. (Km. Jb. 1938).

Boito. Ges. Schriften, hg. von P. Nardi (Maild. 1942). Lit.: Ferdinando Ballo, A. B. (Turin 1938); P. Nardi, *Vita di A. B.* (Maild. 1942); R. De Rensis, A. B. (Florenz 1942); L. Ronga in Riv. it. del Dramma (1942).

Bomtempo, João Domingos, * 28. Dez. 1775 in Lissabon, † ebenda 18. Aug. 1842, Sohn eines neap. Oboisten, wurde zum Organisator der *portug. Musik als Gründer der *Sociedade Philharmonica* von Lissabon (1822) und des Konservatoriums (1835); führte die port. M. vom italienischen zum dt. Einfluß (Stil der Wiener Klassik), schrieb selbst Sinfonien, KlKonz.e, Kammermusik.

Borck, Edm. v. Seine Oper „Napoleon“ wurde 1942 in Gera aufgeführt.

Borren, van den, Ch. Statt *La musique au XVme siècle* lies: *Etudes sur le XVme siècle musical*.

Bortnjanskij. Der Geburtsort heißt Gluchow.

Bote u. Bock ist nicht G. m. b. H., sondern Koffmanditgesellschaft.

Bouvet, Ch. Schrieb auch *Spontini* (Paris 1930).

Bräutigam, Helmut, * 16. Febr. 1914 in Crimmitschau, gefallen 17. Jan. 1942 am Ilmensee, Kantorensohn, stud. seit 1934 am Kons. Leipzig (M. Ludwig, J. N. *David, H. *Abendroth), Reifeprfg. d. Km. Inst., 1938 Lehrer an der Leipziger Jugendmusikschule, auch beim Jugendfunk und im Vld.-Archiv tätig, seit Kriegsbeginn im Heeresdienst. Außer Gedichten und einer „Weltanschau“ schrieb er Kompos.: Motetten op. 1 u. 4, 6stg.e Chöre op. 12, FrChöre op. 15, Kantate „Lob d. Musik“ op. 7, Langemarck-Kantate „Briefe der Gefallenen“ op. 16, Hochzeitskantate „Die hlg. Stunde“ op. 18, Sommerldb. (Ges. u. Kl) op. 9, 6 Altlieder m. Cl, V, Vc op. 10a, Bar.-Lieder m. StrQu op. 10b, Kl-Weihnachtsmusiken f. Blfl u. Kl op. 3, KlSon. op. 6, 2 KlSon., Orgeltoccata op. 2, Feiermusik f. Org. op. 14, Orch.musik op. 8, Konz. f. Fl, Ob, Fg, StrO, 2 Hörner op. 13, Festl. Musik m. Schlußchor op. 17, Tänzerische Suite f. Orch.; Vld.bearbb., Kanons, Spiel-musiken.

Lit.: Gerh. Berger im Jb. d. dt. Musik I (1943), mit Werkverz.

Brahms. *Lit.*: W. *Furtwänglers Gedenkrede erschien 1942 bei Reclam; K. *Huschke auch mehrfach in s. Buch „Musiker, Maler und Dichter“.

Brant, Jobst v. *Lit.*: H. *Albrecht, Die dt. Psalmen u. Kirchenges. des J. v. Br. (AfMF VII, 1942).

Breitkopf & Härtel. *Lit.*: K. G. Hausius, Biogr. Herr J. G. I. Br.s (1794, Neudr. v. G. Oschéléwski, Weimar 1939). W. Schmieder ging 1942 als Bibliotheksrat nach Frkft. a. M.

Bresgen. Schrieb ferner den Einakter „Das Urteil des Paris“ (Göttingen 1943) und erhielt den Kulturpreis der Stadt Salzburg.

Bruckner. *Lit.*: Furtwänglers Vortrag erschien auch 1942 bei Reclam; A. *Orel, Ein Harmonielehre-Kolleg bei Br. (1940); O. Wessely, Zu Br.s Anstellung als Domorg. in Linz (Die Musik, Okt. 1942). Zu Br. in der Dichtung: H. J. *Moser, Novelle „Skt. Antonius in Berlin“ in „Sein Lied tönt fort“ (M. Hesse 1943).

Brust, Herbert. Kompon. ferner eine „Bernstein-Kantate“ (Königsberg 1942).

Büchtger, Fritz. Werkverz.: Kleine VcSon. op. 1, Kantate „Der Name des Menschen“ op. 2, 3 Motetten f. gemCh op. 3, Feiermusik f. StrO op. 4, Kantate „Flamme“ (St. George) op. 5, 8 Lieder op. 6, 4 MCh.e „Den Toten“ op. 7, Hymnen f. gemCh op. 8, Musik f. kl. Orch. op. 9, 4 Goethe-Chöre „Heitere Weisheit“ op. 10, 6 heitere Chorlieder „Tierbilder“ op. 11, „Hymnen an das Licht“ (Bar. u. Orch. Rückert) op. 13, 4 heitere MChMadre op. 14, „Der Mensch“ (3 Motetten f. gemCh) op. 15, 3 Festsprüche f. MCh op. 17, 4 Morgensternlieder (Ges. u. Kl) op. 18, „O Mensch, gib acht“ (Weinheber, gemCh, Sprecher, Orch) op. 19, „Von Tod und Leben“ (Binding, Ges., Fl, Str) op. 20, Feierliches Vorspiel f. Orch. op. 21, „Auf einem sonnigen Feldrain“ (Weinheber, Mezzo, V, Vc) op. 22, 6 Lieder op. 23, „Der Feldherr u. d. Seherin“, dram. Szenen op. 24 (meist Kistner u. Tonger).

Bücken, Ernst, erhielt 1936 auch einen Lehrauftrag a. d. Hochschule f. Musik in Köln, und wurde 1941 Vors. der Ges. f. neue Musik ebenda. Ferner schrieb er: R. Schumann (1940); Das dt. Lied (1939); Kulturgesch. d. dt. Musik (1942); Mozart, schöpferische Wandlungen (1942); Hg. v. Musikerbriefen (1940), des KlTrios A-dur von Brahms (Br. u. H.) und von Rheinischen Vld.ern (mit D. Stoverock).

Bulgarische Musik. S. 119, Sp. 2, Z. 27, lies: St. Djoudjeff.

Burghardt, Hans Georg, * 7. Febr. 1909 zu Breslau, wo er Kl bei *Pozniak stud. u. als Lehrer am Schulmusikinst. der Univ. wirkt. Er schrieb Lieder (Eichendorff, Goethe, Morgenstern, Steffen, Burghardt, Wildgans usw.), KlStücke, 7 Kl-Sonaten u. 7 Sonatinen, VSon, VcSon, Fantasiestücke f. Harmonium, StrTrio, TrioSon. f. 2 Blfl., OrchSuite, Sinfonietta, Conc. capriccioso f. Orch., Sinf., Tanzsuite f. Orch. usf. (bisher 65 Werke), meist bei K. Littmann u. Bärenr.).

Burgundische Musik. Der *französ.-*vläm. Mischkultur des 15. Jhs. entsprechend kommt sie im wesentlichen überein mit der ersten *niederländischen Schule. Lit.: J. Huizinga, Herbst des M.-A.s (1922); Jeanne Marix, *Hist. de la Musique et des musiciens de la cour de Bourgogne sous le règne de Philippe le Bon* (Straßb. 1939); W. *Gurlitt, *Burgundische Chansonkunst* usw. (Kongr.-Ber. Basel 1924); Ch. van den *Borren, *Etudes sur le XVme siècle musical* (Antwerpen 1941). Ferner die Lit. zu Dufay, Binchois usf.

Busnois, Antonius, war um 1467 Kapellsänger Karls des Kühnen, dann der Maria v. Burgund, zuletzt des Grafen v. Choley, † 6. Nov. 1492 zu Brügge. Erhalten sind einige Messen, Motetten, Chansons. Mit seinen stark konstruktiven Cantus firmus-Bauten galt er *Adam v. Fulda und andern Deutschen der Letztgotik als Vorbild. Seine Huldigung an *Ockeghem *In hydraulis quondam Pythagoras* in Trienter Cod. (DTÖ VII 105ff.); 4 Sätze im 1. Heft von *Smijers, Von Ockeghem tot Sweelinck (1939).

Bustabo, Guila, von franz.-ital. Abkunft, * 1919 in Manitowoc (Wisconsin, USA.), entwickelte sich unter Louis Persinger (Chicago) zur bedeutenden Geigerin, 1933—37 und jetzt wieder in Europa konzertierend.

Busoni, Ferner bot er bei Br. u. H. eine „Klavierübung in zehn Büchern“. Seine Briefe an H. *Huber hg. v. *Rehardt (Zürich 1939). Lit.: G. Guerrini und P. Frapagane, II „Dottor Faust“ di F. B. (Florenz 1942); G. M. Gatti, *Il messaggio di B.* („Musica“ I Florenz 1942).

Buxtehude. „Das jüngste Gericht“ gab Maxton 1939 im Bärenr. heraus; ebenda 24 Kantaten; von einer neuen Ges.-Ausg. der Triosonaten (Grusnick und *Wenzinger) ebenda bisher 2 Hefte. Lit.: W. *Gurlitt, Neues von D. B. Frkft. er Ztg. 3. 8. 42 u. Musik u. K.

Byzantinische Musik. Lit.: Georgiades, Beiträge z. Erforschg. d. byz. KM. (Byz. Zs. 39, 1939); *Prophetologium: Monumenta mus. Byz. lectionaria* Bd. 1: Lect. Nativitatis et Epiph., hg. v. C. Höeg und G. Zuntz (Kopenh. 1939); F. B. Pratella, *La scrittura mus. biz. e quella neum. rom.* (RMI 1942); *H andschin, Das Zeremonienwerk Kaiser Konstantins u. d. sangbare Dichtg. (Rektoratsprogr. Basel 1940/41).

C

Cannabich. Die Familie stammte aus Thüringen, seit 1723 im Personalverz. der Düsseldorf (später Mannheimer) Hofkap. Lit.: Leop. Göller in Mannh. Geschbl. 1921; E. L. Stahl, Mozart am Oberrhein (1942).

Caruso, E. Lit.: A. Lancellotti, *Le voci d'oro* (Rom 1942).

Casadesu, Robert Marcel, * 7. April 1899 in Paris, wurde 1939. Schüler des Cons. (Diémer, Leroux), konzertierte als Pianist in Europa, seit 1935 auch in USA., schrieb eine Sinf., KlKonz., V-Konz., Konz. f. 2 Kl, weitere sinfon. Werke, Kammermusik u. KlStücke.

Casella. Schrieb ein *Divertimento Paganiniana* (Wien 1942).

Casimiri. † 16. April 1943 in Rom. Bot in Note d'Archivio 1942/43: *Musica e musicisti nella Cattedrale di Padova nei sec. XIV—XVI; La polifonia vocale nel sec. XVI e la sua trascrizione* (Rom 1942).

Cavazzoni, G. Lit.: C. Sartori, *Precisazioni bibliogr. nelle opere di G. C.* (RMI 1940).

Cembalo. Lit.: C. Bittner, *Kleine Versuchung zum C.spiel* (Dt. Musik-kultur 1939); L. A. Villanis, *L'Arte del clavicemb.* (Turin 1901).

Chaconne. Lit.: Lothar Walter, Die Konstruktion u. themat. Ostinatotechnik i. d. Chac.- u. Arienformen d. 17./18. Jhs. (Diss. München 1939).

Chamberlain, Eva geb. Wagner, starb 17. Mai 1942 in Bayreuth.

Cherubini. *Démophoon*, dt. Neubearb. v. Prof. Ad. Krücke (Göttingen 1943). *Lit.*: A. Capri, L. C. (Musica I, Florenz 1942).

Chopin. *Lit.*: J. Philipp, *Exercices analytiques pour les oeuvres de Ch.* (Paris 1940); W. *Hutschenruyter, *Fr. Ch.* (Haag 1939).

Clarinete. Das Instr. begegnet bereits 1721 in einer Frankfurter Kirchenkantate v. *Telemann (s. dort unter Mencke). *Lit.*: Große Cl.-Schule v. Melotte (Gera); G. Lavo, *Cenni storici nell'origine del Cl.* (Salerno 1938); A. Gabucci, *Origine e storia del Cl.* (Mailand 1937). — Der berühmte Cl.ist der Scala, Luigi Amodio, starb schon im Frühjahr 1943.

Cochlaeus. Der *Tetrachordum* ist auch schulmusikalisch wichtig als erster Katechismus in Frage- und Antwortform. C.s Schüler war auch S. *Heyden. *Lit.*: C. Otto, J. C. der Humanist (1874); W. *Gurlitt in Zs. Helikon 1943.

Colles. Von *The Growth of Music*, Neuaufl. 1939.

Coloratur. *Lit.*: Lotte Medicus, Die K. in der Oper d. 19. Jhs. (Diss. Zürich 1939).

Compère. Ein Kyrie, eine Motette und 2 Chansons bei *Smijers, Van Ockeghem tot Sweelinck (4. Lieferung 1942).

Corte, della, schrieb ferner: A. Salieri (1936); *Disegno storico* 2 1929, *Scelta di musiche* 2 1939, *Antologia II* 3 1940.

Cortot, A. *Cours d'interprétation ital.* Mailand 1939.

Courvoisier. Statt „Totenfeier“ lies jetzt „Auferstehung“.

Curzon, Henri de, † 1942 in Paris.

D

Danzy, Franz. Bl Quint. e-moll neu gedr. von H. *Schultz in RD 14.

Da Ponte, L. *Lit.*: Vorletzte Zeile statt L. Carlo lies: C. L. Curiel.

David, Joh. Nep. Neueste Werke: Variationen über ein Thema v. Bach f. Kammerorch. (1942, op. 29a); sinfon. Var. über ein Thema v. Schütz f. Orch. (op. 29b); Sonatine f. Fl. allein op. 31b, 1942; Trio f. Fl, V, Br. op. 30; Duosonate f. Va d'amore und Gambe

op. 31a (1942); *Heldenehrung*, 4stg. Motette mit 3 Pos., nach Führerwort; *Ich stürbe gern aus Minne* (Mechthild v. Magdeburg) f. FrSt. u. Orgel op. 32 (1942).

Debussy, Claude. *Lit.*: G. Schaeffner, Cl. D. und das Poetische (Bern 1943).

Degen, Helmut. Sonate (1942).

Delannoy, Marcel. Die Oper *Ginevra* erschien 1942.

Deklamation. Das Wort hat aber auch Geltung für den Vortrag reiner Instrumentalmusik im Sinn einer „sprechenden“ und organisch *phrasierten Ausdrucksgebärde. *Lit.*: W. Waltz, Mus. Vortragslehre (1936); A. Truslit, Gestaltung u. Bewegung in der Musik (Vom mus. Vortrag, 1938); S. Pugliatti, *L'interpretazione musicale* (Messina 1940); M. Bitsch, *L'Interpretation mus.* (Paris 1941).

Demantius, Chr., hieß eigentlich Demuth und war 1588—92 in Reichenberg Kantor, Neuaufl. der Lieder von 1595 und des *Farrago* durch K. Stangl 1942 als LD. Böhmen Bd. I. Ps. 116 hg. von *Adrio. Eine Evangelienmotette im Hdb. d. dt. ev. KM. F. Moßls Abb. auch in „Dt. Arbeit in Böhmen“ 1906.

Denkmäler der Tonkunst. *Lit.*: Fr. *Blume, Das Erbe dt. Musik, ein Bericht (Dt. Musikkultur 1942). Italien S. 185, Sp. 2, Z. 11ff., statt „i. Vorber.“ lies: Monum. I: C. Gesualdo, Madrig. (*Vatielli) Bd. 1 u. 2 Rom 1942/43, 3 in Vorber.; II: P. Nenna, Madr. (Dagnino) Bd. 1 u. 2 Rom 1942/43, 3 in Vorber. Ferner: *I Classici Musicali Italiani*: Werke v. *Boccherini, M. A. Cavazzoni, *Gabrieli, Giardini, *Marcello, *Piccini, Segni, Fogliano.

Desprez, Josquin. *Lit.*: J. Delporte, *Un document inédit sur J. D.* (Musique et Liturgie 22, Lille 1939).

Dialog. Vgl. Hans Olaf Hudemann, Die prot. D.kompos. d. 16. Jhs. (Diss. Kiel 1939, gedr. 1941).

Dichter und Musik. Brentano: W. Fraenger in Ges. d. Weimarer Biblioph. (1943); d'Annunzio: d'A.-Heft der RMI 43 (1939); Dostojewskij: AMZ 1931 Nr. 17; Eichendorff: Joach. Hermann, E.s Verh. zur Musik (im E.-Jb. Aurora 1938); H. J. *Moser ebenda

1943; Dyroff, E. u. R. Wagner (Der Oberschlesier 21, 1939); Geibel: W. *Stahl (Lübeck 1919); Hebbel: H. Stojan im Wiener Figaro, Mai/Juni 1942; Stifter: H. K. Kiefer in ZfM 1942.

Dietrich, Sixt, Hymnen v. 1545 hg. von *Zenck als RD 23.

Dilettant. Lit.: H. J. *Moser, Die frühesten Zss. f. Musikliebhaber (Die Volksmusik V, 1938); E. *Preußner, Der Musikliebhaber im Wandel der Zeiten (Zs.f.Hausmusik März/April 1942).

Distler, † 1. Nov. 1942 in Berlin. In Lübeck 1931—37, zugleich seit 1933 in Spandau.

Doles. Lit.: G. Kraft im „Thüringer Fährlein“ 8 (1939).

Donizetti. Lit.: G. Donati-Petteni 21939. Zu streichen: S. 209, Sp. 2, Z. 31/32: Felice Romani, *L'elis. d'amore* (Neapel 1929); er war dessen Textdichter.

Doret, G. † Juni 1943 in Lausanne.

Dorn, Heinr. Lit.: H. Grohe in ZfM 106 (1939).

Draeseke. Lit.: Titel der Arbeit von Zur *Nedden: F. D., s. Opern u. Oratorien (Diss. Marburg 1925).

Drama, liturgisches. Lit.: M. S. de Vito, *L'origine del dr. lit.* (Mailand 1939); V. De Bartholomaeis, *Il teatro abruzzese del Medio Evo* (Bologna 1924).

Dressel, Erwin, 3. Sinf. 1934; die Oper „Das Urteil von Zalamea“ (Dortmund 1942/43).

Dressel, Heinz, * 23. Juni 1902 in Mainz, stud. in Köln bei H. *Abendroth, wurde Kplm. in Plauen, in Lübeck (1934 GMD.), seit 1942 dgl. in Münster.

Dreßler, Gallus. Lit.: W.M.Luther, G. Dr. (Diss. Göttingen 1936, gedr. Bärenr. 1943).

Drowes, Heinz. Über s. Tätigkeit, so die Schaffung der Düsseldorf Reichs-Musiktage, des Nationalen Musik- und Kompositionspreises, die Gründung der Dt. Sibeliusgesellschaft, deren Präsident er ist, die Organisation der Reichsmusikprüfstelle und Reichsstelle f. Musikbearb., den Ausbau der zwischenstaatl. Musikbeziehungen usw. H. J. *Moser im Jb. d. dt. Musik 1943.

Ducasse, Roger, * 18. April 1873 in Bordeaux, stud. am Pariser Cons. unter

*Fauré (2. Rompreisträger 1902), wurde Inspektor der Musik an den Pariser Schulen und Komp.-Prof. des Cons. Paris. Als Komponist ein ansehnlicher Nachfahre *Debussys mit der lyr. Komödie *Cantegril*, mit *Le Jardin de Marguerite* (Chor u. Orch.), 4 sinf. Dichtungen, StrQu, KlQu, Var. f. Harfe u. Orch., Liedern, KlStücken.

Dürner. Lit.: Th. Stettner, J. D. (in Lebensläufe aus Franken 5, 1936).

Dufay, W. Lit.: Ch. van den *Borren, G. D. *centre de rayonnement de la polyphonie européenne à la fin du moyen âge* (Bull. de l'institut hist. belge de Rome XX 1939).

Dvořák, A. Briefwechsel mit Hans *Richter, hg. v. O. Sourek (tschech., Prag 1942).

E

Ebert, Hans. Filmmusiken: Der Seniorchef; Himmel, wir erben ein Schloß (Pragfilm 1942).

Egidi, Arthur, † 3. Juni 1943 in Berlin.

Egk, Werner. Lit.: M. Mila, *Peer Gynt di W. E.* (Musica I Florenz 1942).

Elderling, Bram, † durch englischen Luftangriff 16./17. Juni 1943 in Köln.

Elektrische Musik. Lit.: G. Pasqualini, *L'elettroacustica applicata alla musica* (Rom 1938).

Emanuel, M. Nachruf v. H. F. Stewart in *Music and Letters* (1939).

Engelke, Bernhard. Schrieb ferner „Aus den Entwicklungsjahren der *Opéra comique* (Scheringfestschr. 1937) u. „Die Beziehungen zwischen deutscher u. dänischer Musik“ (i. Vorber.).

Englische Musik. Lit.: Johs. *Wolf, Dtschld. u. Engld. in ihrer Beziehung zur Musik (in Horn, D. dt. Beitrag z. Gestaltg. u. Erforschg. d. engl. Kultur, 1944); E. H. *Fellowes, *Organists and masters of the choristers of St. George's chapel in Windsor castle* (London 1939).

Erdlen, Hermann, stud. im v. Bernuth-Kons. Hamburg, dann Kompos. bei Prof. E. Krause, V bei Goby Eberhardt, Kl u. Org. bei K. Gottermann, Ges. bei W. Vilmar, 1915—18 Frontkämpfer, lebt in Hamburg-Volksdorf. Schrieb Festmusiken zu den Reichsparteitaggen 1938 u. 39; f. Orch.: Passa-

caglia u. Fuge (preisgekr. Philadelphia 1925), OrchSuiten, Sinfon. Prolog, Var. über ein finnisches Lied (1936); Introd. u. Chaconne f. V u. Orch. (Reichsmusik-tage 1938); Kantate *Zeit zu Zeit* 1930 bis 34); *Dt. Heldenrequiem* f. Alt, Orch., gemCh bzw. MCh; *Ad Kepleri gloriam* (Bar, 6stg. Chor, Orch., 1931); Eichen-dorff-Kantate *Tageslauf* (1932/41); Saar-kantate (1934); *Sang an die Seele* (Bar, gemCh, Orch. 1935); *Von deutscher Art* (Soli, gem. bzw. MCh, Orch., 1936); Kantate *Musikenklang* (1937); *Aber diese, aber das* (Löns-Liederspiel [ebenso 1938]); Schulentlassungsfeier *Jugend-leite* (Verlag Arw. Strauch, Lpz.); Kan-tate *Von Heide, Marsch u. Moor* (1939); Grenzlandkantate *Volk will zu Volk* (S, Bar, gemCh, Orch., 1941); Bühnen-musiken, Hörspiele, Laienspiel *Die schöne Lilofee* (Schott 1939); Kammer-musik: u. a. Vld.variationen f. 5 Bl. (1929); Scherzo f. Fl, Cl, Fg, Kl (1931); Chaconne (V u. Org. 1934); kl. Haus-musik *Kein schöner Land* (1937); *Die Dorf-musik* (MCh, Kammerorch., 1931); *Amboß oder Hammer* (gemCh u. kl. Orch., 1932); *Bald ist der Nacht ein End gemacht* (MCh. u. 2 Trp oder BlOrch. 1932); Chorvar. *Nachtwächterlied* (T, Bar, MCh, Horn, 1939); zahlr. MCh.e u. gemCh.e a capp. (meist Hug u. Hoch-stein); Klavierlieder (G. Schüler u. a.), Duette, z. T. m. Instr.en, Kanons, Vld.-bearbb. Hg.; Schultanzbuch (Hof-meister), Rathers Kammerorch., Lieder-blätter.

Erk, Ludwig, aus thüringischer Familie.

Ermatinger, Erhart, schrieb ferner: Zerfall u. Krise des nachklass. Musik-lebens (1939).

Erpf, Hermann, wurde 1943 Nachf. H. *Holles als Dir. der Stuttgarter Hochschule f. Musik.

F

Farbe und Ton. Lit.: C. Petrucci, *La gamma dei colori e la gamma dei suoni* (Florenz 1942).

Fedeli, Vito, † 23. Juni 1933 in No-vara.

Fei ergestaltung. Lit.: Franz Biebl, *Das neue weihnachtliche Liedgut* (Völk. MErz., Dez. 1942).

Fellerer, K. G., Seit 1943 Kriegs-teiln., schrieb ferner „Musikalitätstypen u. MG.“ (Die Musik, April 1942) und „Musikbeziehungen zwischen Dtschl. u. Vlandern“ u. dgl. „mit den Nieder-landen“ (in Vorber.).

Fellowes, E. H. Schrieb ferner: *Orga-nists and masters of the choristers of St. Georges chapel in Windsor castel* (Lon-don 1939).

Ferrari, Benedetto. Lit.: F. *Va-tielli in RMI 1939.

Filtz, Anton. Hs. Messen im Stift Strahow und Sammlung Troida (Prag).

Finck, Heinrich. Als wahrscheinl. Geburtsjahr lies 1444/45.

Finke, Fidelio. Neue Werke: *Dt. Kantate* (S, B, gem. u. KnCh, gr. Orch., Org., 1940); *O Herzland Böhmen* (Hym-nus f. gemCh, BIO. u. Org. [1942]); 2 Bagatellen f. Orch. (1939); Prael. u. Fuge v. J. S. Bach f. Orch. bearb. (1942); *Egerländer Sträußlein* f. Kl (1938); Sudetendt. Vld.er f. Ges. u. Kl (oder Orch.) 1939; 10 kl. Stücke f. Kl, 4hdg.; *Lob des Sommers* (Cyklus f. Ges. u. Kl (1941).

Lit.: E. K. Pohl in ZfM 106 (1939).

Finke, Romeo, lies Niederhanichen.

Finnische Musik. Lit.: Siegf. *Kal-lenberg, *Das Nationale in der f. M.* (Die Musik, Okt. 1942); J. Meyer-Lüne, Fr. Pacius (ZfM 1941); Sutho Ranta, *Das f. Musikleben* (Nordische Rundschau VI, 1933).

Fischer, J. K. F. Lit.: R. Hohen-emser (j.); Franz *Ludwig, *Neue Forschungen über J. K. F. F.* (in Mittlg.en d. Vereins f. d. Gesch. der Deutschen in Böhmen 1910).

Flöte. Vgl. K. Schlenger, Wand-lungen d. Querfl.spiels (AMZ 66, 1939).

Flotow, B. Bardi (j.); Fl.s „Witwe Grapini“ 1943 in Straßbg.; B. *Bla-chers Oper „Das Zauberbuch v. Erze-rum“ (Stuttg. 1942) nach einer nach-gelassenen Musik v. Fl.

Français. *L'Apokalypse* erschien erst 1942.

Franck, Caesar. S. Klavierzyklus „Praeludium, Arie u. Finale“ instr. f. gr. Orch. v. Vittorio Gui (1942). Lit.: Die Bücher v. Mohr u. *Zimmermann erschienen 1942. Ferner: P. Kreutzer, *Die sinfon. Form C. Fr.s* (Diss. Köln 1938).

Franck, Melchior. *Lit.*: F. Peters-Marquardt in ZfM 106 (1939).

Frankenstein, Cl. Frh. v., † 22. Aug. 1942 in Hechendorf (Obbay.). Nachruf v. E. J. Luin in RMI 47 (1943).

Französische Musik. *Lit.*: bei Punières streiche „j.“ *Encyclopédie de la musique et Dictionnaire du Cons. III* 1913 (Neudr. 1931); René Umesnil, *La musique contemporaine en France* (2bdg. 1930).

Frescobaldi. W. *Gurlitt in der Frkf. Ztg. 2. März 1943.

Frommel, Gerhard. Sinfonie (Berlin 1942). *Lit.*: G. Schweizer in der Musik 1942.

Furtwängler schrieb „Brahms und Bruckner“ (Reclam 1942, mit Nachwort v. W. Riezler).

G

Gade. *Lit.*: A. Nielsen, N. W. G.s *utrykte værker* (Musikhist. Arkiv I, Kopenh. 1939).

Gasperini, G., † 20. Febr. 1942 zu Neapel.

Gebhard, Max. Schrieb ferner: Vc-Son., Vld.-Suite f. Orch., sinfon. Suite, *Eine kl. Passion*. *Lit.*: K. Foessel, MG in ZfM 106 (1939).

Geminiani. Conc. gr. Nr. 12 (Follia) in Paynes Studienpart. *Lit.*: A. Betti, *La vita e l'arte di F. G.* (Lucca 1933).

Generalbaß. C. Pedron, *Nuovissima raccolta di Bassi senza numeri* (Ricordi 1941).

Genzmer, Harald. Schrieb neuestens 2 KlSon., Sinfonische Musik (1942), Kl-Konz., Sinfonie (Bremen 1943).

Georgii, W. „Klaviermusik“, Gesch. d. Musik f. Kl zu 2 Hd.en (Atlantis).

Gerber, Rud. 1943 als o. Prof. nach Göttingen berufen. Er schrieb ferner: *Die Hymnen des Apelschen Codex* (Schering-Festschr. 1937), bot *Rhaws Hymnen als RD 22 u. 25 und meldet eine Ges.-Ausg. Glucks (Bärenr.) an.

Germanenmusik. *Lit.*: W. *Dankert, *Die ältesten Spuren germ. Volksmusik* (Zs. f. Volksmusik 48, MF 10, 1939).

Gérolde, Th. *Histoire de la musique* [ergänzt] *des origines jusqu'à la fin du 14e siècle*.

Gerster, O. Schrieb ferner Festl. Toccata f. gr. Orch. (1942); *Hanseatenfahrt* f. Sprecher, S, Bar, MCh u. Orch. (1942); Musik zu einem Weihnachtsmärchen *Die Mondschein-Prinzessin*.

Gesamtausgaben. Gluck siehe Rud. Gerber [Nachtr.]; Monteverdi und Schein, Neue Ges.-Ausg. v. *Adrio angekündigt durch Bärenr. 1943.

Gesang. *Lit.*: Hans Schmid-Kayser, *Der Kunstges. auf Grundlage der dt. Sprache* (Vieweg 1922); W. Preißler, *Stimmumfänge und Gattungen der Singstimme* (med. Diss. München 1938); P. Gümmer, *Erziehung d. menschl. Stimme* (Bärenr. 1940); A. Boruttau, *Über Grundlagen der Stimmkunst* (München 1941); H. Ligeti, *Ursache u. Wiederherstellung verdorbener Singstimmen* (Lpz. 1939); W. Trendelenburg, *Untersuchung der Registerbruchstellen beim Gesang* (Sitzungsber. d. Pr. Akad. d. W. 1938); M. Labia, *L'arte del Requirò nella recitazione e nel canto* (Siena 1940); L. Cocchi; *Il canto artistico* (Turin 1940); D. Silvestrini, *L'insegnamento del canto fisiologico* (Bologna 1940); Biographien: A. Lancelotti, *Le voci d'oro* (Rom 1942); M. Corsi, *Tamagno* (Mailand 1936); J. W. Henderson, *Art of singing* (NY. 1938); D. Stanley, *The science of voice* (NY. 1939).

Gesualdo. † 8. Sept. 1613.

Gewandhauskonzerte. *Lit.*: H. J. Nösselt, *Das Gewandhausorchester* (1943).

Gieseking, W. Schrieb ferner Kl-Musik f. 3 Violinen (1942).

Gigli, B., schrieb das Buch *Confidenze* (Rom 1943).

Giordano, U. * 28. Aug.

Giordano. Eine weitere Oper *Il Ré* (1929).

Gitarre. Vgl. auch G. Schuller, *Lehrwerk für G.* (1937).

Glocke. *Lit.*: J. Smits van Waasberghe, *Klokken en Kl.ieten in den Middeleeuwen* (Tilburg 1937); L. Rizzardi, *Les carillons de Belgique* (Brüssel 1938); ferner die russ. Werke von S. Rybakov (*Kirchenglockenläuten in Rußld.*, Petersbg. 1896) und Olowjanischnikoff (*Gesch. d. Gl. u. Gl.gießerkunst*, Moskau 1912).

Gluck. Ein Flötenkonzert erschien 1942 bei Hug. *Lit.*: P. Landormy, G. (Paris 1941); Tancred Mantovani, *Chr.* G. (Mailand 1940); Fr. *Rühlmann, Z. Wiederbelebung G.s (Festschr. f. Fritz Stein 1939). Praktische Neuausgg. der Reformopern (Peters) eröffnet die Reichsstelle f. Musikbearbeitungen mit der Erstaussg. v. Glucks (u. Alxingers) eigner Verdeutschung (1781) der *Iphigenie auf Tauris* (Staatsoper Hambg. Frühj. 1944) u. der französ. *Alceste* (*Swarowsky, Münster dgl.). Eine Ges.-Ausg. (Bärenr.) kündigt R. *Gerber an. *Lit.*: J. *Pizzetti, C. G. (in *Musiciستي contemporanei*, Maild. 1914).

Goehler, G., schrieb ein StrTrio h-moll (Berlin 1942).

Goepfert, K. Starb 1942 in Weimar.

Goethe. *Lit.*: H. *Holle, G.s Lyrik in Weisen dt. Tonsetzer (Diss. München 1914); G. H. Dummer, *G.s Musicales* (Germanic Quarterly 10, 1937).

Goetz, Hermann. *Lit.*: R. Hunzinger, H.-G. u. Johs. Brahms (Zürich 1940); Anna Roner, G. und Zürich (Schweizer Musikztg. 1. 1. 1941).

Gong. *Lit.*: H. Simbriger, G. und Gongspele (Leiden 1939).

Goossens. Seit 1931 in Cincinnati.

Goudimel. *Lit.*: W. S. Pratt, *The music of the French Psalter of 1562* (NY. 1939); A. *Gastoué, *Un msript. inconnu: cours de compos. de G.* (Rev. de musicol. 23, 1939).

Gotovac. Volksoper *Morana* (dt. Hannover 1943).

Gounod. H. Hartleb, Einfg. zur Oper *Margarethe* (Berlin 1939). Neue dt. Übers. ders. (H. *Swarowsky) bei Peters in Vorber.

Grabert, M., Mendelssohn- u. Meyerbeerpreisträger, 1940 Prof. Weitere Werke: Liederzyklus *Singt ein Pfad* (G. Schüler, op. 77); 2 a cappella-Messen; Eichendorff-Lieder f. gemCh. op. 73; Kantaten *Pharisäer u. Zöllner* op. 24, *O Tod, wie bitter* op. 25, *Hanna u. Simeon* op. 60, *Der Herr ist mein Licht u. mein Heil* (Vieweg, op. 61), Advent-K. op. 62, Kl. Reformations-K. op. 67, Orgelwerke: u. a. Var. u. Fuge op. 40, Fantasien c-moll op. 44, g-moll op. 47, Kammermusik: 2 Kl-Quintette (op. 22 u. ungedr.), Son. f. Ob u. Kl op. 52, Suite f. Bl.fl. op. 72; 3stg. Lieder op. 74,

Gottsucherlieder op. 53, Weihnachtsl. op. 64, Lieder nach H. Anacker op. 65, KlStücke op. 9, 15, 50, 51. Zahlr. Motetten, Psalmen, Chorlieder.

Lit.: R. *Münich in Mschr. f. Schulges. 1918; Werner Berg-Turek, M. Gr. (Die Tonkunst 45, 22 v. 1. 8. 1941).

Grabner, Hermann. Neueste Werke: „Frohsinn im Handwerk“ (MCh und Orch. 1942); Oratorium „Das Lied vom Walde“ (Max Barthel, 1943). Lehrb. d. HarmL. mit Aufgabenbuch (in M. Hesses Handbüchern in Vorber.).

Graener, Paul, trat 1941 vom Amt als Meister a. d. Akad. zurück. Neueste Werke: Var. über „Prinz Eugen“ (1939); Marienkantate op. 99; Turmwächterlied, Wiener Sinfonie (1941), mit kl. StudPart. *Lit.*: Gr.heft der ZfM (Jan. 1942); Werkverz. v. P. Grümmer (Bote u. Bock 1936); E. Krieger, P. Gr. (Mus. Besinnlichkeiten, 1939). Statt „Pogewisch“ lies „Pogwisch“.

Graphologie. *Lit.*: L. M. Vauzages, *L'écriture des musiciens célèbres* (1913).

Graun, K. H., *Montezuma* 1936 in Bearb. v. *Neumeyer im Grenzlandth. Saarbrücken.

Graupner, Chr. Zweite Gr.musiktage 1943 in Darmstadt.

Graupner, Friedrich, * 1. Dez. 1899 in Geising (Sa.), wurde Dresdener Kreuzschüler (Präfekt des Kreuzchors), Kriegsteiln. u. Freikorpskämpfer, stud. Musik u. MW in Leipzig u. Berlin (H. *Abert), 1929 Dr. phil. mit der Diss. „Das Werk des Thomaskantors J. Schelle“; 1922 staatl. MLPrüf. (Dresden), 1925 Examen f. d. höhere Lehramt, stand mehrere Jahre im sächs. höheren Schuldienst, konzertierte daneben als Bachtenor und Cembalist, dann Chorleiter am Berliner Rundfunk. Wurde 1939 Lektor f. Musik a. d. Univ. Greifswald, 1940 ebenda UnivMD, erhielt 1941 auch einen Lehrauftrag f. MW.

Gregorianischer Gesang. *Lit.*: U. Sesini, *La romana cantilena* (Rom 1943).

Greiner, Albert. Sein Würzburger Vortrag „Fragen der Stimmerzöge. in Jugend u. Volk“ im Dez.-Heft 1942 der ZfM; ebenda Johs. Maier über ihn.

Griechische Musik. Lit.: W. *Vetter, *Antike Musik* (Athenaion 1943 [gedr. 1939]); R. *Schäfer, *Aristeides Quintilianus von der Musik* (M. Hesse 1937); J. Quasten, *Musik u. Gesang i. d. Kultur der heidn. Antike u. christl. Frühzeit* (Münster 1930); E. Romagnoli, *Musica e poesia nell' antica Grecia* (Bari 1911) und in *Musica d'oggi* 1926; C. Del Grande, *Express. mus. dei poeti greci* (Neapel 1932); H. Grieser, *Nomos, ein Beitr. z. gr. MG* (1937); s. a. E. Jammers und Nachtr. unter Kircher. Zur neugr. Musik: Hauptmeister sind Manuel Kalomiris (Oper) u. Petro Petridis (dieser auch im *ständigen Rat).

Lit.: *Petyrek in *Adlers Hdb.

Grieg. Lit.: K. G. *Fellerer, *Gr.* (Athenaion 1943); D. M. Johannsens *Gr.*, dt. v. Eugen *Schmitz bei Peters in Vorber.

Grimm, Hans. Schrieb noch die Opern „Der goldene Becher“ (Weimar 1941) und „Signor Formica“ (Nürnberg 1943); sinf. Dichtg. „Die Weise v. Liebe u. Tod des Cornetts Chr. Rilke“ (Danzig 1942).

Grönland. W. Thalbitzer schrieb noch *Inuit Sange og Danse fra Grønland* (Kopenhagen 1939).

Gurli t, Wilibald. Schrieb ferner: *Musik u. Rhetorik* (Zs. Helikon 1943); *Der dt. Kantor* (1943); *Beitr. in Straube-Festschr.* 1943.

H

Haag, Herbert, wurde 1942 Leiter d. städt. Musikschule Freiburg i. Br.

Haas, Jos. Zu seinen Schülern zählt auch Ph. *Mohler.

Händel. *Radamisto* bearb. v. Hub. Franz und Ed. Martini (Hagen 1943); *Agrippina*, bearb. v. Helm. Chr. Wolf (Halle u. Göttingen 1943). Lit.: Friedr. Ehrlinger, G. Fr. H.s Orgelkonzerte (Würzburg. 1941); deren Neuausg. v. H. *Walcha (Schott); Italienische Kantaten, hg. v. *Zenck (Bärenr. 1943ff.); Grabrede auf Dorothea H. geb. Taust, hg. v. d. Bartholom.-Gemeinde Halle (1939, mit Beitr. v. Hünicken und *Serauky); W. C. Smith, *The earliest editions of H.s Water-music* (Musical Quarterly 25, 1939).

Moser, Musiklexikon.

Hagel. Schrieb auch in der Hohen Schule d. Musik (1937) „Die Lehre vom Partiturspiel“.

Halbig, Hermann, † 7. Okt. 1942 in Scharbeutz bei Lübeck. Statt Tausaint-Langenscheidt lies: Rustin. Er schrieb noch „MG leicht gemacht“ (1942).

Halvorsen, Leif, * 26. Juni 1887 in Oslo, stud. am Kons. Oslo (VI, Kl u. Theor.), 1904/05 in Berlin bei A. Wittek (Philharm.), 1905 Mitgl. d. Berliner Philh. Orchesters, 1908—18 KonzM. am Nationaltheater zu Oslo, 1918—21 Kplm. an der „Komischen Oper“, Oslo; seit 1920 Leiter des Cäcilienvereins.

Handschin, Jacques. 8. Zeile vor Schluß statt *Propers* lies *Trobers*; 3. Zeile v. unten statt 1937 lies 1932; ferner schrieb er „Über die Laude“ (Acta 1938).

Harmonielehre. Lit.: C. Neumann, *Die Harmonik der Münchner Schule um 1900* (München 1940); A. Pedroni, *Armonia* (Mailand 1939).

Harmonik, weltanschauliche. Lit.: Johs. Kepler, *Weltharmonik*, übers. u. eingeleitet v. M. Caspar (München 1939); Hans Kayser, *Der hörende Mensch* (1932); ders., *Vom Klang der Welt* (1937); Abhh. zur Ektypik harmonikaler Wertformen (1938); Grundriß eines Systems harmonikaler Wertformen (1938).

Harmonika. Lit.: J. Fischer, M. Hohner, *der Bahnbrecher der H.* (Stuttgart 1940); Fr. *Mahling, H. und warum nicht? (Stuttg. 1941); E. J. *Müller, *Bildungswerte des H.spiels* (Die Hand-H., Mai 1942); H. Herrmann, *Grundlagen des rechten Handh.spiels* (Die Musikerz. Mai 1942).

Hartmann, J. P. E. Lit.: R. Hove, H. (Kopenh. 1934).

Hasse, Karl. Schrieb ein Kl-Konz. (Weimar 1942) und Beitr. zur Straube-Festschr.

Hausegger, Friedr. v., *Gesammelte Schriften*, hg. v. Siegm. v. H. (Bosse 1939).

Hausmusik. Eine Druckschrift „Die Förderung der H. u. die Durchführung des Tages d. dt. H.“ bot die Arbeitsgemeinschaft für H. in der RMK 1938.

Haydn. Katharinentänze (12 Orch.-menuette) bot Fr. *Schmid. Der Geburtsort Rohrau gehört nicht zum Bur.

genland, sondern zu Niederdonau. *Lit.*: J. P. Larsen, *Die H.-Überlieferung* (Diss. Kopenh. 1939); J. Ebert, J. H., *der Mann u. d. Werk* (Mainz 1939); W. R. Anderson, *J. H.* (London 1939); A. *Orel in *Ges. Aufs.* 1939.

Hegar. *Lit.*: Fritz Steege, Fr. H. u. d. MCh.stil (ZfM Nov. 1941).

Heger. Neufassung des „Fests auf Haderslev“ 1943 in Klagenfurt.

Heinse, Wilh. *Lit.*: R. *Benz, *Barock u. Musik bei W. H.* (Kölnische Ztg. 28. 7. 1942).

Helmholtz. *Lit.*: Llewelyn S. Loyd, *H. and the musical ear* (Mus. Quarterly 25, 1939).

Hessen, Alex. Friedr. v. Schrieb 1943 ein VKonz.

Hessen, Moritz v. 4 Fugen hg. von Rabsch (Rather), 2 Hefte Pavanen, Gagliarden, Intradan (dgl.).

Heugel, Hans. *Lit.*: J. Knierim, *Die H.-Hss. d. Kassler Landesbibl.* (Diss. Berlin, i. Vorber.).

Heyden, Seb., * 1499.

Hilfer, Adolf, und die Musik. *Lit.*: P. Ehlers, P. *Raabe, P. *Graener, Fr. *Adam u. A. *Lorenz in ZfM 106 (1939); P. Bülow in Rheinische Bl. 4 (1939) u. *Die Bühne 1939*. Vgl. auch die Lit. über Bayreuth.

Höller, K. Vom Vc-Konz. op. 26 Paynes Studienpart.

Hofhaimer. Eine Intrade *Hofhaimerriana* f. 2 Bl.chöre u. StrO. nach 2 Horazoden u. s. Recordare bot (Simrock) F. A. *Wolpert 1943.

Holle, Hugo, † 12. Dez. 1942 in Stuttgart, wo er sein Amt am 1. Okt. 1940 angetreten hatte.

Honegger. Schrieb ferner eine Sinf. f. StrO. (Paris 1942) u. eine *Antigone* (Paris 1943).

I

Ibert, J. Schrieb eine Oper *Faust* (Paris 1943).

Ihler, Heinz, * 27. Okt. 1893 in Aue (Sa.), stud. am Dresdener Kons. u. an der Berliner Hochschule, Orchesterpraxis, 1914—18 Frontkämpfer, dann beim Film, seit 1927 Mitarb. d. NSDAP., gründete 1933 das Reichskartell d. dt. Musikerschaft, war Mitbegr. d. RMK., seit 1933 deren Geschäftsführer, seit 1939 im Felde (AbtKdr.). Er schrieb:

„Die RMK.“ (1934), „Musik im Aufbruch“ (1938), Aufsätze (u. a. im Hb. d. Gemeindeverwaltung [1940]).

Indische Musik. *Lit.*: Ambique Majumdar, *D. nordind. Musik der Gegenwart* (Diss. Königsberg 1941).

Ingenbrand, Josef, * 13. Febr. 1905 zu Oberhausen bei Kreuznach, stud. Musik in Regensburg und auf der Kölner Hochschule 1929—35 (*Jarnach, H. *Abendroth); seit dem Rheinischen Beethovenpreis v. 1933 vielfach im Rundfunk. Sinfonische Werke: *Kämpfe und Leidenschaften*, Sinf. *Leonardo* (nach Gemälden), *Am hohen Meer*; *Sancho Pansa*, *Max u. Moritz*; *Bolero sinfonico* (s. bisheriger Haupterfolg), *Bolero Allegro*; f. S. u. Kammerorch.: *Die junge Frau*. Bühnenwerke (mit besonderer Bemühung um die Probleme des Melodr. und des Tänzerischen): *Bronsa* (Bühnensuite), Oper *Der Prinz von Bagdad*, Schausp. mit Musik *Dr. Zigany*, Tragikom. *Prof. Niegelungen*, Komöd. mit Mus. *Guarneri*; Ballett mit Sologes. und Chor *Sinfonie eines Walzers*; Kammermusik aller Gattungen, Werke f. Trautonium.

Instrumente. *Lit.*: R. Profeta, *Storia e Letteratura degli Strumenti musa* (Florenz 1942); P. Righini, *Acustica mus. generale e applicata agli strum. e alla strumentazione* (Turin 1942).

Introitus. *Lit.*: W. Reindell in Musik u. Kirche 14/6 (Nov./Dez. 1942).

Italienische Musik. *Lit.*: H. *Engel, *Dtschld. u. Italien, ihre Beziehgen in der MG* (Bosse, im Druck); De *Paoli, *La crisi mus. it.* 1900—30 (Mailand 1939); R. *Casimiri, *Musica e musicisti a Benevento sulla fine del sec. XVI* (Note d'Arch. 1936); F. *Vatielli, *Il Concerto Palatino della Signoria di Bologna* (Bol. 1940); G. Guerrini, *Per la storia della mus. a Brescia* (Rom 1934); A. Mambelli, *Musica e teatro in Forlì nel sec. XVIII* (Forlì 1933); A. Bonaccorsi, *Musicisti del '500, '600. I Guami di Lucca* (Note d'Arch. 1938); N. Pelli, *Musicisti in Parma nei sec. XV—XIX* (Note d'Arch. 1931—36); A. Rossi, *Memorie di musica civile in Perugia nei sec. XIV e XV* (Perugia 1874); C. Anguissola, *Musicisti piacentini* (Piacenza 1935); A. Bresci, *Tradiz. e cultura mus. in Prato dell' 800*

(Prato 1935); A. de Angelis, *La musica a Roma nel sec. XIX* (Rom 1935); R. *Casimiri, „*Disciplina musicae*“ e „*Mastri Capella*“ dopo il Concilio di Trento nei maggiori Ist. Eccl. di Roma (Note d'Arch. 1935, 38, 39ff.); F. Pastura, *I grandi musicisti siciliani* (Catania 1938); O. Tiby, *Antichi musicisti siciliani* (Palermo 1934); S. A. Luciani, *La musica in Siena* (Siena 1942). Siehe auch Nachtrag zu *Oper.

J

Jazz. Vgl. A. Cœuroy, *Hist. générale du Jazz, Step, Hot, Swing* (Paris 1941).

Jeppesen, Knud. Schrieb ferner: Die ital. Orgelmusik am Anfang des Cinquecento (Kopenh. 1943).

Jüdische Musik. Z. 20 hinter „weitere bekannte Namen“ füge ein: jüdischer Musiker.

K

Kallmeyer. Statt Julius lies: Georg. **Kammerton.** *Lit.:* Normalstimmung = 440 Schwingungen? (Württembg. Bll. f. KM 13). Siehe auch *Stimmung.

Kantor v. lat. *canere*, von Isidor v. Sevilla (um 630) bis zum *Diffinitorium* des *Tinctoris: *cantor, qui cantum voce modulatur*. *Lit.:* W. *Gurlitt, *Der dt. Kantor* (1943).

Kattnigg, Rud. Schrieb ferner ein Tanzspiel *Tarantella* (Wien 1942), bearb. (als Auftrag der Reichsstelle) Delingers *Don Cesar* (1943) und eine Operette aus Nachlaßwerken von K. *Zeller.

Kauffmann, Leo Justinus, * 20. Sept. 1901 in Dammerkirch (Oberelsaß), stud. bei Erb in Straßburg, bei *Bölsche, *Othegraven, *Jarnach, H. *Abendroth in Köln, wurde Chorleiter, 1932 kompos. Mitarb. u. Leiter der Hörspielmusiken am Reichssender Köln, 1940 Leiter der Meisterkl. f. Kompos. an der Landesmusikschule Straßbg., 1942 stv. Direktor. Hauptschaffen: Lieder, Chöre, *Hymne der Heimat* (MCh u. Orch.); *Divertimento* f. Fl, Gambe, Cemb.; kl. Suite f. Br. u. Kl; Abendkantate f. Bar, gemCh u. Orch.; Sinf.; StrQu; *Missa in A* a capp., *Concertino* f. Cb u. Kam-

merorch. (1942); Oper „Die Gesch. v. schönen Annerl“ (Straßbg. 1942 u. ö.).

Kelbetz, Ludwig, * 1915 in Graz, gefallen 10. Jan. 1943 an der Ostfront, stud. in Graz Musik u. Germanistik (Dr. phil.), wurde Doz. am Musikheim Frkf. a. O., Musikref. des dt.-nat. Handlungsgeh.-Verb. Hamburg, Doz. a. d. dt. Hochsch. f. Leibesübungen Berlin, an der Hochsch. f. Lehrerb. Danzig, 1936 Lehrer am Kons. des Musik-Vereins Graz, wo er nach dem Umbruch (1938) das Steir. Musikschulwerk u. die Gründung der Hochsch. f. Musikerz. organisierte, deren stv. Dir. er wurde, Musikref. der HJ. und des Gaus. Er schrieb: „Neues Singen u. Musizieren“ (Hambg. 1935), „Aufbau einer Musikschule“ (Kallmeyer 1938, 239), „Zur Neugestaltung der dt. Hochschulen f. Musik“ (dg. 1941), „Das steir. Musikschulwerk“ in „Der Anteil der volksdt. Musikarbeit“, hg. v. P. Gericke (Voggenre 1943).

Keußler, Gerh. v. Einfüge: *Asma* (Gesangsszene f. Alt u. Orch., griech.-dt. Text = das Hohelied v. d. Liebe, 1931).

Kilpinen. *Lit.:* Mally v. Have in *NatZtg.* Essen (24. Nov. 1942).

Kirchenmusik. 2) *Lit.:* Emilie Schild, *Die liturg.-mus. Aufgabe des reform. KM.ers in der Gegenwart* (Musik und Kirche, Nov./Dez. 1942); A. *Adrio, *Die neue ev. KM* (im Eckart 16. Jg., Juni 1940), Wesen u. Gestalt der neuen prot. Chormusik (AMZ 66, Febr. 1939). **Kircher,** A. *Lit.:* K. u. Pindar: P. Maas u. J. *Müller-Blattau im *Hermes* 70 (1935).

Klavierpädagogik. *Lit.:* A. *Casella, *Il Pianoforte* (Rom 1937); B. Rudau, *Il pedale del Pianof.* (Maild. 1940).

Klose, Friedrich, † 24./25. Dez. 1942 in Ruvigliana bei Lugano. *Lit.:* KHeft der ZfM Nov. 1942 (mit Beitr. v. Klose u. Zentner). Eine Festschr. erschien z. 80. Geburtstag.

Knab, Armin. *Lit.:* Fr. Zipp in *Völk. MErz.*, Juni 1942.

Kodály, Zoltán. Schrieb: Konz. f. Orch. (1943). *Lit.:* L. Vargyas in *Zs. Ungarn* 1942, S. 706—15.

Koelle, Conrad, * 11. Nov. 1882 in Nienburg (Weser), war 1903—13 Volksschullehrer (zuletzt in Bergedorf), bestand 1910 die staatl. Pr. f. Musik-

unterr. an höheren Schulen, stud. 1913 bis 16 Germ. u. Gesch. in Jena (Reger), promov. 1916 z. Dr. phil., wurde StudR. in Berlin-Steglitz, seit 1921 OberstudDir. in Schöneberg. Kompon. 76 Werke, darunter 17 StrQu.e, 2 StrTrios, 1 StrSextett, 1 f. Str u. Bl, 8 Violinson., 1 Sonatine dgl., 2 Vc.son., 2 f. V allein, KlTrio, KlQu, Kl.quintett, 2 Klson.; 77 Lieder m. Kl, 18 Balladen, Chöre (meist f. Fr); Kantaten: *Im Frühling*, 2 Choral-K., *Poggen-K.* (platt-do.), *Goethe-Deutschl.-K.*, *Den toten Helden* (1942). 5 Sinf., 1 f. Schulorch., 2 V-Konz.e, 1 Br-Konz. mit Kammerorch., 2 Opern. Gedruckt von all dem bisher nur StrTrio Nr. 1, Br-Konz, Frühlingskantate.

Konservatorium. Lit.: in Florenz 1941/42 erschienen Bücher über folgende Kons.: Maild. (F. Pompellio), Parma (A. Furlotti), Palermo (F. De Maria), Neapel (*Pannain), Florenz (Damerini), Lucca (ders.), Padua (S. Leoni), Udine (A. Ricci), Ferrara (C. Righini).

Konzert. 1) Lit.: vgl. Gewandhauskonzerte; ferner P. Gatti, *Vent'anni di conc. del Teatro del Popolo di Milano* (Maild. 1941).

Kormann. Jetzt Musikref. beim Generalgouv. in Krakau.

Kornauth. Lit.: Müller v. Asow, E. K. (Wien 1941).

Kraus, Jos. Martin. Lit.: R. Engländer (J.), J. M. K. u. d. gustaviansche Oper (Ups. 1943).

Křižka, Jaroslav, * 27. Aug. 1882 in Keltsch, Bez. Weißkirchen (Mähren), Gymn. in Deutschbród, stud. 1900—02 a. d. tschech. Univ. Prag, dann bis 1905 am dortigen Kons. u. bis 1906 privat in Berlin, war bis 1909 Lehrer an der Kais. Musikschule in Jekaterinoslaw, dann in Prag als Leiter großer Chöre, seit 1918 Prof. am Kons., 1936 ebenda Leiter einer Meisterschule f. Komp., 1942 Rektor des Kons. Er schrieb die Opern *Hipolyta*, *Spuk im Schloß*, *Kinderhochzeit*, das gesungene Ballett *König Lavra*; Kantaten: *Die Versuchung in der Wüste*, *Tiroler Elegien*, *Mährische Kantate*, *Wallachische Weihnachtsmesse*. Für Orch.: Sinf. d-moll, Ouv. *Der blaue Vogel*, *Scherzo idyllique*, *Adventus*, *Bergsuite*, *Serenade* f. StrO., Ouv. *Majales*, Kammermusik: StrQu.e d-moll, e-moll; KlTrio *Daheim*, *Concertino* (Septett f.

V, BlQuint, Kl); Lieder (viele Kinderlieder), Chöre, Klavierwerke.

Kroatische Musik (s. a. Serbische M.).

In Agram wurde 1834 das erste ständige Theater errichtet, die erste kr. Oper schrieb 1846 Vatroslav Lisinski („Haß u. Liebe“), die zweite, „Porin“, gelangte erst lange nach s. Tode (1854) zur Urauffg. (1897). Nach ihm wurde Joan v. Zajc (1831—1914, geb. in Fiume, stud. in Mailand, wurde Kplm. in Wien) mit der Oper *Nikola Schubitsch Zrinski* zum Hauptmeister; auch Prof. u. Dir. des Agramer Kons. Organisatorisch verdient seit 1895 der Opernintend. Stephan v. Miletič, die Sängerin Milka Trnina gelangte bis nach Bayreuth. Neuen Aufstiege brachte seit 1920 das Schaffen des Akademiedirs. Blagoje Berza (* 1893 in Dubrovnik) mit der Oper „Feuer“ u. d. sinf. Dichtg. „Sonnenfelder“, ebenso der Operndir. Kresimir Baranowitsch mit den Balletten „Das Pfefferkuchenherz“ und „Imbrek mit der Nase“. Heute am volkstümlichsten ist Boris Papandopulo mit der Oper „Sonnenblume“, einer *Kroatischen Messe* a capp., er ist Dirig. des ältesten Kr. GV.s *Kolo*; ferner der Dalmatiner Paratsch (Oper „Adels Lied“) und Jakob *Gotovac (Opern „Ero der Schelm“, „Morana“, sinfon. *Kolo*), aus dem Murgebiet Kristo Odak (Oper „Doritza tanzt“) und der Dalmatiner Boschidar Schirola (* 1889) mit der auf Volksmelodien fußenden kom. Oper „Zither u. Trommel“. Er schrieb ferner mehrere Melodr., Kammermusik, Orch-Ges. u. das Oratorium *Kyrrill u. Methodius* (Erkft. 1927). Hervorragend ist der Dirig. Lovro Maticic. Fran Lhotka's Tanzspiel „Der Teufel im Dorf“ kam 1943 nach Deutschland. Lit.: Bosch. Schirola, „Die kr. Volksmusik“ und „Die kr. Kunstmusik“ (dt. Ausg. im Verlag „Volk u. Reich“ in Vorber.); Oleg Berling im Dt. Kulturdienst (11. 2. 1943).

Kurrende nach L. Nyström, Die dt. Schulterminologie (1915) von lat. *corradere* = zusammenkratzen, betteln.

L

de La Rue. Ders. Satz wie bei H. J. *Moser und ein Kyrie auch bei *Smijers, Van Ockeghem tot Sweelinck, 4. Heft (1942).

Lehár, Franz. Sein neuestes Werk (nach s. *Zigeunerliebe*) *Garabonciás* (Budapest 1942). Neubearb. Rastelbinder i. Vorb.

Lenzowski, Gustav, * 16. Sept. 1896 in Charlottenburg, war KonzM in Berlin, Königsberg, Nürnberg, Frankfurt a. M. und wurde hier Lehrer f. V und zeitgen. Kammermusik an der Hochschule f. M., Führer eines StrQu.s und Hg. bzw. Bearb. u. a. v. Werken (meist Schott u. Peters) v. Haydn (StrQuint., VSonaten, VKonz. C-dur), Händel (Trionson.en), Mozart (Wiener VSonaten, Musik f. 3 V.en), *Pepusch (6 VSon.en), *Telemann (6 VSonaten). *Veracini (Konzertsonate), Beethoven (StrTrio), Schumann (VKonz.), Weber (And. u. Rondo f. Br.), der Kompos. *Nietzsches innerh. d. Krit. Ges.-Ausg. (C. H. Beck), bot bei Schott eine 2bdg.e Sammlg. v. Sonatinen u. Stücken alter u. neuerer Zeit f. V u. Kl; ebenda s. Kadenzen zu Beethovens VKonz. und „Klang u. Rhythmus, Impressionen u. Studien“ f. d. Zusammenspiel neuer Musik, Klavier und Violine“.

Lettische Musik beruht heute vor allem auf der Oper *Banjuta* von Alfred Kalnins (Riga, bei Br. u. H.), ferner auf Klavierwerken von Jos. Wihtol (Belajew, Leipzig), Klavierstücken und Liedern von Lucija Garuta u. Liedern von Arvids Zilinskis (dt. v. W. Bloem, bei Edg. Rode, Riga 1938), der auch Klavierszenen „Aus meiner Heimat“ veröffentlicht hat.

Libretto. Lit.: E. Maddalena, *Libretti del Goldoni ed altri* (RMI 1900); A. della *Corte, *L'opera comica it. nell' 700* (Bari 1923); V. Raeli, *La collezione Rolandi di libr.* (Accademie e Biblioteche 1928); über Verdis Librettisten Solera, *Boito, Pjave, Cammarano, Somma u. Ghislanzoni in der *Musica d'oggi* 1923, 24, 26, 27 und 29.

Lichey, R. Ferner: eine Sinfonie.

Lied. Lit.: P. d'Anjou, *Hist. de la chanson franç. du 16e siècle à l'Empire* (Paris 1941). S. 502 Sp. 2 Z. 3 lies: *Mattiesen.

Lind, Jenny. Lit.: A. Thurner, *Les veines du chant* (Paris 1883).

Liturgie, Drittlezte Zeile statt Werneuchener lies: Berneuchener Konferenz.

Loewe, Carl. Von seinen a capp.-MCh-Oratorien „Die eherne Schlange“

und „Die Apostel v. Philippi“ wurde ersteres als „Ein neuer Tag“ (Düsseldorf 1939) v. Anton Hardörfer neu bearb. Autogr. bei *Serauky, MG. v. Halle II 2 Beisp.bd.

Lokalgeschichtsforschung. Seite 514, Sp. 2, Zeile 15 statt XVI lies: XIV.

Lortzing, Albert. S. 515, Sp. 2, Zeile 11 statt 1942 lies: 1943.

M

Mackeben, Theo. Die Oper „Rubens“ ist nur eine Bearb. von Musik Donizettis.

Madrigal. Lit.: G. *Cesari, *Le origini del M. cinquecentesco* (RMI 1912); K. *Westphal, *Moderne Mistik* (Z. f. Hausmusik 11, 1942).

Maggini, G. P. Lies: getauft 25. Aug. 1580 zu Botticino Sera, † um 1631.

Mahillon. Das Katalogwerk betitelt sich *Catalogue descriptif et analytique du Musée instr. du Cons. Royal de Mus. de Bruxelles* (Gent 1880—86, 293—96); aus dem Nachlaß erschienen *Notes théoriques et pratiques* (Beaulieu sur Mer, 1921).

Malerei u. Musik, bei Doppelbegabungen zuzusetzen: H. *Zilcher.

Malibran, Maria Felicità, war auch kühn in Improvisationen und erschütternd im Gefühlsausdruck. Lit.: P. Foucher, *M. M. (La Chronique mus. Paris 1874)*; P. Larionov und F. Pestellini, *M. M. e i suoi tempi* (Florenz 1935); De Lorenzi Bradi, *La brève et merveilleuse vie de M. M.* (Paris 1936); A. Lanzelotti, *Le voci d'oro* (Rom 1942).

Malipiero. Italienische Orig.fassung *Giulio Cesare* 1936; *Il festino* (1937); *I capricci di Callot* (Rom 1942, Essen 1943); *Das Leben ein Traum* (Urauffg. Breslau 1943). Ferner schrieb er *La Passione* (1935), *Sette Canzoni* (Soli, Chor, Orch., Rom 1943) und VKonz. m. Kammerarch. (1943). Lit.: M. Bontempelli, *G. F. M. (Maild. 1942)*.

Mancini. Lies: * 1. Jan. 1714 in Ascoli, Kompos.schüler des Padre *Martini. Neudr. seiner *Pensieri v. Della *Corte* (Turin 1933). Lit.: G. C. Carboni, *Memorie intorno i letterati e gli artisti di Ascoli* (1830).

Manfredini. Der Sohn Vincenzo * 20. Okt. 1737 in Pistoia, † 5. Aug.

1799 in Petersburg. *Lit.*: A. Monici, *Delle regole più essenziali per imparare a cantare secondo un vecchio autore* (RMI 1911).

Mara, Gertr. Elis. *Lit.*: A. Thurner, *Les reines du chant* (Paris 1883). Ferner lies: O. v. Riesemann senior.

Marcello, B. Der Todestag ist der 25. Juli; histor. *Lit.*: F. Fontana, *Vice di B. M.* (Pisa 1787); G. Sacchi, *B. M.* (Venedig 1789); L. Busi, *B. M.* (Bologna 1884).

Marinuzzi, G. Das Concertino f. Ob., Sax., Kl. u. StrO. (1940) stammt von G. Marinuzzi junior.

Martin, Frank, * 15. Sept. 1890 in Genf, Schüler v. J. Lauber, lebt dort als Lehrer am Inst. *Jaques-Dalcroze u. Direktor des *Technicum moderne de musique*. Er schrieb Bühnenmusik u. Chöre zu Oedipus rex u. Oedipus auf Kolonos, zu Romeo u. Julia, ferner *La Nique à Satan* (1930), Ballettmusik *Die blaue Blume*; Chorw. m. Orch.: *Les Dithyrambes* (Pierre Martin, 1918), Weihnachtskantate, *Le vin herbé* (nach *Tristan u. Isolde* 12stg. mit 7 Saiteninstr. u. Kl. (1938); A capella-Messe (1926), Chöre m. Orch., *Burleske Sinf.* (1911), Orchsuite, Sinf. (1937), Kl.Konz.; Ballade f. Saxoph. u. StrO. (1939), Kammermusik (KlQuintett, 2 Vson., Trio über irische Vld.er, StrTrio, Kirchnenson. f. V.a d'amour u. Org.); Klavierwerke. Hg. der Armidev. *Lully u. alter Vson.en v. Fritz u. Albicastro (Henn).

Mascagni. P. Weitere *Lit.*: E. Mascagni, *Con un poeta e un musicista in terra di Francia* (Maild. 1936); G. Targioni Tozzetti, *Ricordi e rettificazioni mascagnane* (Livorno 1932); M.-Nr. des *Musicista* (Rom 1940); A. Teri, *M.* (Maild. 1939); G. Cenozato, *Cinquantenario della Cavall. Rust.* (Maild. 1940); A. de Donno, *M. nel' 900 musicale* (Rom 1935).

Melba. Sie schrieb *Melodies and memories* (London 1925). *Lit.*: A. Murphy, *N. M.* (London 1909); P. Colson, *M.* (London 1933).

Melograph. *Lit.*: H. J. *Moser, Der M. (in dem Novellenband „Sein Lied tönt fort“, Max Hesse 1943).

Mensuralnotation. *Lit.*: R. *Casimiri, *La polifonia vocale nel sec. XVI e la sua trascrizione in figurazione musicale moderna* (Rom 1942).

Mercadante, S. *Lit.*: G. Solimene, *La patria e i genitori di M.* (Neapel 1940).

Meyer, Wilhelm, † 9. März 1917. Der Urspr. d. Motets 1898. Von s., Ges. Abhh. zu mlat. Rhythmik“ erschien ein 3. Bd. 1936, hg. v. W. Blust. *Lit.*: K. Lagosch, W. M. u. P. v. Winterfeld, Begr. der mlat. Wissenschaft (1936).

Meyerolbersleben, Ernst Ludwig, * 30. Okt. 1898 zu Würzburg, Schüler s. Vaters und v. S. *Breu, 1916—18 Kriegsteiln., 1920 in München Schüler v. S. v. *Hausegger u. *Waltershausen, 1923—28 lyr. Tenor der Staatsoper Dresden, 1929—40 Th- u. Kl-Lehrer am Dresdener Kons., 1939/40 Soldat, seit 1940 stv. Dir. d. Hochschule Weimar. Er vertonte Goethes „Geschwister“ (Dresden 1932, Weimar u. ö.), schrieb die Opern „Irrwisch“ (Wiesb. 1938), „Die Frau mit dem Dolch“, „Kleopatra“, sinf. Dichtg. *Nachtgesang*, Br.Konz., VcKonz.-Stück, Suite f. d. Ritterquartett, KlQu, KlTrio, Trioson. mit Fl; V-, Fl-, Ob-, Br-son., Fl.suite, Orch. Gesänge, Lieder mit obl. Instr., Liederkreise (Löns, Binding usw.), ein *Duettbüchlein*, geistl. Gesänge m. Org. u. V.

Micheelsen, H. Fr. *Lit.*: W. Oehlmann in Mittlg.en d. niedersächs. M.-Ges., August 1943.

Mies, Paul, „seit 1933 i. R.“ ist zu streichen.

Militärmusik. d) Soldatengesang. *Lit.*: G. Pallmann, Kennzeichen d. dt. Marschliedweise (Dt. MilMusZtg., Januar 1943).

Mölders, Johs. B., † durch engl. Luftangriff 16./17. Juni 1943 in Köln.

Montagnana, Domenico, * um 1690 in Montagnana, † um 1750, berühmter Geigenbauer in Cremona (Schüler wohl von *Stradivari) und Venedig.

Monteverdi. Eine dt.-ital. Ges.-Ausvon *Adrio u. Trede zeigt der Bären. 1943 an. *Lit.*: R. Lunelli, *Iconografia Monteverdiana* (mit einem Innsbrucker Porträt, RMI 47, 1943).

Moodie, Alma, † 7. März 1943 in Frankfurt a. M., wo sie seit 1937 Leherin a. d. Hochschule war. Nachruf v. K. *Holl (Erkft.er Ztg., März 1945).

Morgenroth, Alfred, * 29. Okt. 1900 in Berlin, stud. dort Musik bei M. *Grabert, MW bei *Kretzschmar, Johs.

*Wolf, M. *Friedlaender (j.) u. *Schünnemann, 1922 Dr. phil. (ungedr. Diss. über Zelter), konz. als Pianist u. Begl., 1925 Kunstschriftl. in Mainz, 1928—34 ebd. Dozent der städt. Musikhochsch., Orch.- u. Chorleiter, seitdem Kulturref. der RMK (seit 1939 deren stv. Gesch.-führer). Schrieb: „Hört auf H. Pfitzner!“ (1938), „P. Raabe u. s. Weg“ (in P.-R.-Festschr. 1942), „Die RMK“ (in „Das Dritte Reich im Aufbau“, VII 1943) und im Jb. d. dt. Musik 1943; auch veröffentlicht er Lieder, MCh.e, Kl.-stücke und kleinere Orch.W.e.

Mozart, Wolfg. Amad. Lit.: E. *Bücken, M. (1942); R. *Tenschert, M., ein Leben f. d. Oper (Wien, Frick 1941); E. *Valentin, Mozarteumsbüchlein (Bosse 1941); A. Burgartz, Der Musiker der Liebe (Limpert 1942); A. Albertini, M. (Turin 1926); B. Ziliotto, M. (Mailand 1926); L. Rognoni, *L'Oca del Cairo* (Mailand 1937); de Wyzewa und Saint-Foix: 3bdg; Augsburger M.-buch (1943, u. a. mit Beitr. von E. F. *Schmid).

Müller, Edmund Jos. Leiter der 1938 neugegr. Zs. „Die KM“ (Schwann, Düsseldorf).

Müller, Wenzel. Zu den „Schwestern v. Prag“ erschien bei Senff ein KlAusz., 1935 in der UnEd. eine Bearb. von Czarniawski.

Münch, Charles. Über Ernst M. erschien 1898 eine Schrift von Alb. *Schweitzer.

Musik. Lit.: Othmar Reich, Was ist eigentlich das Material der M.? (Acta musicol. 10, 1939).

Musikästhetik. S. 592, Sp. 2, Zeile 2 nach „= empfinden“ füge ein: „a) grundsätzlich:“; S. 593, Sp. 1, Mitte, vor Lit. füge ein: b) geschichtlich: die M.-Ä. ist stets stark abhängig gewesen von den praktischen Zwecken u. Kräften, die man der Musik beimaß. In der magischen Frühstadien wird sie vor allem als Zauber verstanden, vgl. *Medizin u. Musik; dann steigt sie zu einem Mittel vor allem religiöser, kultureller Verherrlichung auf; die *Griechen sahen in ihr teils eine erzieherische Macht (Ethoslehre Platos und der Idealisten), teils einen geselligen Faktor (sensualistische M.-Ä. der Sophisten und Epikuräer, vgl. oben S. 330). Seit Plotin tritt wieder eine magische Symbolik

in den Vordergrund, die Musik zum Gleichnis christlicher Geheimnisse erhebt und so noch M.theoretiker des 11. Jhs. wie *Aribo v. Freising beherrscht. Mit dem Ausbau des hochmittelalterlichen Schulwesens wird die M.-Ä. zu einem Teil der vielgegliederten, scholastischen Schulästhetik, wird sie mit der allg. Rhetorik und Poetik in engen Zusammenhang gebracht und erschöpft sich z. T. in Begriffsdefinitionen (s. o. S. 591 Sp. 2), z. T. in Vergleichen mit den Figuren der Redelehre, aus denen sie aber doch vielfach Klarheit über die deklamatorischen Formmittel und eine neue Symbolik gewinnt. Diese reicht in Renaissance und Barock von allgemeinsten *Harmonik der Pansophen (wie Kepler) bis zu den Bewegungsabbildern des *Madrigalismus. Dabei hatte um 1500 die **Musica reservata* eine bedeutsame Erneuerung der Platonischen Beseelung der Musik gebracht, die sich über die rationalistische Affektenlehre des 17./18. Jhs. (Darstellung der einzelnen Leidenschaftszustände der Seele durch Ton- und Taktart, durch Harmonie und melodisch-rhythmische Motivik) weiterentwickeln sollte, erst absinkend zur Nachahmungsästh. der Aufklärung, dann emporsteigend zu der neuen idealistischen Ethik der Beethovenschen Musik. Werden die Wiener Klassiker durch Hegel mehr formalistisch gesehen, was bei Hanslick (hj.) fort klingt, so drängt die romantische M.-Ä., der Schopenhauer die Musik als Weltabbild schenkt, immer mehr zur neudeutschen Inhaltsästh. Fr. v. *Haus-eggers hin. Nach einem Höhepunkt der dichtungbezogenen Musikauffassung bei den Wagner- und *Nietzsche-Epigonon um 1900 ist heute eine neue Autonomie der Musik die Lösung der Tonschaffenden, der noch eine endgültige philos. Formulierung gegeben werden sollte. Die Praxis hat diese neue Plattform im Rückgriff auf das barocke Konzertieren bereits weitgehend erreicht. Es wäre denkbar, daß jetzt die Zeit reif ist, Grundbegriffe der Musik auch auf Technik und Ästh. der andern Künste weitgehend zu überpflanzen, um auch in ihnen das absolut Kunsthafte zu verstärken — was ihrer aller Aufgaben im Dienst des Volkstums um nichts zu verkürzen braucht.

Lit.: S. 594, Sp. 1, Zeile 5 füge ein: A. Galli, *Esterica della Musica* (Turin 1900); F. *Torrefranca, *La vita musicale dello spirito* (Turin 1910); A. Parente, *Colori e forme* (Rass. mus. 1930); ders., *La musica e le arti, problemi di est.* (Bari 1936); D. De Paoli, *La crisi mus. ital.* (Maild. 1939); A. Farinelli, *Nel mondo della poesia e della musica* (Rom u. Turin) 1939; G. Cogni, *Le forze segrete della musica* (Siena 1942). W. *Gurlitt, Musik und Rhetorik (in Zs. Helikon 1943). — S. 594, Sp. 1, Mitte: W. *Serauky, Die Nachahmungssästh., lies: 1700—1850 (1929).

Musikgeschichte. *Lit.*: Schering, Tabellen zur MG, ital. Maild. 1941; S. 602, Sp. 2, Zeile 14 v. unten statt Hewitt lies Hewitt; d) ital.: F. Abbiati, *Storia della Musica I* (Mailand 1939, II 1941, III 1941, IV 1943 im Druck); A. Della *Corte u. G. *Pannain, *St. della mus. illustrata* (Turin 1936, 242); E. Magni-Duffloq 1. u. 2. Bd. 1929, 33, 3. Bd. 1937; Della Corte, *Antologia della stor. della m.*, 3 1937/40; ders., *Disegno stor.*, 4. verm. Aufl. Turin 1939; A. Parente, *Criticismo e storiografia della mus.* (Rass. mus. 1930); G. *Cesari, *Lez. di st. della mus.* (Mailand 1931); A. Kutz, MG u. Tonsystematik (1943).

N

Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei erstreckt ihre Arbeit neben dem Führungsanspruch, den sie auf allen Gebieten der Musik geltend macht, auch auf die Schaffung eines regen Musiklebens innerhalb der Partei, insbesondere bei den Parteifeiern. Mit der Durchführung dieser Arbeit sind die Kulturhauptstellenleiter der Gaue und Kreise und die Kulturstellenleiter der Ortsgruppen beauftragt. Im Dienste der NSDAP. stehen auch die volksskulturellen Verbände und Gemeinschaften, die seit 1942 als NS-Volkskulturwerk dem Hauptkulturamt in der Reichspropagandaleitung eingegliedert sind und von Karl Cerff geführt werden. Vordringlichste Aufgabe der Musikpflege in der NSDAP. ist die Belebung des Liedsingens in der Partei, ihren Gliederungen und Verbänden und dar-

über hinaus im ganzen Volke, vor allem auch bei der Dorfkulturarbeit. 1943 sind 30 ältere und neue Lieder als Kernlieder bestimmt worden, aus denen jährlich 4 Pflichtlieder ersungen werden sollen. Dem Singen in der NSDAP., ihren Gliederungen und Verbänden dienen weiter das Liederbuch der NSDAP. (53. völlig umgearbeitete Aufl. 1943), das ~~44~~-Liederbuch, das SA.-Liederbuch, die Liederbücher der Hitler-Jugend „Unser Liederbuch“ und des BDM. „Wir Mädel singen“, das Liederbuch des Reichsarbeitsdienstes „Singend wollen wir marschieren“ und die „Lieder der Arbeitsmädchen“. Für die Feiern der Partei werden ständig Material und Richtlinien in der Zeitschrift „Die neue Gemeinschaft“ vermittelt. Besondere Aufgaben der Feiargestaltung bearbeiten die Orgel-Arbeitsgemeinschaft und die Prüfstelle für Neubearbeitungen im Hauptkulturamt in der Reichspropagandaleitung. Amtliche Musikzeitschriften der NSDAP. sind „Musik in Jugend und Volk“ und „Die Musik“ (seit 1943 als „Musik im Kriege“).

Neue Musik. Ergänze *Alfano, Pettrassi, *Pizzetti, Porrino. *Lit.*: G. M. Gatti, *Musicisti moderni d'Italia e di fuori* (Bologna 1920, 225); ders., Von neuer M. (Köln 1925); G. *Pannain, *Musiciisti ital. contemporanei* (Turin 1931). Zss.: Rass. mus., RMI.

Neumen. *Lit.*: F. B. Pratella, *La scrittura biz. e quella neumatica romana* (RMI 1942).

Nourrit, Adolphe, * 3. März 1802 in Montpellier, † 8. März 1839 in Neapel, Schüler v. *Garcia, sang als Tenor mit größtem Erfolg in Paris, in Belgien und Italien, kreierte den Arnold (in Rossinis „Tell“), Masaniello (in Aubers „Stummer“), Robert, Raoul usw. u. war Gesangsprof. am Pariser Kons.

Lit.: M. L. Quicherat, *A. N.* (Paris 1867); E. Boutet, de Mouvel, *A. N.* (Paris 1903); E. Devrient, Reisebriefe aus Paris (Berlin 1840).

O

Obrecht, Neudr. v. 3 Kyrie, 1 Salve regina, 9 nldd. Liedern bei *Smijers, *Van Ockeghem tot Sweelinck*, Heft 2 u. 3 (1940).

Ockeghem. 3 Sätze wie vor Heft I (1939).

Oper. Lit.: G. Bustico, *Bibliogr. delle storie e cronistoria dei teatri ital.* (Maild. 1929); R. Giazotto, *Il melodramma a Genova nel sec. XVII e XVIII* (Genua 1941); S. Vittadini, *Catalogo del Museo teatr. alla Scala* (Mailand 1940); B. Croce, *I teatri a Napoli sec. XV—XVIII* (Neapel 1891); G. Alcari, *Il Teatro Regio di Parma* (daselbst 1930); P. Arrigoni e A. Bertarelli, *Ritratti di musicisti e artisti da teatro* (Maild. 1934); F. *Florimo, *La scuola mus. di Napoli* (Neapel 1880—84); G. *Pannain, *Orig. della scuola mus. napol.* (Neapel 1914); G. Bastianelli, *L'Opera* (Flor. 1921); A. Ghislanzoni, *Il problema dell'opera* (Rom 1933); E. C. van Bellen, *Les orig. du mélodrame* (Utrecht 1927); A. Capri, *Il seicento mus. ital.* (Mailand 1935); ders., *Il settecento mus. in Europa* (dgl. 1936); G. Roncaglia, *Il melodioso settecento ital.* (Maild. 1935); ders., *La rivoluz. mus. ital.* (dgl. 1928); C. A. Vianello, *Teatri, spettacoli, musiche a Milano* (dgl. 1941); G. F. *Malipiero, *I Profeti di Babilonia* (dgl. 1924).

Opernregie. Lit.: E. Prampolini, *La scenografia nel teatro lirico di oggi* („Musica“ I, Florenz 1942); F. Tamberlani, *Scenografie e regie* (Rom 1942).

Orchester. Füge ein: Stadtorch. Wiener Symphoniker (*Weißbach).

Orgel. Lit.: W. Haacke, O.bauten im Zeitzer u. Naumburger Dom (AfMF VII 1942); R. Lunelli, *Scritti di storia organaria* (Trient 1925); ders., *Organari stranieri in Italia* (Note d'arch. 1937); J. Huré, *L'esthétique de l'org.* (Paris 1923); s. a. Walcker; J. Gardien, *L'orgue et les organistes en Bourgogne* (Paris 1942); Jos. Wörsching, Mozart u. d. Orgel (Augsburger M.buch 1943); W. Supper und H. Meyer, Barockorgeln in Oberschwaben (1941).

Orgelkomposition. S. 658, 2. Sp., Mitte hinzufügen: E. *Pepping. — Lit.: K. Jeppesen, *Die ital. Orgelmusik am Anfang des Cinquecento* (Kopenh. 1943); K. Straube-Festschr. 1943.

Ortigue, Joseph Louis, * 22. Mai 1802 in Cavailon, † 20. Nov. 1866 in

Paris, M.schriftsteller, Dr., schrieb: *Introd. à l'étude comparée des tonalités et principalement du chant grégor. et de la mus. moderne* (Paris 1853); *La musique à l'église* (1861); *Traité théor. et prat. de l'accomp. du plainchant* (1856, 276); *Dictionnaire liturg.* (mit Nisard, Paris 1854); gründete mit *Niedermeyer die KMZs. *La Maîtrise*.

P

Paisiello, Ouv. *Die intrigante Modistin* in Paynes Studienpart.

Pantschew, Christo, * 1885 in Kazanlik (Bulgarien), war auf d. Leipziger Kons. Schüler v. *Krehl und *Reger, wurde Dir. d. städt. Musikschule in Sofia, Plowdiw, u. ist z. Zt. Theorieprof. a. d. Musikakad. in Sofia. Hält Vorträge über dt. u. *bulg. Musik, über Wagner, schrieb Aufsätze über die Metrik d. bulg. Musik, die er mit *Riemanns Lehren nachprüfte, Komp. von Chören, Liedern, Kl.werken usw.

Pasquini, B., war auch Lehrer v. Gasparini u. D. *Scarlatti. Lit.: A. Bonaventura, *B. P.* (Rom 1923); E. J. Luin in *Musica d'oggi* 1938.

Pepping, Ernst. Schrieb ferner einen Liederkreis nach J. Weinheber „Der Wagen“ und für Orgel: kl. u. gr. Orgelbuch (Schott), Conc. I u. II f. O. allein, Tocc. u. Fuge *Mitten wir im Leben sind*. Lit.: A. *Adrio im Melos 1934, in Musik u. Kirche 1939, in der Musikpfl. 1941 u. 42. K. *Westphal, *Moderne Madrigalistik* (ZfHausmusik 11, 1942).

Perotinus. Zu *Sederunt principes* schrieb Fr. Pujol in *Revista Musical Catalana XXXII* (Barcelona 1935).

Pfützner, Hans, schrieb ferner „Sechs Studien für Kl.“ (1943); Schumann und Wagner, eine Sternenfreundschaft (Das innere Reich III, 1936). Lit.: Walter *Abendroth, *Pf.s Leben in Bildern* (1943).

Piccinni, Lit.: Josefine Dagmar Popovici (Rumänien). *La buona figliuola* (Diss. Zürich 1920).

Pietzsch, Gerh., wurde 1943 Operndirektor in Königsberg.

Pillney, K. H. Bearb. auch Bachs „Kunst der Fuge“.

Pinck, L. Vorletzte Zeile lies: Merckelbach-Pinck.

Pizzetti, J. Schrieb ferner: *La musica delle parole* („Musica“ I, Florenz 1942).

Polnische Musik. Denkmäler altpoln. Musik gab *Chybinski bei Br. u. H. heraus (15 Nrn.).

Polyphonie. Ähnlich wie Kette und Einschlag einen Stoff, so bilden *Harmonie und P. (*Akkorde und melod. Linien) ein Stimmgewebe, wobei nach Zeiten u. Stilen wechselnd das vertikale oder das horizontale Prinzip vorherrschen kann. Liegt der harmonische Ablauf primär fest, so hat sich die Melodik weitgehend nach ihm zu richten u. wird zu bloßer Schein-P. verblasen — wie Brahms einmal dem jungen R. Strauß gesagt hat: „Wenn man mehrere Dreiklangsthemen durcheinanderdreht, so ist das noch keine P.“ Umgekehrt führt die radikale Alleinherrschaft waagerechter Linienführung bestenfalls zu *Zufallsharmonien, weit eher noch zur *Atonalität. Der Idealfall, den von *Dufay bis *Reger alle großen Polyphonisten erstrebt haben und der allerdings auch das größte satztechnische Können erfordert, wie es einem Palestrina und Bach schließlich zur Verfügung gestanden hat, wird im vollendeten Gleichgewicht zwischen *Kontrapunkt und Harmonie liegen: bei der mühelosen Selbständigkeit der Stimmen, die durch *Kanon, *Cantus firmus-Technik, freie *Imitation u. *Fuge in gegenseitiger Beziehung stehen, zugleich aber auch klare und sinnvolle Akkord*funktionen ergeben. *Homophonie und P. haben sich immer periodenweise abgelöst (vgl. Musikgesch.), sie werden auch innerhalb größerer Werke mit Vorteil abwechseln, ja selbst innerhalb eines Satzes (vgl. Durchführung) miteinander kontrastieren können. P. als modisches Schlagwort kann allein noch keinen sicheren Wert darstellen, sie muß sich von innen her als echte Notwendigkeit musikalischen Denkens jeweils erweisen.

Porpora, N. Die Beziehung zu J. Haydn fällt in die Jahre 1752—55. 2 OrchTrios hg. von A. Kranz bei Rahter.

Power, Lionel, † 5. Juni 1445 (zu Winchester?).

Puccini, G. Seine *Hymne an Rom* brachte *Orthmann 1942 in Berlin. Lit.: G. Adami, *Il romanzo della vita di G. P.* (Mailand 1942); R. B. Marini, *La Turandot di P.* (Florenz 1942).

Q

Quagliati, P. Als Todesjahr statt 1623 lies 1628.

Quartett. Lit.: P. Schlüter, *Die Anfänge des modernen StrQu.s* (Bleichrode 1939); W. *Stroß, Grundsätzliches über d. StrQu.spiel (ZfM Sept. 1940).

Quoika, Rudolf, * 6. Mai 1897 in Saaz (Sudetengau), wo er als Komp. lebt; schrieb Orgelwerke (Partita super *Pange lingua*, Dorische Toccata u. Fuge; Fantasie *Großer Gott, wir loben dich*), Motette *Veni Creator*, Messe „Wir werfen uns darnieder“ (Schwann), *Lukaspassion a capp.*, Psalmen, Bl.musiken, Messen. Er schrieb: KM als liturg. Prinzip (Saaz 1935), Alte oder neue Orgel? (Marienbad 1943), *Gesch. der Orgel in Böhmen/Sudeten* (Mainz, in Vorber.).

R

Rachmaninow. Z. 16 lies: *Der geizige Ritter*.

Radiciotti schrieb ferner: *Aggiunte e correz. ai Dizionari biogr.* (Sbd. IMG 15), *Teatri e cultura mus. in Roma nel sec. XIX* (1906), *L'arte mus. in Tivoli* (das. 1907, 221).

Ravel. Lit.: G. *Pannain, *M. R.* (Rass. mus. 1928).

Rechtschreibung. S. 736, Sp. 1, 3. Notenbeispiel letzter Takt Auflösungszeichen vor g.

Reger, Max. Lit.: *Therstappen in Stein-Festschr. 1939 u. Dt. Musik-kultur 1941; Desderi in RMI 1927; Fr. *Stein in der Straube-Festschr. (1943).

Reicha, A. * 27. Febr. 1770. Lit.: D. Lazarus, *Un maître de Berlioz* A. R. (Rev. mus. 1922).

Reichardt, J. Fr., Notenbeispiele bei *Serauky, MG. v. Halle II 2 Musikbeilagen, S. 51—74.

Reichsjugendführung ist mit der Hauptabt. Musik im Kulturrat der R.J.F. die Führungsstelle für die Musikarbeit in der Hitler-Jugend. In den Gebieten sind hauptamtliche Fachkräfte als Gebietsmusikreferenten und -referentinnen eingesetzt, in den Bannern Bannmusikreferenten, in den unteren Einheiten Singwarte, die das Singen und Spielen in H.J., B.D.M., D.J. und J.M. anzuregen, zu lenken und zu schulen haben. Die Musikarbeit der Hitler-Jugend baut auf dem neuen Kampf- und Bekenntnisliede wie auf dem älteren Volksliede auf und führt von da zum mehrstimmigen Singen und zum instrumentalen Musizieren. Wesentlich ist die Eingliederung der Musik in die Feiern; besondere Bedeutung kommt dabei der Orgel zu. Konzerte der Jugend und Theateraufführungen werden durch den Veranstaltungsring der Hitler-Jugend vermittelt. Als Sondereinheiten der Hitler-Jugend bestehen die Spieleinheiten (1942 rund 700) mit Chören, Singscharen, Laienspielscharen, Orchestern, Bläserkameradschaften, Musik-, Spielmanns- und Fanfarenzügen; neben ihrer Tätigkeit im Rahmen der Formation finden sie ihren Einsatz in der Volkstumsarbeit, vor allem in der Dorfkulturarbeit, die besten Einheiten treten auch als Konzertchöre auf. Besondere Aufgaben erfüllen die Rundfunkspielscharen an den deutschen Sendern. Musikalische Schulungsstätten der Hitler-Jugend sind die Jugendmusikschulen für die musikalische Erziehung von Laien und die Gebietsmusikschulen für die Heranbildung des Berufsmusikernachwuchses. Zur Ermittlung besonders begabter Jugendlichen werden jährliche Auswieselager für Nachwuchssolisten abgehalten. Die Ausbildung von Musikerziehern der Hitler-Jugend geschieht in einem dreijährigen Studium an den Seminaren für Musikerzieher der Hitler-Jugend, die den Hochschulen in Berlin, Graz und Weimar angegliedert sind. Der laufenden Fortbildung der in der Musikarbeit der Hitler-Jugend Tätigen dienen Reichs- und Gebietsmusikschulungslager, Lehrgänge, Wochenendschulungen, Singeleiterkurse u. ä. Die Arbeitsgemeinschaft „Junges Schaffen“ im Kulturrat der Reichsjugendführung schließt

Komponisten, Musikerzieher und Musikwissenschaftler im Dienste an der Jugend zusammen.

Für das Singen und Musizieren in der Hitler-Jugend maßgebend sind die amtlichen Veröffentlichungen: „Unser Liederbuch“, „Wir Mädel singen“, Liederblätter der Hitler-Jugend, Liederblätter für Jungmädel, Junge Gefolgshaft (Hg. W. *Stumme), Singebuch für Frauenchor (Hg. G. Waldmann), Musikblätter der Hitler-Jugend (Hg. W. Stumme), Das Bannorchester (Hg. W. Stumme und H. Vogel), Bläserausgabe der Jungen Gefolgshaft „Kampf und Feierlieder“ und „Gesellige Lieder“ (Hg. H. Majewski), Der Fanfarenzug (H. Majewski), Das Spielmannsbuch (H. Majewski), Veröffentlichungen der Orgel-Arbeitsgemeinschaften (Hg. G. *Frotscher).

Lit.: Zeitschriften Musik in Jugend und Volk und Die Spielschar; Musik im Volk (Hg. W. Stumme); W. *Stumme, Was der Führer der Einheit vom Singen wissen muß, 3. erw. Aufl. 1940; *Lit.*-Verzeichnis „Wir singen und spielen“.

Respighi, O., † 18. April 1936 in Rom. Zu s. Opern zählt *Lucrezia* (1937). *Il cappello a tre punte* zu streichen, da von de *Falla. *Lit.*: M. Mila, *Problemi* usw., auch franz. in Rev. mus. 1933; M. *Labroca in Rass. mus. 1936.

Reutter, Hermann. 3 Hölderlin-Hymnen f. tiefe St. u. Kl. op. 56 (1943).

Rhaw, Georg. S. 757, Sp. 1, Z. 2, statt 21/24 lies: 21/25; Z. 5, statt DTD 39 lies 34.

Ricercare. *Lit.*: G. *Pannain, *Le orig. e lo sviluppo dell' arte pianist. in Italia 1500—1700* (Neapel 1919).

Richter, Hans. Briefwechsel mit *Dvořák hg. v. Sourek (Prag 1942).

Ricordi. Nachf. v. C. Clausetti sind Alfredo Colombo u. R. Valcarenghi.

Rietz, Julius. *Lit.*: Herbert Zimmer, J. R. (Diss. Berlin 1943).

Righini. Bologna als Sterbeort ist gesichert. S. Frau Eleonore Elis. geb. Kneisel (* 1767 in Stettin, † 25. Jan. 1801 in Berlin) war berühmte Sängerin.

Rinaldo, * um 1715 in Capua, † 1780. *Lit.*: Della *Corte, *L'opera comica I* (Bari 1923).

Rinuccini, O., * 20. Jan. 1562 in Florenz.

Lit.: U. Rolandi in RMI 1926.

Roeseling K., das Geburtsjahr ist 1894.

Rohloff, Ernst. Zu Grocheo erschien als *Media latinitas musica* Bd. II (1943), dt. Übers. u. RevBer., Bd. III (Faks.) in Vorber.

Rolla, A. * 6. April 1757. *Lit.*: G. Zampieri, A. R. (Pavia 1941).

Rolle, G., † 3. Mai.

Romantik. *Lit.*: A. Damerini, *Classicismo e r. nella musica* (Florenz 1942); G. Maresca, *I Grandi Innovatori nel Romanticismo mus.* (Rom 1938).

Roncaglia, Gino, * 7. Mai 1883 in Modena, schrieb G. Verdi (Neapel 1914); *La rivoluz. mus. ital.* (Mailand 1928); *Insigni musicisti modenese* (Modena 1929); *Muratori, la musica e G. Bononcini* (Mod. 1933); G. G. Cambini (Rass. mus. 1933 und Mod. 1934); *Il Tirinto di Pasquini* (Rass. mus. 1931); *Il melodioso settecento it.* (Maild. 1935); *L'ascesaione creatr. di G. Verdi* (Florenz 1940).

Rossi, Luigi. Todestag: 20. Febr.

Rossi, Michelangelo. *Lit.*: U. Rolandi, *L'Andromeda musicata da M. R.* 1638 (Rom 1932).

Rossini, G. *Ouv. Die seidene Leiter und Die Reise nach Reims* in Paynes Studienpart. *Lit.*: G. Mazzatinti und F. G. Manis, *Lettere di R.* (Florenz 1902); G. *Pannain, *R. nel G. Tell* (RMI 1924); *Celebrazioni marchigiane* (Urbino 1935); A. Damerini, *Il R. vero* (Musica d'oggi 1935); Sammelwerk *Rossiniana* (Bologna 1942); *Pannain. Ronga, della *Corte und U. Rolandi in „Musica“ I (Florenz 1942).

Russische Musik. Die wichtigsten Liederkomponisten waren *Glinka, *Dargomyshskij, *Mussorgskij und *Rimskij-Korssakoff.

Rutini, G. M. P., * 25. April 1723 zu Florenz. *Lit.*: M. Pedemonte in der *Rass. Dorica* 1937.

S

Sacchini. *Lit.*: A. *Jullien, *La Cour et l'Opéra sous Louis XVI.* (Paris 1878); J. G. *Prod'homme, *L'héritage de S.* (RMI 1908).

Sacratì, F. Paolo, * am Anfang des 17. Jhs. in Parma. *Lit.*: A. Ademollo, *I primi fasti della mus. it. a Parigi* (Maild. 1884).

Salieri, A. *Lit.*: C. Serini, A. S. (RMI 1925).

Sammartini, G. B. *Lit.*: G. *Cesari, *Sei Sonate notturne di G. B. S.* (RMI 1917).

Sarti, Gius. *Lit.*: Z. 3 lies: G. Pasolini-Zanelli; A. Della *Corte, G. S. (in *L'Opera comica it. nell' 700*, Bari 1923).

Scarlatti, Alessandro, * 2. Mai 1660. *Lit.*: U. Prota Giurleo, A. S. *il Palermitano* (Neapel 1926); C. Sartori, *Dori e Arione, due opere ignorate di A. S.* (Note d'arch. 1941).

Scarlatti, Domenico, † 23. Juli 1757 in Madrid. *Lit.*: A. Damerini, D. S. (Rass. mus. 1935); C. Valabrega, D. S. (Modena 1937); S. A. Luciani, D. S. (Turin 1939); ders., *Postilla scarlattiana* (Rass. mus. 1940); U. Rolandi, *Per una biobibliogr. di D. S.* (Rom 1935).

Schadewitz. OrchW. *Heldengedenken* (1943).

Schaljapin. Sein Buch erschien auch ital. *Lit.*: A. Lancellotti, *Le voci d'oro* (Rom 1942).

Schering, A. Tabellen z. MG ital. (Maild. 1941).

Schiedermaier, L. Das Mozartbuch auch ital. von El. Oddone (Mailand 1942).

Schmid, E. Fr., steht irrtümlich unter Schmidt.

Schneiderhan. Wolfgang, * 28. Mai 1915 in Wien, V-Schüler s. Mutter, v. *Sevčik und Winkler, debütierte elf-jährig, wurde 1932 KonzM. der Wiener Sinfoniker, 1937 der Wiener Philh. und des Staatsopernorchs und wurde Prof. an der Musikhochschule, gründete im nächsten Jahr sein bekanntes StrQu. und betreut seit 1941 in Fortbildungskursen den Wiener Geigernachwuchs; reist auch viel als Solist.

Schröder-Devrient, W. E. Kohler, Memoiren einer Sängerin, auch ital. (Maild. 1926).

Schubert, Franz. *Lit.*: Schubertroman: W. E. Mischler, *Der Spielmann Gottes* (M. Schwabe-V. 1942); Tibaldi-Chiesa, *Sch.* 21936; E. Roggeri, *Sch.* (Turin 1928, 21937).

Schütz, H. *Lit.*: *Casimiri, H. *Sch. alla scuola di G. Gabrieli* (Note d'arch. 1938).

Schumann, Robert. *Lit.*: Else Möhlenhoff, Dichtg. u. Musik in Sch.s Klavierlied (Diss. Köln 1942); W. *Courvoisier, Sch.s „Frauenliebe und -leben“ (München 1921); M. Ninck, Sch. u. d. Romantik in der Musik (Hdlbg. 1929); Fr. Oehm, Das Stimmungsglied Sch.s (Diss. Lpz. 1923); H. J. *Moser, Das dt. Lied seit Mozart I 164ff., II 94ff.

Senesino. *Lit.*: G. Monaldi, *Cantanti e virati celebri* (Rom 1920).

Sgambati, Giov. Todestag: 14. Dez.

Sibelius, J. *Lit.*: Cecil Gray (2 Oxf. 1934); E. Roiha, Die Sinfonien v. S. (Helsinki 1941).

Sinigaglia. Volksweisen op. 40: 6 Bde.

Smareglia, A. Geburtstag: 3. Mai.

Smetana. Die Sm.-Gesellschaft bot 1942 die Partituren seiner frühen sinf. Dichtgen *Richard III.*, *Wallensteins Lager* und *Hakon Jarl* (1857—61 in Göteborg). *Lit.*: Nejedly's Biogr. auch Bologna 1925.

Sontag, Henriette. Todestag: 17. Juni.

Spontini, G. Todestag: 24. Januar. *Lit.*: G. S., *lettere inedite* (Note d'arch. 1935); G. *Radiciotti, G. S. a Berlino (Il Pianof. 1925); V. *Fedeli, G. S. (Musica d'oggi 1924; G. *Tebaldini, G. S. (Recanati 1924).

Stephan, Rudi. *Lit.*: A. Machner, R. St.s Werk, Beitrag zur Stilwende um 1910 (Diss. Breslau 1942).

Stobaeus. *Lit.*: Die Diss. v. Bergis ist zu streichen.

Stradella, A. Todestag: 28. Febr. *Lit.*: A. Catelani, *Catalogo delle opere di S.* (Modena 1866); A. Gentili, A. S. (Turin 1936); G. *Roncaglia über die Vokalwerke auch RMI 1941; M. Tiverti, *La Doriclea di A. S.* (Musica d'oggi 1938).

Stradivari, A. *Lit.*: Hill 21909; B. Disertori, *Di alcuni strumenti di S.* (RMI 1937); [3 Autoren in] *Cremona nuova* 1937; Ausstellungskatalog Cre-

mona 1938; E. Peluzzi, A. S. ha parlato (RMI 1942).

Strauß, Rich. *Ital. Lit.*: A. Cimbri, *I poemi sinf. di R. Str.* (Maild. 1926); *Torrefranca in RMI 1899, 1909, 1911, 1912 über die Opern; C. Jachino, Salome (Maild. 1924); G. *Pannain, R. Str. (Rass. mus. 1930).

Strawinsky, Igor. *Lit.*: De' Paoli, I. S. (Turin 1934); G. *Pannain auch in Rass. mus. 1928.

Stumme, Wolfgang. *18. Juli 1910 in Züllichau, stud. 1928—33 in Berlin (Donisch, *Jöde, H. *Spitta) u. Erfurt, betreute dann besonders Schul- und Jugendfunk, 1935 in die *Reichsjugendführung berufen zum Aufbau der Jugendmusikerziehung (Hauptabt.-Leiter Musik im Kulturrat): Einrichtung der Lehrgänge für Jugend- und Volksmusikleiter (an Musikhochschulen), seit 1942 Seminar f. Musikerz. d. HJ., der Jugendmusikschulen der HJ. und Musiksch. f. Jugend u. Volk, seit 1936 außerdem Lehrer an der Hochschule f. MERz. Berlin-Chbg., seit 1942 dort Semleiter, auch Leiter d. Arbeitsgemeinschaft Musik d. Ad.-Hitler-Schulen und K.-Amtsleiter Musik im Hauptkulturrat der Reichspropag.leitung. Schrieb Lieder u. gab heraus: Liederbll. d. HJ. (1934ff., Kallm.), Musikbll. dgl., neue Lieder *Junge Gefolgschaft* (1934—43), *Unser Ldb.* (Eher-V. 1938), Ldb. d. NSDAP. (52. Aufl. ebenda), *Lieder unserer Gemeinschaft* (ebenda 1943), *Musik im Volk* (Vieweg 1939), *Das Bannmorch.* (mit H. Vogel), *Der gr. Wagen* (Kallm. 1938), *Bald nun ist Weihnachtszeit* (dgl.), *Was der Führer der Einheit vom Singen wissen muß*, instr. Reihe *Feierliche Musik, Handel in Neubearb.* (mit Majewski u. *Frotscher), *Schriften zur MERz.*, *Di. Landschaft im Lied* (mit G. Waldmann).

Szymanowski, Karol. *Lit.*: G. *Pannain in Rass. mus. 1929.

T

Tag, Chr. G. *2. April 1735. Todesort: Niederzönitz bei Zwonitz (Sa.). Lies: 116 Kantaten.

Türk, D. G. Notenbeispiele bei *Serauky, MG. d. Stadt Halle II 2 Musikbeilagen (1943), S. 17—48.

Nachtrag II

Bach, J. S. *Lit.:* A. *Schering,
Über Kantaten Bachs (hg. v. Fr.
*Blume), 1942.

Borren, van den, Ch., schrieb ferner:
Rabelais et la musique (1942), *Roland de
Lassus* (Brüssel 1943).

Bosse, G. † 27. August 1943 iⁿ
Regensburg.

Dichter und Musik: Rabelais: van
den Borren (1942).

Doret, G.: Todestag statt Juni lies:
19. April 1943.

Holzblasinstrumente



Blockflöte

Ältere
Querflöte

Moderne
Querflöte

Piccolo
flöte

Oboe

Englisch Horn

Dudelsack



Saxophon

Fagott

Baßclarinette

Streichinstrumente I

Viola d'amor

Pochette

Violine

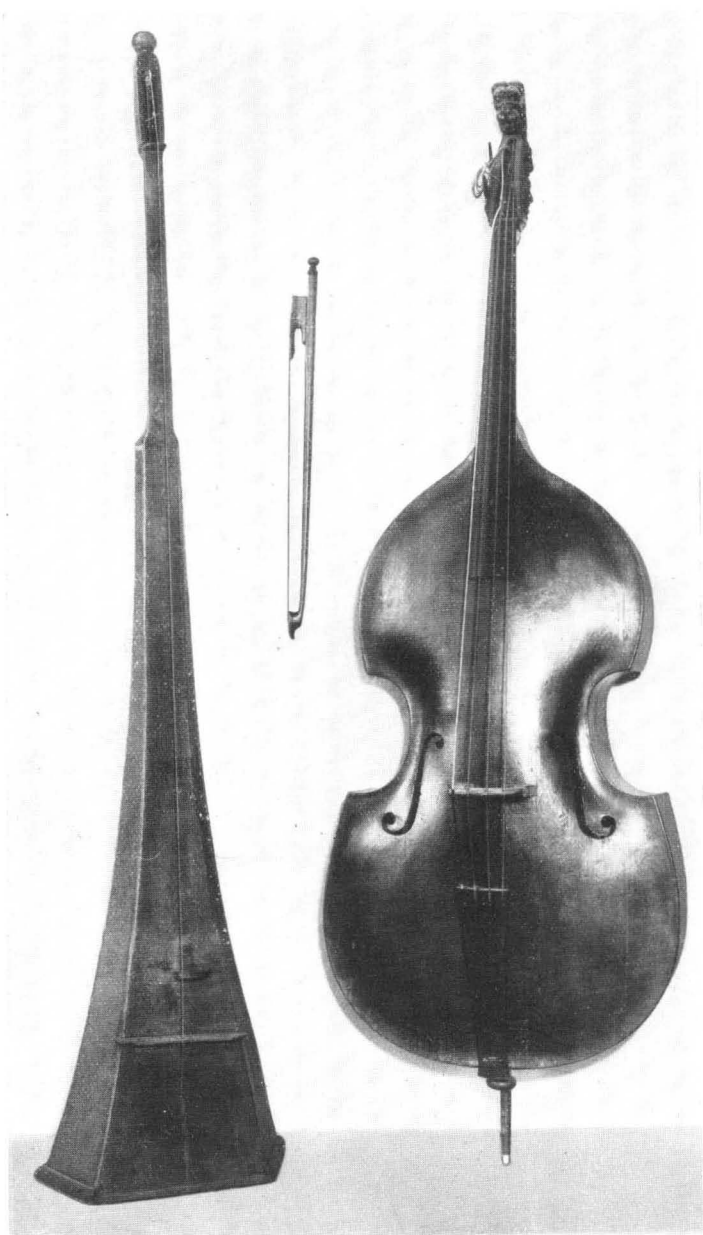


Gambe

Drehleier
(Schlüsselfiedel, Organistrum)

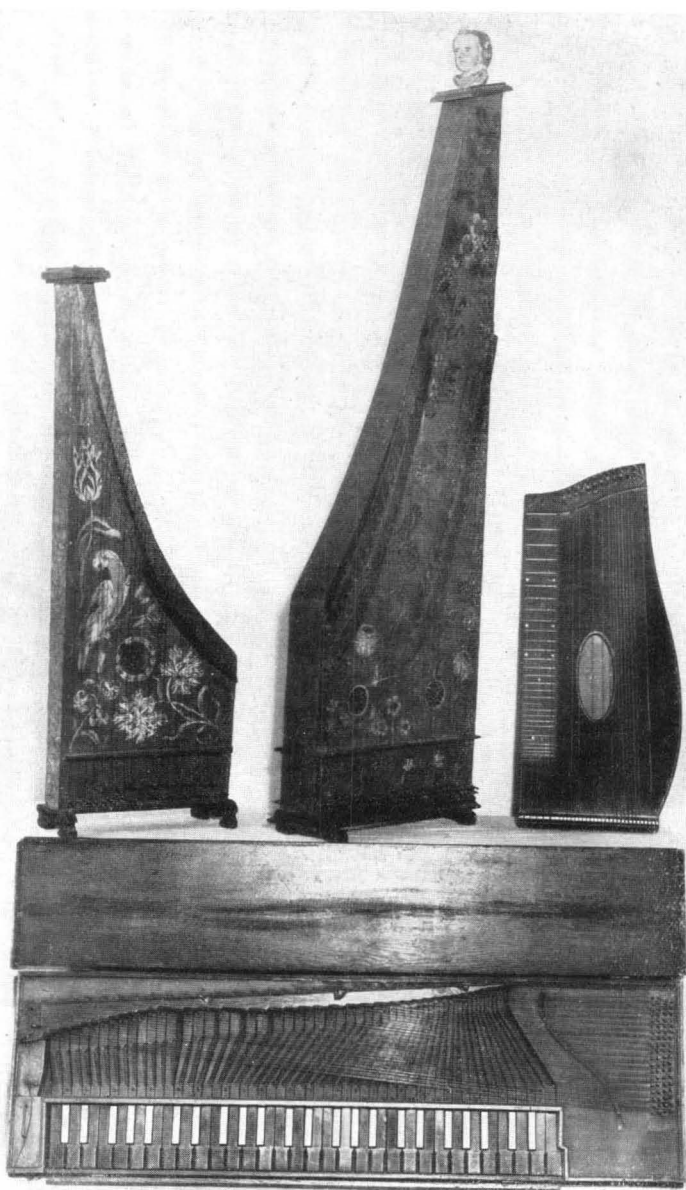
Violoncello

Streichinstrumente II



Trumscheit

Kontrabaß



Clavichord von oben



Kleine Armharfe

Harfe

Pedalharfe

Zupfinstrumente

Mandoline

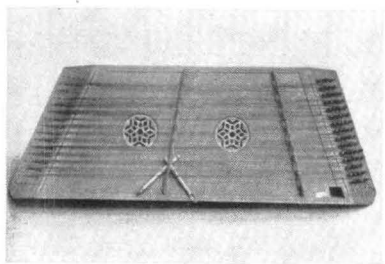
Balaleika



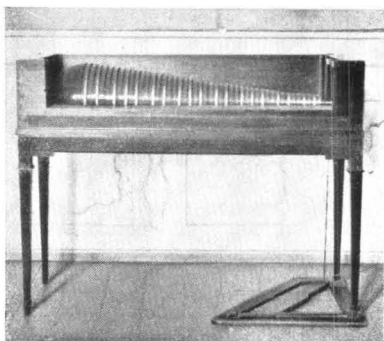
Gitarre

Laute

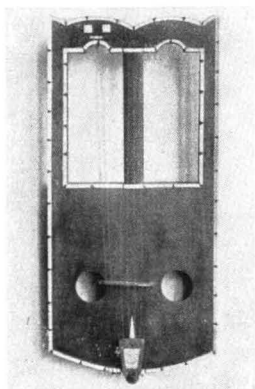
Theorbe



Rumän Psalterium
(Santur)



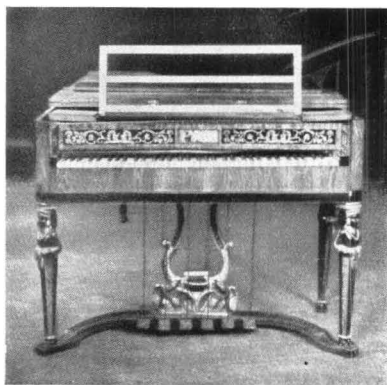
Glasharmonika



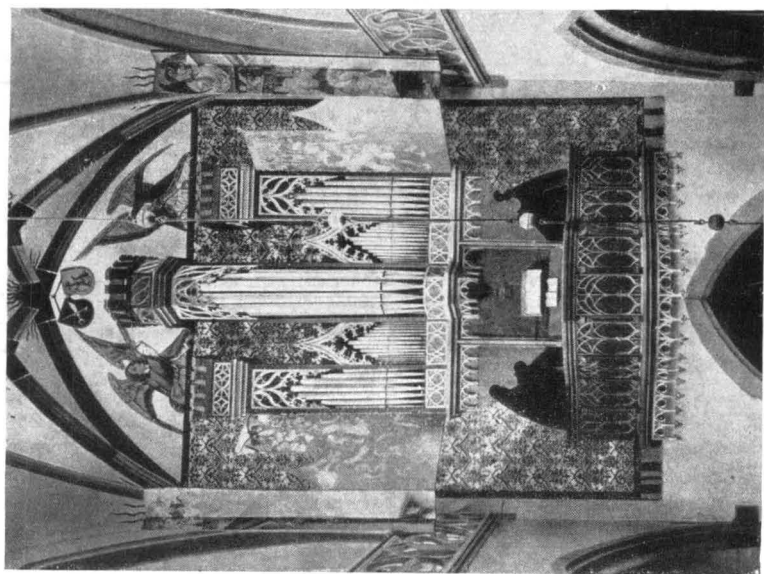
Wallisisches Cruth



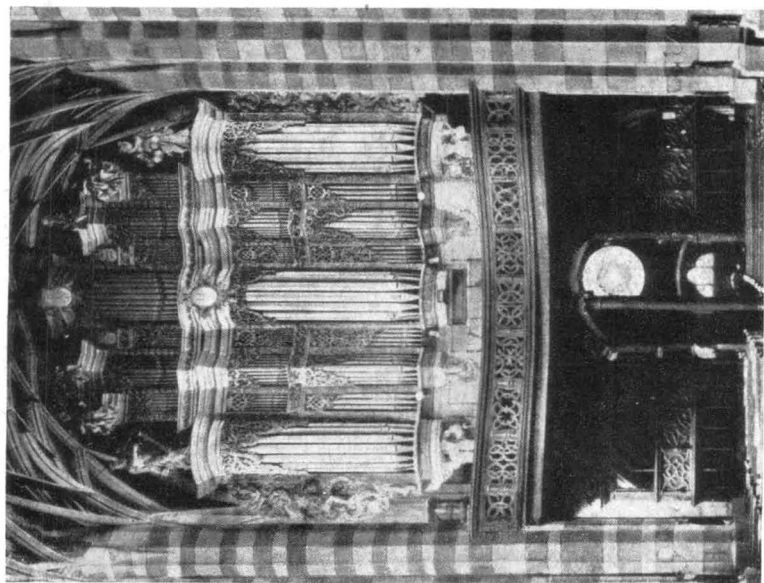
Cembalo
(Bachflügel)



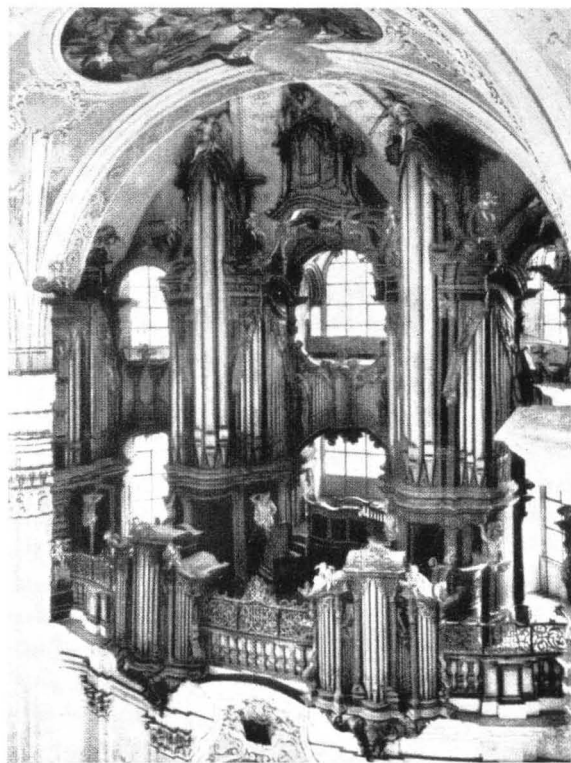
Hammerklavier im Empirestil
(Beethovenflügel)



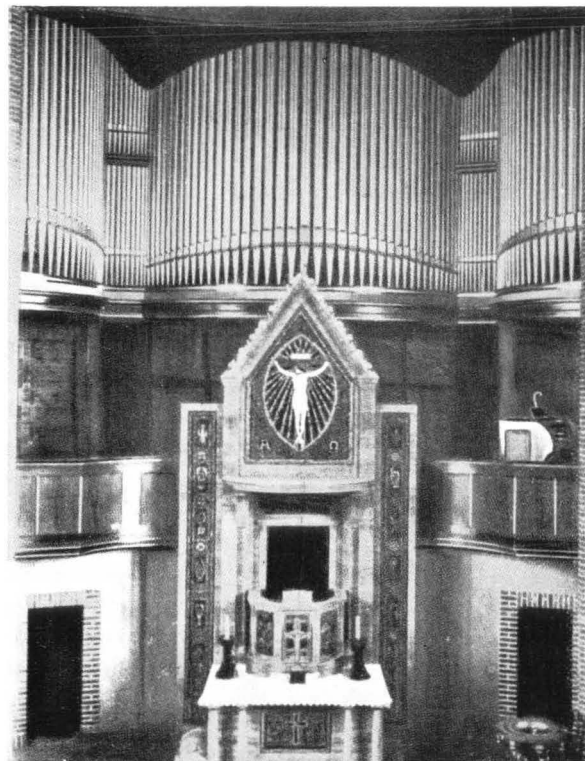
Orgel der Pfarrkirche in Kiedrich (Rhld.)
14./15. Jahrhundert
(Gothik)



Orgel der Marktkirche in Halle a. S.
1715
(Barock)



Große Orgel in Weingarten
von Jos. Gabler
(Rokoko)



Orgel in S. Georg, Frankfurt a. O.
(erbaut 1928 von W. Sauer)
(Neue Sachlichkeit)

Joseph Haydn
Klavier-Trios

Neu-Ausgabe

Nach Handschriften
herausgegeben von
Otto von Irmer

Nach Handschriften Haydns

und Erstdrucken seiner Zeit werden diese Klaviertrios von Otto v. Irmer jetzt sorgfältig durchgelesen und neu herausgegeben. Der Band I (6 Trios aus den Jahren 1795/96, also aus der Zeit des „Kaiserquartetts“ und der „Schöpfung“) liegt bereits vor. Haydn selbst hat diese 6 Trios als geschlossenes Opus bezeichnet. Neben der Band-Ausgabe sind die Trios auch einzeln erschienen.

Alle unsere Ausgaben sind nur beim Musikalienhandel erhältlich, nicht direkt durch den Verlag.

Ihr Musikalienhändler wird Ihnen diese neue Ausgabe gern unverbindlich vorlegen: Bitte überzeugen Sie sich selbst von ihrer Gediegenheit in jeder Beziehung.

STELLA VERLAG
Braunschweig

Die Themen (verkürzt und verkleinert):

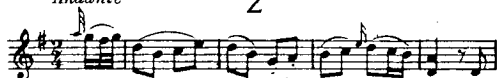
Allegro

1



Andante

2



Allegro

3



Allegro

4



Allegro moderato
ten.

5



Poco Allegretto

6



Verlangen Sie bitte ausdrücklich
die Ausgabe des Stella Verlages.
Nur dann werden Sie diese nach
neuesten Forschungsergebnissen
textkritisch durchgesehene Ausgabe
erhalten.

STELLÄ-EDITION

nach Handschriften

und Erstdrucken

übersichtlich gestochen

haltbar broschiert

auf gutem Papier

In Ihrer Musikalienhandlung

Hiermit bestelle ich aus dem

STELLA VERLAG, Braunschweig, durch

die Musikalienhandlung

Joseph Haydn: Klaviertrios

Best.-Nr.

.....1031 **Band I** . [Trios 1-6] . DM 14,60

.....1001 Trio Nr. 1 [D \sharp Dur] . . DM 2,90

.....1002 Trio Nr. 2 [G \sharp Dur] . . DM 3,20

.....1003 Trio Nr. 3 [fis \sharp moll] . . DM 3,20

.....1004 Trio Nr. 4 [C \sharp Dur] . . DM 4,20

.....1005 Trio Nr. 5 [E \sharp Dur] . . DM 3,60

.....1006 Trio Nr. 6 [Es \sharp Dur] . . DM 3,80

.....
(Datum)

.....
(Vor- und Zuname)

.....
(Wohnort)

.....
Straße und Nr.

Absender (bitte Blockschrift):

BÜCHERZETTEL

An die Musikalienhandlung

Glocken, wie sie in Kirchtürmen hängen, sind zu schwer und zu kostbar, um im Orchester gebraucht zu werden. Man behilft sich darum mit anderen Mitteln: abgestimmten Metallröhren und Metallplatten. Beide werden frei aufgehängt und mit einem hölzernen Hammer angeschlagen. Sie sind gemeint, wenn in Wagners Parsifal, Mahlers zweiter Symphonie und Debussys „Ibéria“ Glocken vorgeschrieben werden. Ästhetisch ist ihr Gebrauch nicht zu empfehlen, da ihr billiger Realismus zu viel Stimmungsassoziationen (wie Sonntagmorgen oder Begräbnis) hervorruft. Einige Komponisten haben denn auch den Klang der Glocken stilisiert wiedergegeben, z. B. Bizet im Carillon seiner „Arlésienne“ (Horn) und Saint-Saëns in seinem „Totentanz“ (Harfe). Man darf die Glocken nicht mit dem Glockenspiel* verwechseln.

Glockenspiel, ein metallenes Xylophon, auch Stahlspiel oder Lyra genannt. Das Instrument besteht aus einer Reihe abgestimmter Metallplättchen, die mit Hämmern angeschlagen werden. Das Glockenspiel ist das Zauberinstrument der „Zauberflöte“: im Finale des ersten Aktes zwingt sein Klang Monostatos und seine Sklaven zum Tanzen („Das klinget so herrlich“), und auch in Papagenos Arie „Ein Mädchen oder Weibchen“ erliegt man seinem Zauber. Das fröhliche Geklimper am Schluß von Ravels „Ma mère l'Oye“ erhält durch das Glockenspiel u. a. seinen lichten Klang. Daß sein heiteres und unschuldiges Timbre auch zu mystischen Effekten geschickt ist, hört man am Schluß des ersten der Mahlerschen „Kindertotenlieder“.

Gluck. Orpheus (1774). In der ital. Fassung ist die Titelrolle der Oper für Kastraten-Alt, in der französischen Fassung für Tenor geschrieben. Zum besseren Verständnis der Vorgeschichte fügen wir hinzu, daß Eurydike, Orpheus' Gattin, beim Blumenpflücken von einer Schlange gebissen wurde und starb. I. Orpheus und seine Freunde beklagen an Eurydikes Grab den Tod der jungen Frau. Dann wünscht Orpheus, allein gelassen zu werden. Er gibt sich weiter seinem Schmerz hin und droht den Göttern des Acheron, seine Frau aus der Unterwelt zurückzuholen. In diesem Augenblick erscheint Amor und teilt ihm mit, daß er Eurydike besuchen darf; wenn es ihm gelingt, diese Götter mit seinem Spiel zu erweichen, soll Eurydike ihm wiedergegeben werden; es ist ihm nur verboten, sich auf dem Rückweg nach ihr umzusehen: tut er das, wird er sie für immer verlieren. Orpheus geht auf Amors Bedingungen ein. Als Amor verschwunden ist, gelobt sich Orpheus, fest zu bleiben, obwohl er fühlt, daß das schwer sein wird; aber die Liebe wird ihm Kraft geben.

II, 1. Auf seiner unterweltlichen Wanderung begegnet Orpheus tanzenden Furien und drohend singenden Geistern, die er mit seiner Musik zu beruhigen versucht. Zuerst weisen die Höllengeister seine Bitten ab, zum Schluß warnen sie ihn vor den Schrecken dieses Ortes. Orpheus versichert ihnen, sein Leid auf Erden sei weit qualvoller gewesen. Orpheus' Musik stimmt die Geister ihm mehr und mehr geneigt. Als Orpheus die Unterwelt betritt, tanzen sie einen wilden Reigen.

CASPER HÖWELER, geboren am 15. Mai 1897, ist der Sohn eines Amsterdamer Kaufmannes. Anfänglich war er Sänger, aber als ihm klar wurde, daß seine tiefe Stimme sich nicht für einen lyrischen Baß eignete, wie er es sich wünschte, wurde er Musikkritiker am „Allgemeen Handelsblad“, Amsterdam (1922 bis 1932). Seine Tätigkeit als Lehrer für Musikgeschichte und als Schriftsteller und vor allem seine vielen Vorträge über Musik für Rundfunk und Vereine zwangen ihn, unabhängig zu sein. 1928 erschien seine „Einleitung zur Musikgeschichte“, die bis jetzt fünf Auflagen erlebte. Weiter erschienen: „Musikgeschichte in Bildern“ (1931), „XYZ der Musik“, die Originalausgabe des „Musikführers“ (1935, die 11. Auflage Herbst 1952), 1947 ins Französische übersetzt als „Sommets de la musique“ (bis jetzt drei Auflagen) und „Zeit und Musik“ (1946), eine musikpsychologische Studie in Anlehnung an die Anschauungen Bergsons. 1952 erscheint „Rhythmus in Vers und Musik“, worin die Probleme der Rhythmik und der Metrik behandelt werden. Jetzt arbeitet Casper Höweler an einem Buch über „Negro Spirituals“.



BESTELLZETTEL

Durch die Buchhandlung
bestelle ich aus dem Paul List Verlag München

Casper Höweler, DER MUSIKFÜHRER

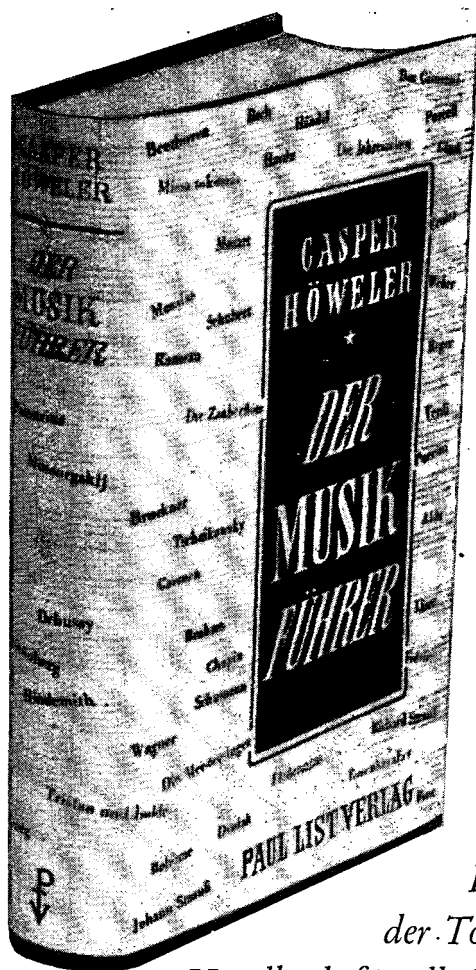
600 Seiten. Ganzleinen DM 15.80

Ort und Datum:

Name und Anschrift:

CASPER HÖWELER

DER MUSIKFÜHRER



*Lexikon
der Tonkunst,
Handbuch für alle Freunde
von Konzert, Oper und Rundfunk*

600 Seiten mit 61 Abbildungen auf 21 Kunstdrucktafeln
zahlreichen Notenbeispielen
und einem umfassenden Schallplattenverzeichnis

CASPER HÖWELER
DER MUSIKFÜHRER

Lexikon der Tonkunst,
Handbuch für alle Freunde von Konzert, Oper und Rundfunk

*600 Seiten mit 61 Abbildungen auf 21 Kunstdrucktafeln, zahlreichen
Notenbeispielen, einem neuartigen vielseitigen Register und einem
umfassenden Schallplattenverzeichnis. Ganzleinen DM 15.80*

Diese glückliche und harmonische Zusammenfassung von Opernführer und Musiklexikon in einem Band darf als die gegebene Enzyklopädie für den Hausgebrauch des Musikfreundes und -liebhabers gelten. Hier wird im Gegensatz zu den bisher erschienenen ähnlichen Büchern zum ersten Mal ein Werk geboten, das gleichzeitig Musikgeschichte vermittelt, jede Frage auf dem weiten Gebiet der Welt der Töne knapp, aber durchaus erschöpfend beantwortet, den Inhalt der wichtigsten klassischen und modernen Opern bis zu Strawinskij's „Leben eines Wüstlings“ wiedergibt und die gesamte alte und neue Konzertmusik — Messen, Symphonien, Ouvertüren, Kammermusik usw. — verständnisvoll analysiert und eingehend beschreibt.

Deshalb war dem Buch von Casper Höweler auch in der holländischen

Originalausgabe ein so einmaliger Erfolg beschieden. Bisher wurden in diesem kleinen Land über 100 000 Exemplare des MUSIKFÜHRERS verkauft. Die hier vorliegende Fassung übernimmt zwar in allem den Grundcharakter des tiefgründigen, aber liebenswürdigen und oft mit Anekdoten gewürzten Nachschlagewerkes. Sie wurde jedoch von Dr. Wilhelm Zentner nach deutschen Gesichtspunkten ergänzt und erweitert, um jedem Opernfreund, Konzertbesucher und Rundfunkhörer Gelegenheit zu geben, sich stets von neuem nach den Spielplänen und Sendeprogrammen zu orientieren. Zahlreiche Notenbeispiele und ein umfassendes Schallplattenverzeichnis bereichern den MUSIKFÜHRER, der zum Kompendium für jeden wird, der sich in irgendeiner Weise mit Musik beschäftigt.



PAUL LIST VERLAG MÜNCHEN

Chopin. Nocturnes

Schöpfer dieses Genres war Chopins Zeitgenosse, der Schotte John Field (1782–1837), dem Äußeren nach ein Falstaff, von dem sich dasselbe sagen läßt, was Rossini einmal von einer dicken Sängerin sagte: „Ein Elefant, der eine Nachtigall verschluckt hat“. Besang Field die Mondnacht des Verliebten, so war die Nacht Chopins die von Nietzsches „Mitternachtslied“ aus dem Zarathustra. Doch haben nicht alle Nocturnes dieselbe Stimmung; man kann vier Typen unterscheiden. In einigen (op. 9, Nr. 1 und op. 72, Nr. 1 z. B.) herrscht nur die Melancholie des sterbenden Tags; die Nacht ist hier noch keineswegs Todessymbol. Bereits das zweite Nocturne Chopins brachte in diese Form ein neues Element hinein; Field lehnte sich dagegen auf und tadelte es als krankhaft. Doch ist das Dämonische, das die zweite Gruppe der Nocturnes kennzeichnet und vor allem in den Mittelstücken regiert, in op. 9, Nr. 2, noch sehr schwach entwickelt im Vergleich mit op. 15, Nr. 1 und op. 62, Nr. 2, die auf derselben Linie stehen wie die Etüde op. 10, Nr. 3. Mit op. 15, Nr. 3 schuf Chopin einen dritten Typ, indem er das Religiöse einbezog. Er verfolgte diese Linie in op. 37, Nr. 1, das als Mittelteil einen Choral gibt, und in op. 55, Nr. 1, wo eine wahrhaft kosmische Frömmigkeit die Stimmung des „zu Tode betrübt“ wegfegt; die Stretta des zuletzt genannten Nocturnes ist dadurch interessant, daß hier in wenigen Takten der ganze César Franck vorweggenommen wird. Eine vierte Gruppe Nocturnes besingt die Liebesnacht; zu ihr gehören op. 27, Nr. 2, op. 32, Nr. 1 und op. 62,

Scherzi

Von den Scherzi gilt dasselbe, was ich bereits zur Etüde op. 10, Nr. 9 bemerkte: Dostojewskij in Musik – „Das große Herz, das sich selber quält“. Wie wir die Perle einer Krankheit der Muschel verdanken, so die Scherzi der Krankheit von Chopins Seele. Man hat sie zu Recht „schwarze Perlen“ genannt. Op. 20, h-moll. Den Schlüssel zu diesem zerrissenen Werk findet man in Chopins Stuttgarter Tagebuch. „Moskau befiehlt der Welt! O Gott, bist du da? ... Bist du ... und rächst dich nicht?! Bist du der moskowitzischen Verbrechen noch nicht satt? ... Oder ... oder ... bist du am Ende ... gar selber ... ein Moskowiter?!“ Dem vulkanischen Ausbruch der Eckteile steht die slawische Wehmut des Mittelteils gegenüber, die mit dem Tagebuchbericht über die Einnahme Warschaus durch die Russen korrespondiert. Op. 31, b-moll. Obwohl auch das zweite Scherzo Ausdruck einer zerrissenen Seele ist, bleibt es doch das heiterste der vier. Man findet hier keine trotziges Gotteslästerung, vielmehr ein stolzes Sich-von-der-Welt-Zurückziehen: den gefährlichen Weg hinab ins eigene Innere. Die antireligiöse Stimmung des ersten Scherzo verkehrt sich hier stellenweise geradezu in das Gegenteil (siehe den Mittelteil in cis-moll), die Schlußstimmung allerdings ist die einer hochmütigen Verachtung. Op. 39, cis-moll. Im dritten Scherzo ist in noch stärkerem Maß als im zweiten das Gegengewicht am Werk, das Chopin vor dem Wahnsinn bewahrte und ihm ermöglichte, seine Zerrissenheit in Kunst umzusetzen: eine still ergebene Frömmigkeit, hier durch einen Choral vertreten, den nach

Hindemith, Paul

(geb. 16. Nov. 1895). (Siehe Tafel XIV nach Seite 336). Sein Vater war Handwerker, der von Schlesien nach Hanau verzog; Geld für eine angemessene Ausbildung des musikalischen Sohnes war nicht da. Der junge Hindemith, der bereits mit dreizehn Jahren ein vorfrefflicher Geiger war, mußte in Kinos und Operettenorchestern spielen, um sich das Geld für sein Musikstudium zu verdienen. Er hatte Kompositionsunterricht bei Arnold Mendelssohn und Bernhard Sekles. Von 1915 bis 1923 war er erster Konzertmeister an der Oper in Frankfurt a. M., danach reiste er als Bratscher des von ihm bereits vorher gegründeten Amar-Quartetts durch ganz Europa. Die meisten Werke dieser Zeit sind in der Eisenbahn und in Hotelzimmern entstanden. Das Schimpfwort „Klavierritter“, das Bach für Komponisten prägte, die nicht ohne Klavier arbeiten konnten, gilt also für Hindemith nicht. Im Jahre 1927 wurde er Leiter der Meisterklasse für Komposition an der Musikhochschule Berlin. Im Jahre 1934 verlor er diese Stelle, u. a. weil er in Frankreich zusammen mit nicht-arischen Musikern Grammophon-aufnahmen gemacht hatte. Er ging zuerst in die Schweiz, dann nach den USA, wo er die amerikanische Staatsangehörigkeit erwarb; seit 1942 ist er Professor an der Universität Yale. Dieser außerordentlich produktive Komponist hat die verschiedensten Werke veröffentlicht. Wir beschränken uns hier auf diejenigen, die unserer Meinung nach seine besten und charakteristischsten sind.

Das Dritte Streichquartett op. 22 (1922) gilt allgemein als

Das Marienleben (1923, neue Fassung 1948). Dieser Liederzyklus für Sopran und Klavier nach Texten von Rainer Maria Rilke ist unserer Überzeugung nach Hindemiths bestes Werk. Schon seinetwegen gehört Hindemith zu den drei bedeutendsten Komponisten dieser Zeit. Wer nur den Gedichtzyklus Rilkes kennt, wird sich schwer vorstellen können, daß diese Gedichte sich zur Vertonung eignen, geschweige denn nach einer Vertonung verlangen. Wer sich indes mit Hindemiths Liedern vertraut gemacht hat, kann sich umgekehrt die Verse Rilkes nicht mehr ohne Musik denken. Ihre Verhaltnenheit fand in der strengen Architektur von Hindemiths Musik die einzige, ihnen angemessene musikalische Möglichkeit. Diese Architektur kommt dort am stärksten zum Ausdruck, wo sich Hindemith instrumentaler Formen bedient: z. B. der Passacaglia* (I 2, IV 1 und in der fünften Variation von IV 2), des Fugato* (III 1) oder des Themas mit Variationen (IV 2). Wie Bach im „Crucifixus“ seiner „Hohen Messe“ hat Hindemith hier das Wunder vollbracht, derart strenge Bauwerke wie die obengenannten zu Tempeln einer warmen und innigen Frömmigkeit zu machen. Das Echo des gregorianischen Gesangs, den Hindemith oft in dem bei Donaueschingen gelegenen Kloster Beuron hörte, hat hierzu ebenso beigetragen wie die modernisierte Polyphonie des Mittelalters. Man weiß nicht, was man mehr bewundern soll: die Reinheit, mit der jedes Gedicht sein musikalisches Äquivalent gefunden hat, oder die Gefühlskurve des Ganzen, die beim Schmerz um Jesu Leiden und beim Tod Marias ihre